

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Sede di Milano

Dottorato di ricerca in Studi umanistici. Tradizione e contemporaneità

Ciclo XXXV

S.S.D. L-FIL-LET/11



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

**La sfida dell'enciclopedismo
contemporaneo alla complessità del reale.
Indagini sulla letteratura italiana del Novecento**

Coordinatore:

Ch.ma Prof.ssa Cinzia Susanna Bearzot

Tutor:

Ch.mo Prof. Giuseppe Langella

Tesi di Dottorato di:

Roberta Colombo

Matr. N. 4914640

Anno Accademico 2021/2022

Sommario

| | |
|---|-----|
| Introduzione | III |
| 1. L'enciclopedismo nel tempo. Cerchio, rizoma, micelio | |
| 2. L'opera a sineddoche. Un metodo di lavoro enciclopedico | XX |
| 1. Itinerari enciclopedici | 1 |
| 1.1 Enciclopedismo e cartografia. Percorsi paralleli | |
| 1.2 Il limite per (non) cadere nel vuoto | 6 |
| 1.3 «Spezzare il cerchio» | 20 |
| 1.4 Il mistero della Sfera | 29 |
| 2. Bestiari tra cielo e terra. Percorsi zoologici dal Medioevo alla contemporaneità | 39 |
| 2.1 Dio creò i bestiari. Ripensare l'uomo attraverso gli animali | |
| 2.2 «L'infinito nel finito». Ricami, toghe e piume esotiche | 48 |
| 2.3 Evidenza scientifica e fantasia. Illuminismo contemporaneo | 55 |
| 2.4 «La realtà degli animali mitologici». Cavazzoni sulla scia di Borges e Manganelli | 60 |
| 2.5 Bestiari padani | 67 |
| 2.5.1 «Gufi, civette, draghi». Il folclore di Giuseppe Pederali | |
| 2.5.2 Dal «veleno» di Pederali allo «sterco» di Barbolini | 76 |
| 2.5.3 Roberto Pazzi nel bazar della gatta | 85 |
| 2.6 Darwin approda a <i>Stranalandia</i> | 88 |
| 2.7 Il pollaio universale di Malerba | 96 |
| 2.8 Animali scapigliati. La <i>contrada</i> enciclopedica di Achille Giovanni Cagna | 100 |
| 2.9 Plinio «non poteva essere molto intelligente». Gli orizzonti contemporanei | 104 |
| 2.9.1 Il bestiario sono io. Il Viskovitz di Alessandro Boffa | 107 |
| 2.9.2 Trasgressione enciclopedica. Gli animali di Dino Buzzati e Julio Cortázar | 121 |
| 2.9.3 La tradizione del nuovo. Alfredo Cattabiani colleziona simboli | 132 |
| 3. Insetti, lattimi e granelli di sabbia. Collezionare il complesso | 146 |
| 3.1 La «Bottonologia» dello spazio eterno | |
| 3.2 Dall'analogia alla sineddoche. Storia dell'impulso collezionistico | 152 |
| 3.3 Lasciare un segno di sé. Micòl <i>versus</i> Carlo | 160 |
| 3.4 Esplorare il disordine | 169 |
| 3.4.1 Il puzzle di Michele Mari. «Le vie della gnosi» tra analogia e sineddoche | 172 |
| 3.4.2 La collezione si fa pagina. Le fragilità tenaci di Gozzano e Sbarbaro | 177 |
| 3.4.3 «La capacità di osservare». Luciano Luisi collezionista di conchiglie | 193 |
| 4. «Una rassegna di tutte le possibilità». Vite da repertorio | 202 |
| 4.1 L'universo esistenziale in un frammento | |
| 4.2 «Tutte queste vite sono incomplete». Eugenio Baroncelli ladro di esistenze | 220 |
| 4.3 Matti, lunatici e persino inutili. Il lato (ir)ragionevole dell'umanità | 223 |
| 4.4 Follia in pillole. Il confine tra canone e anticonformismo | 249 |
| 4.5 L'enciclopedia alfabetica della vita | 257 |
| 4.6 Le vite <i>quasi</i> illustri di Giuseppe Pontiggia e Achille Campanile | 262 |
| 5. Burocrazia a sineddoche. I <i>Misteri dei Ministeri</i> di Augusto Frassinetti | 280 |
| 5.1 Una satira enciclopedica. Il confronto con l'«universale analitico» | |
| 5.2 La forza ministeriale. Classificazioni, elenchi, documenti | 291 |
| 5.3 La Repubblica di Frassinetti. Etnologia enciclopedica | 302 |
| 5.4 Frassinetti (non) legge Jahier. Altri ritratti ministeriali | 314 |
| Conclusione | 325 |
| Bibliografia | 329 |
| Indice dei nomi | 364 |

Introduzione

1. L'enciclopedismo nel tempo. Cerchio, rizoma, micelio

«Abbandonate ogni speranza di totalità, futura come passata, voi che entrate nel mondo della modernità fluida»¹. È l'imperativo dantesco che Zygmunt Bauman prende in prestito per descrivere la liquefazione progressiva delle forme di vita contemporanea, alle prese con il continuo cambiamento degli orizzonti culturali e l'oscillazione delle categorie interpretative che dovrebbero fornire appigli nelle mareggiate della complessità. Se già durante la prima metà del Novecento, sulla scia del prospettivismo di Nietzsche e della fenomenologia husserliana, tra la teoria della relatività proposta da Einstein e il principio di indeterminazione di Heisenberg, la fiducia nei metodi conoscitivi universalmente applicabili subisce scosse destabilizzanti, la seconda parte del secolo si caratterizza per una crescente specializzazione settoriale, che sancisce il depauperamento del tessuto connettivo del sapere. Compaiono gli «idioti specializzati» di cui parla Enzensberger mentre sperimenta i suoi *Elisir della scienza*, dove si mette in luce il rischio legato al «progredire delle differenziazioni», che causa un «pluralismo babilonico» fatalmente divisivo². Nonostante supporti tecnologici sempre più all'avanguardia che favoriscono il processo di globalizzazione della cultura, emerge in modo paradossale la consapevolezza dei limiti della conoscenza, a cui ormai non si chiede di cancellare il disordine, la contraddizione, ma di «concepire un'unità che contempi la diversità», usando le parole di Edgar Morin, impegnato a promuovere un umanesimo planetario, e, allo stesso tempo, «una diversità che si iscriva in una unità»³.

Alla divaricazione prodotta dai processi di analisi corrisponde un'impalcatura ermeneutica parcellizzata, che fa della porzione l'unico antidoto alla scomparsa dell'intero: si tratta di una configurazione interpretativa a frammento, risalente al colpo

¹ ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida* [2000], traduzione italiana di Sergio Minucci, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 10.

² HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa* [2002], traduzioni di Vittoria Alliata, Anna Maria Carpi, Umberto Gandini e Daniela Zuffellato, Einaudi, Torino 2004, p. 231.

³ EDGAR MORIN, GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Comunità planetaria e nuovo umanesimo*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Mimesis, Milano 2012, p. 15.

anti-antropocentrico che Copernico sferra all'ordine del macrocosmo, a cui segue una sorta di disorientamento dell'uomo, cosciente della propria vanità nel *theatrum mundi* tanto diffuso in epoca rinascimentale. Una condizione umana scoppiata, che non si ricompone neppure nel corso del Seicento, quando il legame tra scienza e interiorità dell'individuo, come rileva Louis Van Delft, è segnato piuttosto dallo sviluppo dell'anatomia, per cui è l'esplorazione del piccolo mondo, organico, a garantire un'indagine più ampia dei recessi dell'animo, alla maniera di La Rochefoucauld e, soprattutto, di Robert Burton con il suo *The Anatomy of Melancholy* (1621). Anticipatore dei *médecins philosophes* settecenteschi, lo studioso della malinconia non solo esamina l'uomo in quanto microcosmo, reticolo corporeo e psicologico, ma rende l'anatomia stessa un «libro totale» dove confluiscono «teorie», «sistemi», «semiologie» e «analogie» che tentano di spiegare le parti e i loro legami⁴.

Non è un caso che Van Delft paragoni il «moralista classico» all'«enciclopedista» che «frammenta la totalità di uno scibile – se non addirittura dello scibile – sull'uomo, sulla natura umana, [...] in diverse unità, e che, procedendo come gli enciclopedisti propriamente detti, cerca di esaminarlo sotto tutti gli aspetti, da tutti i punti di vista»⁵. Il rapporto tra particolare e totale, analisi e sintesi, permea l'approccio conoscitivo tanto dell'arte anatomica quanto di quella enciclopedica, almeno a partire dall'*Encyclopédie* illuminista (1751-1766): entrambi i modi di procedere, rispettivamente dalla carne alla riflessione spirituale e viceversa dalla nozione astratta all'ente, non hanno la pretesa di esercitare pieno dominio sulla globalità, e tuttavia la esplorano attraverso gli atomi di cui è costituita, considerandola proprio «da tutti i punti di vista». Anzi, la non finitezza appare persino una prerogativa fondante dell'orizzonte gnoseologico che sfrutta il principio sineddotico della parte per il tutto, perché il frammento, per sua natura «mancanza, assenza», da un lato richiama un intero ormai infranto⁶, dall'altro, secondo Paolo Zellini che traccia una *Breve storia dell'infinito*, «tiene insieme il mondo facendolo corrispondere a una rete ideale», «fitta ed esauriente», nei suoi limiti, «di combinazioni di eventi»⁷.

⁴ LOUIS VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di Carmelina Imbroscio, il Mulino, Bologna 2004, p. 160.

⁵ *Ibi*, p. 211.

⁶ *Ibi*, p. 236.

⁷ PAOLO ZELLINI, *Breve storia dell'infinito* [1980], Adelphi, Milano 1993, p. 245.

Il «libro totale» di Van Delft, anatomico, presuppone la stessa frammentazione sintetica a cui si affida il «libro totale»-enciclopedia, che Hans Blumenberg, all'interno della sua ricerca sulla *Leggibilità del mondo* (1981), definisce «un conteggio di pretesa e rinuncia»⁸, e negli stessi anni Umberto Eco descrive come «ipotesi regolativa», portando avanti la riflessione semiotica tramite il confronto tra il modello dizionario e quello enciclopedico⁹. Per i due autori il lavoro monumentale di Diderot e d'Alembert segna lo stacco dalla tradizione precedente, se è vero che proprio a partire dai collegamenti tra gli schemi locali dell'opera, priva di centro, viene sdoganata «l'interpretazione del reale a partire dal possibile», per dirla alla Blumenberg¹⁰, o prende forma la struttura a labirinto echiana, «debole in quanto congetturale e contestuale», ma al contempo «ragionevole perché consente un controllo intersoggettivo, non sfocia né nella rinuncia né nel solipsismo»¹¹.

La distanza è anzitutto dallo scenario medievale della «semantica a dizionario», che organizza il sapere in categorie gerarchizzate, coerentemente rigide, dove gli elementi si accumulano senza un principio in grado di farli interagire¹². E non potrebbe essere altrimenti in un quadro culturale che concepisce il sapere come manifestazione organica della conoscenza, in grado di racchiudere *in toto* la realtà, specchio dei disegni divini, e quindi Dio stesso. D'altronde, la parola «enciclopedia», attestata per la prima volta nel *Gargantua et Pantagruel* (1532) di François Rabelais, deriva dalla corruzione dell'espressione greca *enkuklios paideia*, con cui si indicava il canone delle discipline indispensabili alla formazione del giovane: un *cerchio* dottrinale, chiuso e perfetto, che nella sua purissima geometria mirava ad abbracciare l'intero panorama dello scibile dell'epoca, sia immanente che metafisico. Risulta paradossale che proprio

⁸ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* [1981], introduzione di Remo Bodei, traduzione italiana di Bruno Argenton, il Mulino, Bologna 1984, p. 171.

⁹ UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, p. 117 (si veda il capitolo *Dizionario versus enciclopedia*, pp. 55-140). Sul confronto tra i due modelli conoscitivi verte anche il saggio, dello stesso autore, intitolato *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80. Alcuni stralci del testo confluiscono in UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp.13-96. Lo studio nella sua interezza compare inoltre nella raccolta echiana *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361.

¹⁰ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, p. 167.

¹¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

¹² *Ibi*, p. 56.

il Medioevo, il periodo dell'enciclopedismo per eccellenza, sia privo del termine che meglio ne spiega l'approccio al mondo, costruendo la sua architettura identitaria su un «libro totale» in cui la valenza simbolica aderisce a un referente oggettivo, con un perimetro cartaceo che, mentre si gonfia di dati, fissa il profilo identitario di una società in tensione tra modelli ermeneutici terreni e significati assoluti¹³.

Per Jacques Le Goff, è in particolare il XIII secolo la parentesi temporale con il carattere più marcatamente enciclopedico, grazie al recupero dei testi aristotelici e alla diffusione delle prime università e delle biblioteche¹⁴. A questa altezza l'*ordo* che qualifica il sistema universo passa dall'ambito retorico-grammaticale (si pensi alle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, composte nel 600) a una maggiore attenzione per lo studio delle *naturae rerum*, dal momento che la molteplicità fenomenica si rivela la premessa necessaria a quella capacità di ordinare con cui l'autore, Vincenzo di Beauvais su tutti, legittima il suo lavoro compilatorio, o meglio, ne fa un'opera creativa vera e propria¹⁵. Quando Michelangelo Picone evidenzia il potere dell'enciclopedia di «emblemizzare il processo di conoscenza umana del divino», non fa che confermare l'interesse riversato su ciò che è terreno, caotico solo in superficie, in favore della perfezione trascendente¹⁶, abbracciando una disposizione che già affiorava nel *De Doctrina Christiana* di Agostino, dove «vanitosi» sono coloro

¹³ Durante il periodo medievale si usavano termini alternativi per indicare l'esperienza enciclopedica, con sfumature diverse di significato: *speculum* o *imago*, che suggerivano l'idea del mondo come specchio di Dio, *etymologiae* o *origines*, in cui si annidava un programma anzitutto grammaticale e linguistico, *de natura* o *de proprietatibus rerum*, a sottolineare l'aspetto più scientifico; e poi ancora *summa* e la sua variante romanza *trésor*, che facevano emergere il concetto di accumulo *ad libitum*, *institutiones* o *didascalicon*, in cui affiorava la funzione formativa dei materiali, e *compilatio* o *distinctiones*, che insistevano sulle partizioni dell'opera e sull'ordine alfabetico che la caratterizzava. Riguardo a come venivano chiamate le enciclopedie nel Medioevo si veda MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in ID. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Atti del convegno (San Gimignano, 1992), Longo, Ravenna 1994, pp. 15-21: 15-17.

¹⁴ JACQUES LE GOFF, *Pourquoi le XIIIe siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme?*, in MICHELANGELO PICONE (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, pp. 23-40.

¹⁵ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, p. 18. Sulle figure del compilatore e dell'autore si veda ANN BLAIR, *Too much to know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, Yale University Press, New Haven-London 2010, in particolare il capitolo *Compilers, their motivations and methods*, pp. 173-229.

¹⁶ MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, p. 16.

che «credono di poter essere rapiti direttamente al terzo cielo e da là apprendere senza mediazioni», umane, «la parola divina» (Prologo, 5); e ancora prima, anche se su uno sfondo del tutto diverso, nella *Naturalis historia* pliniana, il «mastodontico schedario» che secondo Italo Calvino appare percorso da un «sentimento dell'universo», sicuramente non religioso ma accostabile a una sorta di «ammirazione» spirituale per l'esistente, e «dal rispetto per l'infinita diversità dei fenomeni»¹⁷.

L'enorme mole di dati, all'interno dell'enciclopedia di Plinio, presenta un assetto definitivo, in base allo schema del raccogliere e registrare che sarà proprio del metodo medievale, per cui ogni stimolo all'investigazione problematica si annulla nell'ottimismo gnoseologico che tiene il sapere in equilibrio stabile sulla globalità. E tuttavia già qui, nel *furor* classificatorio del I secolo, emerge «un'eccedenza di significanti (di fenomeni)», fa notare Gian Biagio Conte, «che nell'interpretazione finiscono per essere distribuiti su quei pochi significati», attraverso l'uso di «categorie e regole di tipo necessariamente simbolico», anticipando in questo i progetti pansofici, un po' visionari e cabalistici, di età rinascimentale¹⁸. Del resto, di una «totalità inesauribile» risolta in «un sistema finito di immagini» parla anche Davide Savio nella sua *Carta del mondo*, quando rintraccia nel *Castello dei destini incrociati* di Calvino (1973) l'intento, simile a quello cinquecentesco, di giungere a un'opera se non totale almeno potenziale, per mezzo di simboli e immagini sfruttati come vettori della memoria¹⁹. Si tratta di un'*ars* che gli uomini del Rinascimento ereditano dai giochi combinatori di Raimondo Lullo, il missionario catalano che nella seconda metà del XIII secolo trova nella logica una chiave di interpretazione della realtà universale, un appoggio all'enciclopedia del sapere, con cui leggere l'alfabeto che la volontà divina imprime sul mondo.

¹⁷ ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)* in ID., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 917-929: 918. Il testo compare per la prima volta, con il titolo *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1982, vol. I, pp. VII-XVI.

¹⁸ GIAN BIAGIO CONTE, *L'inventario del mondo. Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, Giornate filologiche genovesi (Genova, 1-3 ottobre 2009), Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, Genova 2011, pp. 73-94: 90.

¹⁹ DAVIDE SAVIO, *La carta del mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, ETS, Pisa 2015, p. 182.

Proprio la logica governa il pulviscolo di segni, infinitamente associabili e moltiplicabili, che costituisce la lingua perfetta dell'armonia del cosmo, ancora incasellato in un ordine predefinito. Si fa strada il proposito di scoprire la «trama ideale» corrispondente all'«essenza della realtà», «al di là delle apparenze fenomeniche», come spiega Paolo Rossi nel volume intitolato non a caso *Clavis universalis*, dove l'autore segue lo sviluppo della mnemotecnica da Lullo fino a Leibniz, riconoscendo l'influenza delle procedure combinatorie nei *theatra mundi* del Cinquecento²⁰. Basti pensare alla struttura in legno concepita dall'erudito Giulio Camillo detto il Delminio, nel trattato *Idea del Theatro* (1550), che prevede un palco per lo spettatore e sette ordini di gradinate sulle quali disporre, in una organizzazione a scacchiera, figure, simboli, cabale, da cui gemma nuovo sapere²¹; e ancora alla fine del secolo, nel 1590, all'*Universae naturae theatrum* del giurista Jean Bodin, a cui spetta compiere la perfetta identificazione tra *dispositio* e *memoria*. In questa fase l'*arbor scientiarum*, con i suoi rami classificatori, si dilata affondando le radici nel terreno persistente della conoscenza totale, smosso tuttavia da alcuni sussulti disgreganti proprio pochi anni prima dell'opera delminiana, al momento della pubblicazione da parte di Copernico del *De Revolutionibus Orbium Caelestium* (1543), che, mentre suscita «terribili controversie in campo religioso, filosofico e nelle dottrine sociali», dimostra pure, come suggerisce Thomas Kuhn, «in che modo e con quale effetto concezioni peculiari di molti e differenti campi del sapere sono intrecciate in una singola costruzione di pensiero»²².

²⁰ PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* [1960], il Mulino, Bologna 1983, p. 17. Si vedano anche il volume di FRANCES AMELIA YATES, *L'arte della memoria* [1966], traduzione italiana di Albano Biondi, Einaudi, Torino 1972, in particolare i capitoli *La memoria nel Rinascimento: il Teatro della memoria di Giulio Camillo e Il Teatro di Camillo e il Rinascimento veneziano*, pp. 121-159; e sull'opera di Lullo, «progetto per un nuovo sapere e una riforma della società», il saggio di MARIA TERESA FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Conservare trasmettere progettare*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, Giornate filologiche genovesi (Genova, 1-3 ottobre 2009), Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, Genova 2011, pp. 9-18: 18.

²¹ Si veda l'introduzione di Lina Bolzoni a GIULIO CAMILLO, *L'idea del theatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, Adelphi, Milano 2015, pp. 7-138. La Bolzoni mette in luce come «le immagini sono in grado di condensare in sé, e quindi di attivare nella memoria, una rete di associazioni» e al contempo «non esauriscono i significati, non segnano un limite» (p. 19).

²² THOMAS SAMUEL KUHN, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale* [1957], traduzione italiana di Tommaso Gaino, introduzione

È l'inizio di un confronto via via più serrato tra le aspirazioni sintetiche a conquistare un intero enciclopedico e l'analisi particolareggiata dei fenomeni, con tendenze centrifughe rispetto al centro cosmico, all'interno di un universo che Cesare Vasoli, riferendosi al Seicento in cui operano Heinrich Alsted e Comenio, riconosce «ormai fatto di esperienze, di strumenti e poteri terreni»²³. Del resto, grazie a questi «strumenti e poteri terreni», Galileo, nella prima metà del secolo, indaga i segreti del microscopico, scoprendo le forze che governano un macrocosmo in continuo ampliamento, anche se controllato da formule matematiche. Con parole echiane, il dizionario, inflessibile nella sua attitudine a «rappresentare il significato di un numero indefinito di unità lessicali attraverso l'articolazione di un numero finito di componenti» primitive, non scomponibili, si avvia lentamente verso un'inesorabile «esplosione», uno sviluppo pervasivo che si traduce in una «rete» aperta di *qualia* a cui non si può imporre una gerarchia²⁴. E se l'*Encyclopaedia septem tomis distincta* di Alsted (1620) attenua il processo di categorizzazione analitica tramite un collante universale di stampo religioso-celebrativo, svelando solo in parte l'affanno di trattenere il sapere in una griglia specialistica, coerentemente frammentata, negli stessi anni tocca a Bacone, che nella prefazione alla sua *Instauratio Magna* paragona l'edificio globale a un labirinto, e poi a Leibniz, impegnato a coltivare l'arte combinatoria come strumento di comprensione della realtà, sancire il cambiamento dei tempi, nella direzione di una complessità sempre meno definibile²⁵.

Non stupisce che proprio Leibniz venga citato da Calvino nella *Leggerezza* (1985), tra i «pensatori» che a partire dalla tecnica lulliana scovano «i segreti del mondo» nella «combinatoria dei segni della scrittura»²⁶; e influenzi il barocco enciclopedico di Carlo Emilio Gadda, su cui nel '69 Gian Carlo Roscioni scrive il saggio *La disarmonia*

di James Bryant Conant, Einaudi, Torino 2000, pp. 4 e XV. Dello stesso autore si veda anche *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* [1962], traduzione italiana di Adriano Carugo, Einaudi, Torino 2009.

²³ CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Bibliopolis, Napoli 2005, p. 17.

²⁴ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, pp. 56 e 73.

²⁵ Per un approfondimento dell'organizzazione del sapere in Bacone e dell'influenza del lullismo sul progetto enciclopedico leibniziano si veda WALTER TEGA (a cura di), *L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, il Mulino, Bologna 1983, in particolare le pp. 13-68.

²⁶ ITALO CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, vol. I, pp. 631-655: 653.

prestabilita, a prima vista un ribaltamento dell'armonia proposta dal filosofo delle monadi, ma in realtà un'inevitabile maturazione della progressiva inafferrabilità del totale, perché se è vero che leibnizianamente ogni corpo viene condizionato da tutto ciò che accade nell'universo, ai tempi del *Pasticciaccio* (1957) «gli oggetti sono punti» dai quali «partono (o, piuttosto, in cui convergono) raggi infiniti, e non hanno, non possono avere “contorni”», immersi in una progressiva stratificazione²⁷. Peraltro, già alle soglie del secolo (1904), i contorni del reale apparivano sfumati all'Anselmo Paleari pirandelliano, impegnato a esporre al degente Adriano Meis la sua concezione filosofica fondata sulla presenza in «ciascuno di noi» di un «lanternino», metafora del «sentimento della vita», che «proietta tutt'intorno [...] un cerchio più o meno ampio di luce, al di là del quale è l'ombra nera»²⁸. Sebbene non rinunci a fare luce, moltiplicando i suoi raggi, il cerchio della conoscenza, che non a caso rimanda all'etimologia enciclopedica, riduce il campo d'azione su cui riversare il potere chiarificatore: a venire illuminata è solo una parte dell'intero, distorta per di più dalla percezione soggettiva della coscienza, che interpreta la verità in base al colore di un'idea, «secondo il vetro che ci fornisce l'illusione»²⁹.

Nei periodi di crisi, poi, quando i «lanternoni» maggiori delle fedi e dei valori condivisi si spengono, i «lanternini» individuali vagano «in gran confusione» come «le formiche che non trovino più la bocca del formicajo», con un senso di smarrimento simile a quello descritto nella *Ginestra* (1836) di Leopardi³⁰. Accade così all'inizio del Novecento, al momento della perdita di fiducia nelle «magnifiche sorti e progressive» tanto ostentate dalla scienza positivista, che signoreggiava presumendo di spiegare il mondo, umano e non, attraverso leggi e formule precisissime. Ma il malessere assiologico, anche tra le pagine del *Fu Mattia Pascal*, ha origini più lontane, dal tempo in cui il «canonico polacco» ha tolto alla Terra il ruolo di protagonista dell'universo, al punto da renderla «un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza

²⁷ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Einaudi, Torino 1995, pp. 7-8.

²⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1998, vol. I, pp. 317-586: 484.

²⁹ *Ibi*, p. 485.

³⁰ *Ibi*, pp. 485-486.

saper perché»³¹. Al grido di «Maledetto sia Copernico!»³², Pirandello ratifica l'*incipit* della saga disgregante del pensiero e insieme l'apertura graduale degli spazi, senza contorni appunto, a cui d'altronde danno man forte il modello cusaniaco di un cosmo che ha il suo centro ovunque e l'ipotesi sull'infinità dei mondi di Giordano Bruno.

Quando Eco, nel saggio *L'antiporfirio* (1983), distrugge l'assetto gnoseologico presentato nelle *Isagoge* di Porfirio il Fenicio (III secolo d.C.), dove l'immagine dell'albero viene sfruttata per delineare un'organizzazione interpretativa rigida, che si articola in insiemi e sottoinsiemi di matrice aristotelica, non fa che ribadire l'impossibilità di etichettare con sicurezza l'universo dell'esperienza umana in fase di sfaldamento, per cui persino le definizioni del dizionario arboreo si sgretolano nel tentativo di contenere i loro stessi elementi costitutivi, impiegati per distinguere e classificare gli enti. Al sistema dizionariale si sostituisce allora il rizoma-enciclopedia antiporfiriano, «fruttuosamente debole», perché non offrendo «mai» una «rappresentazione definitiva e chiusa» sa adattarsi alle circostanze precarie della torre di Babele delle conoscenze, grazie all'adozione di una prospettiva locale che non rinuncia al tutto ma ne esplora le possibilità³³. È il riconoscimento del limite che paradossalmente permette di seguire le connessioni rizomatiche «aperte in ogni direzione», come già erano state descritte da Deleuze e Guattari in *Mille piani* (1980), all'interno di uno spazio labirintico che «giustifica e incoraggia» gli impulsi contraddittori³⁴.

A fungere da archetipo della struttura diffusa e congetturale si presta l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, impregnata del pensiero della «ragionevolezza illuministica», che cerca un delicato equilibrio tra *philosophie* e scienza senza pretendere di conquistare una «razionalità trionfante»³⁵. Tra gli pseudo-alberi ormai diventati labirinto, l'itinerario della conoscenza è «interrotto da mille ostacoli», tanto che nelle pagine d'alembertiane di introduzione all'opera emerge un nuovo metodo con cui gestire il sistema delle arti e delle scienze³⁶ (Peter Burke parla a questo proposito di

³¹ *Ibi*, pp. 324 e 323.

³² *Ibi*, p. 322.

³³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

³⁴ *Ibi*, p. 78.

³⁵ *Ibidem* (corsivo dell'autore).

³⁶ Il *Discours préliminaire* di d'Alembert all'*Encyclopédie* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio* (pp. 78-79) e in *Dall'albero al labirinto*, alle pp. 53-55 *passim*. La traduzione

«riorganizzazione del sapere», che mette al centro il «come» più che l'oggetto dell'indagine)³⁷: nel disordine reticolare occorre esercitarsi su «carte particolari molto minute», attraverso le quali abbracciare il «mappamondo», che deve «mostrare», non conquistare, «i principali paesi, la loro posizione e le loro vicendevoli dipendenze»³⁸. Si tratta di conservare il totale grazie a uno schema a sineddoche rizomatica, che indaga il tutto a partire dalla parte, avvalendosi piuttosto dei legami tra porzioni ritagliate in un universo mutevolmente complesso.

Il limite si trasforma in condizione di ricerca verso una dimensione potenziale. Ed è in questa ammissione di impraticabilità dell'intero, certificata dall'opera monumentale dei Lumi, che si può stanare l'essenza enciclopedica moderna, se ancora a Novecento inoltrato, e a maggior ragione di fronte a un panorama culturale dove la prassi è «rivedere, rimuovere, cambiare», la premessa dell'editore ai sedici volumi dell'Enciclopedia Einaudi (1977-1984) suggerisce una modalità di lavoro non molto distante dalle descrizioni locali ma relazionabili dei *philosophes*, preferendo alla «*summa* del sapere» l'«intreccio delle strade» che porta a un «discorso unico», «metadisciplinare»³⁹. Le logiche sono simili a quelle dell'ipertesto, termine coniato solo una decina di anni prima da Ted Nelson, che ipotizza un software in grado di memorizzare documenti, articoli, annotazioni, in maniera che scrittore e lettore possano tracciare percorsi preferenziali nel dedalo della rete informativa.

Anche nel caso dell'Enciclopedia Einaudi il nucleo della riflessione metodologica riguarda l'«organizzazione» del pensiero, e Burke sarebbe d'accordo, non l'immagazzinamento sterile delle nozioni, che porterebbe al fallimento di ogni «intento di completezza», «indiscriminato», oltre che alla perdita della «complessità di articolazioni» necessaria ad affrontare un mondo in cui l'ipotesi flessibile ha la meglio sulla legge delle false certezze⁴⁰. Del resto alla fine dell'opera, in una sorta di

è di Aldo Devizzi in Pons (1966). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

³⁷ PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, 2, traduzione italiana di Maria Luisa Bassi, il Mulino, Bologna 2013, pp. 343-344 *passim*.

³⁸ Si veda il *Discours préliminaire* citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim*.

³⁹ *Premessa dell'editore* all'Enciclopedia Einaudi (vol. I), Torino 1977, pp. XIII-XIX: XIII e XV.

⁴⁰ *Ibi*, pp. XVI e XVII.

nota conclusiva intitolata tuttavia *Premessa*, quasi a confermare l'apertura instabile delle conoscenze, il direttore dell'edizione Ruggiero Romano ribadisce l'obiettivo che ha guidato lo sviluppo del progetto, ossia non «dare contenuti, ma *principi fondativi*», «parole *portanti*» con cui condensare «pacchetti» di voci e al contempo produrre snodi «verso la formazione di altri pacchetti» a seconda degli interessi⁴¹.

Il percorso di lettura, sempre rinnovabile, passa attraverso le ramificazioni dei «grafi», che al di là dei «rinvii» consigliati offrono «esempi» per tessere di volta in volta legami diversi, «in base a esigenze varie e, al limite, imprevedibili», anticipando così il linguaggio ipertestuale delle enciclopedie online, Wikipedia su tutte⁴². Emblema della democratizzazione della conoscenza, l'immensa rete di voci digitali incoraggia le connessioni tra contenuti a colpi di links, in maniera da rimpolpare un repertorio che non smette mai di aggiornarsi, a prescindere dalle barricate spazio-temporali⁴³. Eppure persino il modello anti-gerarchico per eccellenza richiede, come presupposto di funzionalità, la presenza di un limite: non solo contestuale, indispensabile al corretto orientamento semantico, ma pure epistemologico, dal momento che il serbatoio virtuale autodenuncia la propria inadeguatezza a comprendere la totalità tramite messaggi di avviso, da «la neutralità di questa voce è contestata» a «questa voce richiede ulteriori citazioni di verifica. Puoi contribuire a migliorare questa voce aggiungendo citazioni da fonti attendibili». È una forma di metacoscienza, di «riflessività» secondo Burke, per cui la conoscenza stessa agisce sulle pratiche che la definiscono⁴⁴, adoperando un approccio che a tratti ricorda quello del periodo illuministico, quando il pensiero sulla natura, paradigma morale o pratico in Rousseau e Diderot, postulato di tutte le scienze in d'Alembert, diventava pensiero sul modo di concepire la realtà⁴⁵.

Anche da un punto di vista editoriale affiora il confronto tra limite analitico e potenzialità sintetica. Se ai collaboratori dell'Enciclopedia Einaudi viene chiesto di

⁴¹ RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI: XX.

⁴² *Ibi*, p. XIX.

⁴³ Sulle enciclopedie online, soprattutto sul caso Wikipedia, si vedano ANTONELLA ELIA, «*Cogitamus ergo sumus*». *Web 2.0 Encyclopaedi@s: the case of Wikipedia*, Aracne, Roma 2008, in particolare le pp. 13-27; e PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia*, specificatamente il paragrafo *L'età delle riflessività, 1990-* (pp. 357-368).

⁴⁴ PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia*, p. 367.

⁴⁵ Cfr. FRANCO VENTURI, *Le origini dell'Enciclopedia. Il capolavoro dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1963, in particolare il capitolo *D'Alembert*, alle pp. 70-108.

«non essere funzionari del consenso, ma, soprattutto, di essere criticamente consapevoli della problematica del sapere pratico»⁴⁶, e con Wikipedia l'«ethos di apertura e condivisione», che autorizza a creare qualsiasi pagina in qualsiasi istante, convive con il freno dell'autocritica⁴⁷, già nelle traversie che caratterizzano il processo di pubblicazione dell'*Encyclopédie* si assiste all'alternarsi di sgambetti e strette di mano con il potere politico e gli ordini religiosi, di diplomazia e forti rivendicazioni di libertà. Robert Darnton, mentre ricostruisce la storia editoriale dell'opera, parla in tal senso di «libro illegale legalizzato», che si dibatte tra privilegi di stampa e versioni pirata, conquistando un pubblico sempre maggiore grazie alla diffusione di edizioni più economiche, in quarto e in ottavo, ma anche alla trasgressività delle idee che facevano «digrignare i denti» a funzionari e preti⁴⁸. È una sfida ai valori tradizionali che passa dai contenuti alla struttura acentrica, fino alla concezione stessa di enciclopedismo, un fenomeno capace di riflettere il mondo di cui dà conto per mezzo di una raccolta analitica di informazioni stemperata dalla sintesi in divenire della *philosophie*.

L'opera costituisce l'atto fondativo di un nuovo tipo enciclopedico, che nei secoli successivi e ancora oggi nei gorgi della cultura liquida sviluppa un'attitudine progressivamente fluida, pur generando dei nodi materici da cui si diramano i legami tra le parti, in vista di un tutto ipotetico. Alle parole di Venturi, che considera l'opera di Diderot e collaboratori una «creazione pratica, imperfetta, difettosa, parziale, ma fruttifera»⁴⁹, si collega quel «fruttuosamente debole» dell'*Antiporfirio* echiano, dove l'enciclopedia si dimostra un modello di conoscenza ragionevole, con cui adattare l'ordine della significazione al caos contestuale della realtà. Si tratta di un'esigenza ancora più forte oggi, nell'epoca del mondo in un click, che rende imprevedibile quello stesso mondo solo in apparenza a portata di mano: è tra le insidie della specializzazione che il reticolo enciclopedico, nella sua paradossale precarietà, si eleva a sistema di controllo, capace alla sua maniera di vincere nella perdita, di proiettare intorno un cerchio di luce, senza la pretesa di eliminare il buio. L'enciclopedia moderna non

⁴⁶ *Premessa dell'editore* all'Enciclopedia Einaudi, p. XV.

⁴⁷ PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia*, p. 365.

⁴⁸ ROBERT DARNTON, *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'«Encyclopédie» (1775-1800)* [1979], traduzione italiana di Antonio Serra, Adelphi, Milano 2012, pp. 49 e 343.

⁴⁹ FRANCO VENTURI, *Le origini dell'Enciclopedia*, p. 25.

sconfigge la crisi ermeneutica, ma la gestisce. Anzi, dalla crisi nasce questa forma di enciclopedismo *sui generis* rispetto ai canoni della percezione comune, che si disancora dalle lusinghe irretenti del binomio enciclopedia-sapere compiuto, ancora di stampo medievale, per fare del limite un'idea di assoluto. Oggi l'enciclopedia è un esercizio di conoscenza controintuitivo, se è vero che la sua flessibilità localizzante si scontra con il pregiudizio diffuso che la definisce come un contenitore scientifico, artificiosamente colto, con cui possedere il tutto. Ha ragione piuttosto Morin quando rileva che «l'anomalia» derivata da uno strappo permette «una nuova organizzazione, eventualmente migliore, perché in grado di rispondere alle cause che l'hanno prodotta»⁵⁰. Lo schema enciclopedico è appunto la risposta a un'*impasse* conoscitiva che ha schiuso «virtualità fino allora inibite», rivelandosi un antidoto alla divaricazione causata dai processi di analisi e, insieme, alla galassia di nozioni in continua espansione⁵¹.

Emerge una trasgressività che non parte più dalle idee e si riversa poi sul sistema di pensiero, come succedeva nelle carte illuministe, ma prende le mosse dall'assetto gnoseologico, programmato per indagare il totale al di là della presunzione atavica di possederlo. In questo senso l'enciclopedia funziona allo stesso modo dell'indice analitico di un'opera, che astrae una lista di parole chiave, nomi, luoghi, concetti, con cui sintetizza il materiale creando «qualcosa di nuovo», perché, sottolinea Dennis Duncan nella sua *avventurosa storia* tra i vortici del sapere, «l'indice non è una copia dell'oggetto indicizzato», non corrisponde alla conoscenza dell'intero libro, e tuttavia fornisce un orientamento nella completezza, senza ambizioni di dominio⁵². Potremmo dire che l'enciclopedia sta allo scibile come l'indice al volume che organizza. Si spiega come mai, nel suo collocarsi a metà tra «onniscienza» e «scetticismo», la teoria enciclopedica si sovrapponga in quanto soluzione vittoriosamente perdente a quella dell'ignoranza, formulata da Antonio Sgobba esaminando lo spazio infinito del non sapere⁵³: enciclopedismo e ignoranza trattano il medesimo problema conoscitivo, con

⁵⁰ EDGAR MORIN, *Per una teoria della crisi*, Armando, Roma 2017, p. 9.

⁵¹ *Ibi*, p. 19.

⁵² DENNIS DUNCAN, *Indice, Storia dell'. Dai manoscritti a Google, l'avventurosa storia di come abbiamo imparato a orientarci nel sapere*, traduzione italiana di Chiara Baffa, UTET, Milano 2022, p. 12.

⁵³ ANTONIO SGOBBA, *? Il paradosso dell'ignoranza da Socrate a Google*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 16.

risultati coincidenti, da due prospettive diverse, che si concentrano rispettivamente sul poco che sappiamo, fondamentale se si vuole esplorare la globalità, e sul molto che ignoriamo, base necessaria per adottare strategie creative con cui inoltrarsi nella conoscenza. Del resto, più si apprende e maggiori diventano le lacune. È la tesi che percorre lo studio del filosofo Nicholas Rescher, alle prese con l'identificazione dei limiti dai quali dipende l'atto gnoseologico⁵⁴, e che in ambito letterario si manifesta con evidenza nell'archetipo del romanzo enciclopedico, il *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert (1881), rimasto incompiuto, dove la tenacia quasi maniacale, donchisciottesca, dei due copisti impegnati a trascrivere e organizzare una mappa totale dello scibile si scontra con l'impossibilità di scoprire il senso ultimo del mondo.

Al massimo, fa notare Giuseppe Langella, i solchi tracciati dalle ricerche di entrambi gli scrivani corrispondono a un dedalo ad andamento «bustrofedico», che prevede «tanti vicoli appaiati, tutti invariabilmente ciechi, salvo un'apertura laterale che immette dall'uno nell'altro», fino allo sbarramento conclusivo, nel punto in cui crollano le illusioni della ricognizione integrale⁵⁵. E tuttavia si può andare oltre l'interpretazione fallimentare, qualora si legga l'andirivieni enciclopedico come una *sfida al labirinto*, la stessa che Calvino lancia dalle colonne del “menabò” nel 1962, quando postula l'esistenza delle trappole del molteplice a garanzia (potenziale) di evasione, poco importa «se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro», o da un vicolo all'altro⁵⁶. Si delinea un'anticipazione grezza del rizoma, che con le sue infinite ramificazioni non solo costituisce un superamento dell'impianto arboriforme, ma smonta anche le pareti dell'architettura labirintica, aprendosi in ogni direzione grazie ai collegamenti tra i suoi nuclei. In particolare, riguardo al rizoma Eco distingue una «concreta immagine» di una «sezione (locale)», da identificare con il nocciolo dell'indagine enciclopedica, e un'«immagine regolatrice e ipotetica che concerne la sua struttura globale», ossia l'enciclopedismo come *formamentis*, adatta ad ammettere l'inconoscibile⁵⁷. L'impianto rizomatico allora, «a metà

⁵⁴ Di Nicholas Rescher si veda in particolare il volume *Ignorance. On the Wider Implications of Deficient Knowledge*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2009.

⁵⁵ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169: 150.

⁵⁶ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, vol. I, pp. 105-123: 122.

⁵⁷ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 77.

tra il modello e la metafora», risulta di fatto un processo⁵⁸. Per questa ragione non sembra azzardato un paragone con la «filigrana anarchica del micelio» dei funghi, che prolifera sottoterra in reticoli di cellule dette ife, studiata recentemente dal biologo Merlin Sheldrake nel libro *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi* (2020)⁵⁹.

Con un palese richiamo al titolo di un'altra ricerca sul mondo vegetale, *La vita segreta delle piante* di Peter Tompkins e Christopher Bird, che nel 1973 avevano spiegato i comportamenti invisibili ma pervasivi degli esemplari botanici, l'opera micocentrica si spinge al di sotto della superficie per seguire i filamenti della massa del micelio, mentre «si diramano, si fondono e si aggrovigliano»⁶⁰. Rispetto al rizoma, l'apparato miceliare include un tasso di contraddizione che non dipende dalla reversibilità della direzione, per cui «da ogni nodo si può anche non riuscire mai a pervenire allo stesso nodo, tornando sempre al punto di partenza»⁶¹, ma dal garbuglio che caratterizza le ramificazioni, prive di un centro di controllo definito⁶². Se il rizoma incoraggia il disordine efficiente, il micelio lo possiede già allo stato materico. Anzi, il suo sviluppo è estraneo all'idea di infinito, dal momento che si arresta là dove il fungo ha sufficiente nutrimento e possibilità di convivere e farsi coltivare dalle altre specie viventi, finendo per descrivere meglio, con questa ulteriore limitatezza, la disposizione enciclopedica di oggi, che localizza, segmenta, cattura ciò che è disordinato, quanto basta a rappresentare il sistema (dis)ordinato del mondo. Alla maniera del «lottatore orientale» di Eco, che mette a terra l'avversario perché ne sfrutta l'impeto⁶³, così l'immagine reticolare dei funghi, in grado persino di convertire le radiazioni nucleari in energia nutriente, suggerisce come l'enciclopedia contemporanea, lontana da velleità di dominazione, riesca a gestire il parapiglia

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ MERLIN SHELDRAKE, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, traduzione italiana di Anita Taroni e Stefano Travagli, Marsilio, Venezia 2020, p. 15. Cfr. MAURIZIO CORRADO, *Quando il gioco si fa duro, i duri cominciano a giocare. Come i funghi salveranno il mondo*, in «doppiozero», 5 settembre 2020, consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/come-i-funghi-salveranno-il-mondo>.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 78.

⁶² Cfr. MERLIN SHELDRAKE, *L'ordine nascosto*, in particolare il capitolo *Labirinti viventi* (pp. 61-90). Lo studioso sottolinea come i funghi non abbiano «centri operativi, né capitali, né governi», per cui «la coordinazione miceliare avviene dappertutto e allo stesso tempo in nessun punto in particolare» (p. 67).

⁶³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

conoscitivo in cui si dibatte un'umanità in perenne evoluzione, che calvinianamente «sarà – non dico meglio o peggio di quella di prima, che non ha senso – ma sarà varia, diversa, complicata, significante, con valori, non insulsa, felice-infelice, insomma sarà»⁶⁴.

Da contenitore di un sapere totale, unitario, a matrice interpretativa di una cultura fluida, che rimane comunque cultura, l'enciclopedia abbatte i confini cartacei per diventare simbolo gnoseologico di una ricerca identitaria. O meglio, l'enciclopedia diventa «sintomo», nel senso attribuitogli dallo storico e critico d'arte Aby Warburg alle prese con il montaggio del suo *Bilderatlas* (*Atlante delle immagini*), intitolato non a caso *Mnemosyne*⁶⁵: un «avvenimento che raccoglie» i «simboli contraddittori» della realtà, scuotendo «i regimi abituali», spiega Georges Didi-Huberman a proposito dell'opera warburghiana, in maniera da «produrre sempre una modificazione, un'apertura del nostro sguardo» che attraversa tempi e luoghi stratificati e ramificati⁶⁶. Se l'immagine genera una condizione di «incanto, rapimento», allo stesso modo i congegni verbali della macchina enciclopedica agiscono nello stato intermedio, ancora una volta vittoriosamente debole, del «non sapere più» e del «sapere di più», tramite il ricorso a prospettive gestionali flessibili, adatte alla complessità contestuale, e allo svelamento di una forma di apprendimento nuova, o almeno dei suoi presupposti di possibilità⁶⁷. Come *Mnemosyne* era agli occhi di Warburg non solo un «compendio per immagini, bensì un *pensiero per immagini*», così l'enciclopedia non è solo un compendio di parole, ma un *pensiero per parole*⁶⁸. In particolare, quando tratta delle aperture euristiche offerte dalla conoscenza accidentale, Didi-Huberman si serve della

⁶⁴ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, p. 107 (corsivo dell'autore).

⁶⁵ ABY WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, con la collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Aragno, Torino 2002. L'opera, rimasta incompiuta, si compone di circa duemila immagini e rappresenta la sintesi delle ricerche dell'autore sulla presenza di valori espressivi pagani, dell'antichità, nell'arte del Rinascimento europeo.

⁶⁶ UMBERTO ECO, MARC AUGÉ, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, postfazione di Gianfranco Marrone, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 62 e 64 (corsivo dell'autore). Si veda anche, di Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (Bollati Boringhieri, 2006), in particolare il paragrafo *Il punto di vista del sintomo: Warburg verso Freud* (pp. 253-262), in cui l'autore definisce il sintomo come un «complesso movimento serpentino», un'«intricazione non risolutiva» (p. 254).

⁶⁷ UMBERTO ECO, MARC AUGÉ, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, pp. 55-56 *passim*.

⁶⁸ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta*, p. 416 (corsivo dell'autore).

metafora dei «fasmidi», insetti «senza capo né coda» in grado di mimetizzarsi con l'ambiente grazie alla loro conformazione o cambiando colore, per delineare con più efficacia i processi che si svolgono tra «il movimento cristallizzatore del documento» reale e quello «erratico» del «disparato», inteso come emanazione dell'«immaginario»⁶⁹. Eco parlerebbe di *fasmidi rizomatici* o di *enciclopedia fasmidica*, accettando l'idea didi-hubermaniana di un «meno-essere» che «ha mangiato l'essere» totale, tanto da mettersi al suo posto, senza tuttavia risultare peggiore⁷⁰. Il «meno-essere» appare solo inevitabilmente diverso.

Non stupisce allora che il paradigma enciclopedico, in quanto metodo con cui interpretare il mondo, possa costituire una chiave privilegiata per decifrare la produzione letteraria che con quel mondo si confronta. Ed è proprio di questa applicazione dell'enciclopedismo alla letteratura moderna e soprattutto contemporanea che il presente lavoro intende occuparsi. Studiare come e perché la matrice enciclopedica plasma le opere, da un punto di vista sia contenutistico che formale, adottando la prospettiva antiporfiriana di Eco, consente una riflessione più ampia sulle coordinate teoriche e critiche della cultura complessa in cui gli autori sono immersi. Secondo Northrop Frye, «ogni epoca letteraria tende a produrre», con schemi ogni volta differenti, «specifiche forme enciclopediche», che possiedono la forza di una «rivelazione» più o meno secolarizzata, dal momento che in esse si aggruma la coscienza gnoseologica della civiltà di riferimento⁷¹. Anche e a maggior ragione la nostra epoca, solo caoticamente afferrabile, si presta a essere letta tramite le manifestazioni enciclopediche che fornisce, inserendosi nel dialogo costante tra parte e tutto, limite e infinito, «discreto e continuo», per usare le parole di Paolo Zellini, che ribalta (enciclopedicamente) i termini del binomio già utilizzato da Simone Weil quando descrive le evoluzioni della scienza a partire dalla Grecia⁷². È il continuo nella modernità che si approssima sempre più al discreto, ossia il poco che si può conoscere

⁶⁹ ID., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini* [1998], Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 13.

⁷⁰ *Ibi*, p. 23.

⁷¹ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Einaudi, Torino 1969, p. 425. Più estesamente, si vedano i capitoli *Modi tematici* (pp. 71-89) e *Specifiche forme enciclopediche* (pp. 425-440).

⁷² PAOLO ZELLINI, *Discreto e continuo. Storia di un errore*, Adelphi, Milano 2022, in particolare le pp. 22-32.

«effettivamente»⁷³, proprio come accade per l'epistemologia enciclopedica, di cui la letteratura diventa talvolta incarnazione verbale.

2. L'opera a sineddoche. Un metodo di lavoro enciclopedico

Quando si tratta di narrazioni enciclopediche, è quasi scontato fare riferimento al concetto di *opera aperta*, di cui peraltro Eco si occupa nello studio omonimo del 1962, chiedendo al lettore di aggiungere un tassello interpretativo in modo che il testo letterario risulti davvero compiuto, e che Gadda adotta come *leitmotiv* strutturale della sua prosa in perenne tensione tra esattezza e deformazione barocca (Calvino non a caso parte proprio dal groviglio gaddiano per sviluppare la sua *Lezione sulla Molteplicità* e l'idea di «enciclopedia aperta»)⁷⁴. Non è raro, poi, che la riflessione riguardi più specificatamente il genere del romanzo enciclopedico, almeno a partire dal saggio di Edward Mendelson, *Encyclopedic narrative. From Dante to Pynchon*, che nella seconda metà degli anni settanta fissa alcune coordinate della categoria, selezionando, oltre alla *Commedia* e al *Gravity's Rainbow* (1973), anche le opere di Rabelais, Cervantes, Goethe, Melville e Joyce. Tra le caratteristiche rilevate, insieme alla predisposizione profetico-satirica, che non consente a lavori di questo tipo di essere «comodi», all'ibridazione stilistica e a tematiche inerenti la scienza e la tecnologia, la matrice epica costituisce la base per l'articolazione accumulativa della materia enciclopedica, nonostante gli autori scrivano «sulla contemporaneità ordinaria del mondo attorno a loro invece che sul passato eroico»⁷⁵.

Sulla scia di Mendelson si collocano le ricerche di Franco Moretti, che allarga l'orizzonte romanzesco parlando di *opere mondo* in grado di «restringere il campo», imperfette proprio perché «vivono nella storia» e, anzi, affondano le radici

⁷³ *Ibi*, p. 22.

⁷⁴ ITALO CALVINO, *Molteplicità (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, vol. I, pp. 715-733: 726. Sulla matrice enciclopedica che caratterizza le opere di Calvino e di Eco si veda il contributo di ROCCO CAPOZZI, *L'iper-romanzo di Calvino ed Eco: molteplicità, enciclopedia e poetica dell'eccesso*, in ID. (a cura di), *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Atti del convegno *Eco & Calvino. Rhizomatic Relationships* (Toronto, 13-14 aprile 2012), EncycloMedia, Milano 2013, pp. 302-324.

⁷⁵ EDWARD MENDELSON, *Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», XCI (1976), 6, pp. 1272 e 1268. (La traduzione è di chi scrive.)

nell'ambizione totalizzante dell'epica, già da Omero ed Esiodo⁷⁶; e le indagini *massimaliste*, più recenti, di Stefano Ercolino, per cui i tentativi enciclopedici, tra Pynchon e Bolaño, assumono un punto di vista parziale in direzione della globalità, nello sforzo epico di offrire una «rappresentazione sintetica»⁷⁷. A tal proposito, Ercolino evidenzia che «l'enciclopedismo non è il fine della finzione», ma «uno strumento» per soddisfare la spinta all'intero, prendendo così le distanze dalle posizioni enciclopediche di Stephen Burn, che nel suo *At the edges of perception* (2001) individua l'origine del romanzo enciclopedico nel progetto incompiuto del *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert, lontano da velleità epiche e sotto il segno dell'incipiente modernismo, destinato a soffiare i venti dell'enciclopedia anche in ambito postmoderno⁷⁸. Nel pensiero ercolino il «fine» appare piuttosto «quello di una narrazione sintetica della totalità del reale», al di là dell'«accento» posto «sul processo, sulla dinamicità e sulla parzialità»⁷⁹.

Ecco, nella presente ricerca l'ottica cambia: pur restando stabile l'orizzonte del totale, a cui tendere almeno con i guizzi della possibilità, ciò che davvero conta come fulcro di sviluppo conoscitivo, all'interno e nei confronti delle opere stesse prese in esame, è l'attenzione per il piccolo, il frammento di una superficie reticolare in crescita. L'«uso estensivo» del principio della sineddoche che Mendelson attribuiva alle narrazioni enciclopediche diventa qui intensivo, nel senso di densamente circoscritto⁸⁰. Si tratta, in fondo, di un ritorno alla radice etimologica della parola enciclopedia, con un riferimento a quel cerchio che all'incirca a partire dalla produzione letteraria degli anni settanta fino a quella di oggi, segmento temporale dove

⁷⁶ FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, pp. 5 e 7.

⁷⁷ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista. Da «L'arcobaleno della gravità» di Thomas Pynchon a «2666» di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015, p. 70.

⁷⁸ *Ibidem*. Nella sua ricerca *At the edges of perception. William Gaddis and the encyclopedic novel from Joyce to David Foster Wallace*, pubblicata dalla Durham University nel 2001 (disponibile sul sito <http://etheses.dur.ac.uk/4235/>), Burn evidenzia l'influenza che il romanzo di Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ha avuto sulla produzione di James Joyce, Robert Musil, Gertrude Stein ed Ezra Pound. Sulle riflessioni teoriche intorno al romanzo enciclopedico si veda anche il contributo, caratterizzato da un approccio più analitico, di SIMONE REBORA, *Enciclopedismo e ipertestualità. Tra indagine teorica e analisi empirica*, in AUGUSTA BRETTONI, ERNESTINA PELLEGRINI, SANDRO PIAZZESI, DIEGO SALVADORI (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 525-535.

⁷⁹ STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, p. 59.

⁸⁰ EDWARD MENDELSON, *Encyclopedic Narratives*, p. 1269. (La traduzione è di chi scrive.)

si collocano i testi su cui questa analisi si concentra, ammettendo qualche eccezione antecedente che si inserisce comunque in ricostruzioni spazio-temporali di più ampio respiro, si restringe via via, ma al contempo trattiene a modo suo potenzialità illuminanti maggiori, attraverso ramificazioni infinite di raggi. Se occorre adempiere a doveri classificatori, non mi pare sbagliato parlare di *opere a sineddoche*: una definizione che, sebbene rimandi a una zona tassonomica piuttosto generale, risulta utile per individuare un *trait d'union* tra esemplari letterari molto eterogenei, in cui la componente epica non si annulla, ma si nutre delle schegge del quotidiano.

«Il mondo – in un anello», spiega Moretti mentre dimostra la concentrazione semplificata del *Ring des Nibelungen* di Wagner, in contrapposizione alla tecnica dell'«aggiungere» propria di autori come Goethe e Joyce⁸¹. E però, sia chiaro, l'anello può definirsi enciclopedico innanzitutto perché «non funziona», o meglio, costituisce solo (ma è già tantissimo) «una sorta di impalcatura» grazie a cui ottenere «un massimo di complicazione e di libertà»⁸². Con la convinzione che il caos del reale possa essere penetrato tramite connessioni possibili più che da sonde certe, si delinea la scrittura del dettaglio, del «referto», per usare una parola gaddiana che Langella utilizza nel suo saggio sul romanzo enciclopedico come forma tipica della modernità letteraria, riferendosi in particolare al *Pasticciaccio* (1957) dell'autore-ingegnere, relazionato all'incompiutezza del *Mann ohne Eigenschaften* (1930) di Musil⁸³. Mentre tuttavia per il romanzo enciclopedico vale il procedimento investigativo che esamina le tracce più minute nel tentativo di sciogliere lo «gnommero» del totale, all'interno delle opere a sineddoche, così come le intendiamo, catturare le cellule indiziarie risulta già l'obiettivo principe della ricerca, per cui il totale risulta effetto, non causa, dello sforzo interpretativo.

Si è scelto di proposito il termine «opera» al posto di «romanzo». Nonostante il timbro enciclopedico appaia con maggiore evidenza, se non altro intuitiva, nel genere romanzesco, che grazie alla sua flessibilità permette di tendere al macro con l'accumulo di scaglie, relazioni e storie del micro, prestandosi a rimanere aperto, è sembrato opportuno ricorrere all'inclusività che solo un'espressione come «opera»,

⁸¹ FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, p. 103.

⁸² *Ibi*, pp. 103-104 e 105.

⁸³ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, pp. 159-161 *passim*.

intensificata dall'uso restringente del concetto sineddotico, può garantire: dando uno sguardo alla definizione sul Vocabolario Treccani, si vede bene che «opera» non significa unicamente «attività diretta a un fine», in questo caso l'esplorazione enciclopedica in sé stessa, ma anche «lavoro materiale», prima del tutto ipotetico, corrispondente al frammento sviluppato talvolta tra le pagine del romanzo e ancora più spesso nella forma breve del racconto, nelle micro-narrazioni in generale, e persino nei versi⁸⁴. Entra in gioco allora l'applicazione precisante della sineddote, che va oltre la strategia della parte per l'intero a livello contenutistico (il prototipo, che sia evento, situazione o persona, con cui descrivere un tema o una problematica comune), occupando piuttosto il piano strutturale, organizzativo, dei testi, dove compaiono enciclopedicamente cataloghi, liste, frutto della pratica dell'accumulo per cercare di trattenere il mondo, e in senso più ampio raccolte di racconti che alimentano un'opera parziale ma compiuta, fatta di schiere di personaggi, animali, oggetti o pseudo-documenti.

L'opera a sineddote è limitata, senza risultare chiusa; frammentata, ma con un orizzonte repertoriale esteso, che si rivolge alle possibilità del totale. Anzi, il repertorio stesso, spiega Andrea Gazzoni nel suo studio sulla poetica «interdisciplinare» del Barocco, è un «insieme di possibilità già stilizzate o stilizzabili», inserite in un processo operativo in continua evoluzione⁸⁵. Proprio adottando la prospettiva della sineddote come modello applicativo dell'enciclopedismo moderno e contemporaneo, impregnato della teoria antiporfiriana di Eco, si sono tracciati alcuni percorsi tematici, che coinvolgono necessari riferimenti alle impalcature formali e organizzative della narrazione. In un campo di indagine tanto vasto, le scelte, sebbene non arbitrarie, dipendono da una selezione inevitabilmente personale, che tiene conto dell'emblematicità dei testi nel tentativo di costruire un quadro complesso, non completo, secondo un metodo di lavoro che risulta, di fatto, enciclopedico. Il limite guida anche questa ricerca e al contempo ne incoraggia lo sviluppo. È un'adesione alla «poetica dell'eccezione» che non a caso Eco relaziona alla *vertigine della lista*, risalente addirittura al catalogo delle navi nell'*Iliade* omerica, grazie a cui si può «rimescolare

⁸⁴ Si veda la voce «opera» sul Vocabolario Treccani, consultabile online alla pagina <https://www.treccani.it/vocabolario/opera/>.

⁸⁵ ANDREA GAZZONI, *L'operazione e il repertorio. Due categorie barocche tra retorica e commedia dell'arte*, in "Nemla Italian Studies", XXXVIII (2016), 38, pp. 88-115: 88.

il mondo» al punto da saldare «nuovi rapporti tra cose lontane» o almeno «mettere in forse quelli accettati dal senso comune»⁸⁶.

Ciascuna delle cinque sezioni si lega all'altra attraverso legami rizomatici o, meglio, miceliari, per la capacità di connettere nuclei di studio circoscritti, aperti tuttavia a ulteriori contributi. In particolare, all'inizio dei diversi capitoli è prevista un'introduzione di carattere generale sulle coordinate enciclopediche del discorso, a cui viene fatta seguire un'analisi più specifica delle opere a sineddoche che si è ritenuto utile distinguere. Talvolta, poi, compaiono sottoparagrafi dedicati interamente a un unico testo o al confronto tra due scritti che per materia e approccio strutturale si prestano a essere esaminati insieme, in maniera da rilevarne somiglianze e differenze. Costituisce un'eccezione la parte dedicata alle mappe geografiche, con il titolo *Itinerari enciclopedici*, dove si intende osservare l'evoluzione della cartografia intrecciandola con i cambiamenti dell'enciclopedismo: nonostante la presenza di fitti riferimenti letterari, dal *Pasticciaccio* (1957) di Gadda alle opere del Calvino combinatorio, dal Borges cosmologico alle geografie in movimento di Gianni Celati, dalla *Nuova enciclopedia* di Alberto Savinio (1977) al *Nome della rosa* (1980) di Eco, prevale qui l'elemento teorico, nutrito dei contributi critici di Franco Farinelli e Massimo Quaini⁸⁷, da cui emergono le affinità tra i due percorsi, alle prese con la continua ridefinizione dei limiti di conoscenza e degli influssi spazio-temporali.

Una deroga si deve concedere anche per il capitolo che riguarda l'opera antiburocratica *Misteri dei ministeri* (1952) di Augusto Frassinetti, dedicato in modo quasi esclusivo all'autore dei labirinti ministeriali, se si eccettua il paragrafo in cui il testo viene messo a paragone con il grigiore amministrativo e la polifonia formale della prosa poetica di Piero Jahier, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915 e 1966 per la versione definitiva). All'interno del trattato frassinetiano, ristampato alla fine del 2022 dalla Einaudi per le cure di Andrea Gialloredo, l'impianto enciclopedico, a sineddoche, risulta chiaro, se è vero che la raccolta dei frammenti esistenziali di amministratori e amministrati descrive una storia di ottusità e corruzioni,

⁸⁶ UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, pp. 7 e 327.

⁸⁷ In particolare, di Franco Farinelli sono state prese in considerazione le seguenti opere: *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo* (Einaudi, 2003), *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna* (La nuova Italia, 1992), *L'invenzione della Terra* (Sellerio, 2007) e *La crisi della ragione cartografica*, (Einaudi, 2009); di Massimo Quaini, invece, *La mongolfiera di Humboldt* (Diabasis, 2002).

che si ripete sempre uguale, coinvolgendo tutti al di là del grado e della posizione; e se è vero che il serbatoio cancelleresco accoglie pure enciclopedicamente elenchi, classificazioni, carte pseudo ufficiali, con cui l'autore sperimenta una varietà di stili e registri, tra i quali i modi del trattato etnologico che, amalgamati all'immaginazione dell'utopia, vanno oltre lo scopo pratico dell'analisi dei dati per offrire la sintesi quanto più completa di una cultura.

È opportuno notare, inoltre, come le trasformazioni che interessano l'enciclopedia accompagnino e aiutino a comprendere, oltre agli sviluppi cartografici, gli svolgimenti di almeno altre due strade qui delineate: una attraversa il genere del bestiario, che non può prescindere da una incursione nei territori medievali, e l'altra esplora il concetto di collezionismo, debitore delle *Wunderkammern* che iniziano a formarsi in età rinascimentale, per esplodere tra i riccioli del Barocco. Nel caso zoologico, il passaggio dall'impianto tradizionale per cartelle, categorizzazioni di matrice mitologico-scientifica, alla tessitura di un filo narrativo che si traduce in romanzi o raccolte di racconti, si associa al cambiamento delle modalità interpretative del contenuto bestiario, dal momento che gli animali diventano soggetti circoscritti dell'azione e al contempo immagini universali, per lo più private della veste sacra o morale che li imbelletta almeno fino al Seicento, prima della diffusione delle storie naturali laiche, o vitalistiche per dirla alla Diderot, settecentesche. Affiora piuttosto, nella contemporaneità, una denuncia delle incoerenze del quotidiano (come voleva Mendelson caratterizzando le narrazioni enciclopediche), spesso nascoste sotto la convenienza e il perbenismo: capita così con *Stranalandia* (1984) di Stefano Benni e *Guida agli animali fantastici* (2011) di Ermanno Cavazzoni, che con strategie diverse, rispettivamente tramite la contaminazione tra fantasia e fonti greche, latine, evoluzionistiche, e l'adattamento del «meraviglioso scientifico» todoroviano, fanno satira sulla nostra società.

Se il fantastico si presta al racconto beffardo del reale, anche il recupero dell'elemento folclorico, legato alle creature dell'immaginario popolare, si rivela attuale, moderno, nella misura in cui si oppone alle degenerazioni della modernità intesa alla maniera di un progresso antiecológico. A questo proposito, si sono individuati alcuni autori emiliani, come Giuseppe Pederali, che a partire dal romanzo *Il tesoro del Bigatto* (1980) fino ai racconti dell'*Osteria della Fola* (2002) costruisce

un'antropologia padana a forza di anzlìn, palpastrighe, anguane, parpaioni, omarini e magarassi, e Roberto Barbolini con il suo bestiario antropomorfo, *Più bestie si vedono* (2009), in cui tuttavia la presenza del folclore risulta subordinata all'autobiografia, producendo un ripiegamento sulla microstoria a scapito della macrostoria, che pare un limbo senza tempo. E al massimo l'atemporalità subisce una ripartizione cronologica nel presente, come tra le pagine di *Animali (topi gatti cani e mia sorella)*, il bestiario romanzato di Ugo Cornia, uscito nel 2014, dove la classica organizzazione per schede enciclopediche lascia tracce nella terna animalesca con cui si dà il nome ai capitoli.

Più nello specifico, la sezione animalesca propone tre casi di studio, che sono sembrati rappresentativi di altrettante modalità di approccio enciclopedico al contenuto e alla struttura dei testi: Alessandro Boffa, che nella sua raccolta di racconti *Sei una bestia, Viskovitz*, pubblicata nel 1998 per Garzanti, ma riedita da Quodlibet nel 2021, sottopone il protagonista a una serie di trasformazioni faunistiche, unisce le metamorfosi del contenuto all'uso di una molteplicità di generi, dal comico al tragico, dal poliziesco al western, dalla fiaba alla trattazione filosofica, aderendo al movimento tipico delle opere a sineddoche, dove l'analisi tende verso la sintesi, la rigidità ermeneutica verso la creazione di legami reticolari sotto il segno di una leggerezza denunciatoria alla Palazzeschi; grazie allo loro predisposizione per il misterioso, la zona onirica dell'oltre, Dino Buzzati e Julio Cortázar si sono invece rivelati esempi utili a riflettere sul concetto di limite come barriera superabile solo se consapevolmente fissata. Nei bestiari di entrambi gli autori, che infatti vengono indagati insieme, si assiste con strategie differenti all'esorcizzazione del disincanto provocato dall'azione straniante del fantastico, una sorta di scardinamento di ciò che è già stato scardinato, per cui si può ben parlare di quella «trasgressività nella trasgressività», secondo una formula di Graciela Nilbet Ricci riferita a Cortázar⁸⁸, che l'enciclopedia ha sfruttato per sopravvivere, rinunciando prima a trattenere in un cerchio rigido il sapere universale e poi vincendo tramite i frammenti, i pezzetti del totale. Da ultimo si è deciso di prendere in esame la produzione peculiare di Alfredo

⁸⁸ GRACIELA NILBET RICCI, *Trasgressività e riconoscimento nel «Bestiario» di Julio Cortázar*, in GIUSEPPE GALLI (a cura di), *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo*, Atti del X Colloquio sulla interpretazione (Macerata, 21-23 marzo 1988), Marietti, Genova 1989, pp. 255-276: 275.

Cattabiani, che a partire dagli anni ottanta fino ai primi anni duemila, realizza una serie di sillogi enciclopediche a tema, di cui fa parte il *Bestiario* (1984), diventato in seguito *Zoario* (2001) con alcune aggiunte e revisioni, all'interno di un progetto universale, che ambisce a spiegare il mondo per epifanie cosmiche. Nella contemporaneità si tratta, se vogliamo, dell'unico recupero non problematico, e perciò interessante, dell'idea classica di enciclopedia, se è vero che simboli, miti, leggende, meditazioni antropologiche che fanno pensare al Pavese dei *Dialoghi con Leucò* (1947) dettano il ritmo di eventi mai casuali, inseriti in un ordine totale da abbracciare senza perplessità conoscitive.

Le opere vengono collocate tra le fila di un discorso storico che tiene sempre presente le evoluzioni del modello enciclopedico di applicazione. È un procedimento che, come anticipato, si adotta anche per il capitolo sul collezionismo, dove emerge il transito da un programma onnivoro, proprio dell'accumulo di esotismi e bizzarrie durante i secoli XVI e XVII, a un repertorio collezionistico moderno, che fa della sineddoche un principio gestionale, perché se da una parte bisogna tracciare pragmaticamente i confini di una raccolta, comunque limitata nel tempo e nello spazio, dall'altra il collezionista esiste finché rimane un vuoto da colmare, un'ambizione all'intero così simile al concetto di enciclopedia aperta. In particolare, per chiarire questa tensione binaria è stato scelto il termine «Bottonologia», di cui parla lo scrittore svedese Fredrik Sjöberg nel romanzo *L'arte di collezionare mosche* (2004) riprendendolo a sua volta dall'*Isola dei beati* (1884) di August Strindberg⁸⁹: impossibile ottenere la totalità dei bottoni, ma rimane sempre vivo l'impulso alla completezza («dev'esserci tutto»)⁹⁰.

Come di consueto, lungo il percorso generale sono state di volta in volta portate a esempio e analizzate diverse opere in cui individuare un certo tipo di marchio collezionistico. Si toccano le manie estetiche di d'Annunzio, per il quale la raccolta di ninnoli e rarità è anzitutto una forma di conoscenza sentimentale e di distinzione sociale, e le ambizioni gaddiane alla globalità, attraverso una specializzazione esasperata che si dimostra disgregante (il Carlo dell'*Adalgisa* insegna); la passione per

⁸⁹ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche* [2004], traduzione e postfazione di Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 2015, p. 45.

⁹⁰ *Ibidem*.

i lattimi di Micòl, protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Bassani, che scandisce intimamente il tempo, senza affettazioni dandistiche, grazie alle sue *flûtes*, e la *Collezione di sabbia* (1984) di Calvino, che risponde al «bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione»; fino ad approdare ai puzzle di Michele Mari, in cui il principio interpretativo della sineddoche si unisce a quello dell'analogia di stampo romantico, cercando di tutelare l'autonomia del soggetto nel processo di universalizzazione atemporale⁹¹. Gli esemplari collezionati aprono al confronto con la morte, diventando una modalità per esplorarne i misteri, quando non addirittura un sistema per sottrarsi alle sue spirali. È un aspetto che affiora anche nei sottoparagrafi in cui si approfondiscono tre collezioni poetiche, rappresentative delle polarità enciclopediche parte-tutto, vita-morte, limite-infinito, applicabili ai versi: se le farfalle di Gozzano e i licheni di Sbarbaro, esaminati insieme, ispirano componimenti e riflessioni dove le forme collezionate assumono la portata di simboli universali, così da esaltare la tensione sintetica già propria del paradigma collezionistico, nella poesia cordiale di Luciano Luisi, autore livornese ma romano d'adozione, in equilibrio sulla linea che da Gatto conduce a Caproni, il principio sineddotico si applica alla raccolta di conchiglie del poeta-malacologo tramite «la capacità di osservare», generando un'immagine visiva, che spesso deriva dai quadri degli artisti più frequentati, come Bruno Caruso e Antonio Possenti⁹².

Del resto le collezioni sono repertori, ossia registri, in questo caso fatti da oggetti, in cui gli elementi, usando la definizione del Vocabolario Treccani, vengono «disposti in modo tale [...] che si possano facilmente ritrovare»⁹³. E il ritrovamento dei pezzi del mondo, premessa alla comprensione del mondo stesso, avviene appunto attraverso la sonda enciclopedica, che sceglie una superficie ridotta per penetrare le ramificazioni del totale che hanno una portata collettiva. Si tratta di un orizzonte d'interpretazione che appare ancora più evidente nel capitolo sui personaggi in serie, contraddistinto da un'impronta repertoriale marcata, non solo per le opere che si considerano, ma anche per la selezione (procedura a sineddoche per eccellenza) che si è attuata: in una galassia di possibilità letterarie davvero enciclopedica, a un'introduzione teorica, dove emerge

⁹¹ ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 411-416: 413.

⁹² LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, Tracce, Pescara 2011, p. 55.

⁹³ Si veda la voce «repertorio» sul Vocabolario Treccani, consultabile online alla pagina <https://www.treccani.it/vocabolario/repertorio/>.

l'idea barthesiana di «dizionario enciclopedico», che sa mediare tra rigidità biografica e legami umani, potenziali, di carattere universale⁹⁴, ammiccando alla fluidità della biofiction, segue la delimitazione di un'area di indagine più specifica, che vorrebbe risultare coerente nel suo svolgimento inevitabilmente ristretto. A partire dalla *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) e dalla *Vie des hommes infames* (1977) di Foucault, esordio di un'antologia mai pubblicata che doveva contenere registri d'internamento della polizia, suppliche al sovrano e *lettres de cachet* risalenti al periodo tra il 1660 e 1760, si è indicata una linea che potremmo chiamare *itinerario della stramberia*.

Con questa prospettiva vengono percorsi, secondo una geografia ancora una volta a prevalenza emiliana (fanno eccezione, tra gli autori analizzati, Juan Rodolfo Wilcock e Paolo Albani), i primi romanzi celatiani, *Comiche* (1971) e *La banda dei sospiri* (1976), e poi *Il poema dei lunatici* (1987) di Cavazzoni e le sue opere in senso stretto repertoriali come *Vite brevi di idioti* (1994) e *Gli scrittori inutili* (2002), fino alle collezioni dei matti curate da Paolo Nori sul modello del *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* (1994) di Roberto Alajmo. Si inserisce qui anche l'esistenza a dizionario che Ugo Cornia organizza *in ordine alfabetico*, sebbene l'ironica autobiografia dell'autore non costituisca una vera e propria raccolta di personaggi, destrutturata alla Celati o impostata secondo partizioni più rigide alla Cavazzoni, ma sia piuttosto una narrazione a impronta enciclopedica su un'unica vita, dove si affastellano molteplici vite e oggetti di contorno. Come sempre, la riflessione sui testi va inquadrata tenendo conto del contesto in cui nascono: è in particolare da una critica di Matteo Marchesini alla «stucchevole stilizzazione» di Celati che prende avvio un ragionamento sui modi con i quali la follia, a partire dagli anni settanta della legge Basaglia, è stata raccontata, in bilico tra adesione al canone dell'inclusività e anticonformismo, genuino o solo presunto⁹⁵.

Anche all'interno di questa sezione compare una parte dedicata al confronto tra due autori, che dimostra come il principio metodologico della sineddoche si applichi con

⁹⁴ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pubblicata nel *Dictionnaire Hachette* [1980], ora in ID., *Cos'è uno scandalo (scritti inediti 1933-1980). Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società*, a cura di Filippo D'Angelo, L'orma, Roma 2021, pp. 201-205: 202.

⁹⁵ MATTEO MARCHESINI, *Tre luoghi comuni del presente confutati dal passato*, in *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 221-225: 222.

le stesse modalità viste fino ad ora, adottando però un punto di vista tematico opposto a quello della stramberia, a rivelare le possibilità di descrizione del totale, della società nel suo complesso, presenti pure nelle parabole esistenziali più mediocri. Se questo può sembrare scontato nelle *Vite di uomini non illustri* (1993) raccolte da Giuseppe Pontiggia, pare invece paradossale che il processo di desublimazione parodica colpisca le *Vite degli uomini illustri* (1975), scritte una ventina di anni prima da Achille Campanile. Con un umorismo beffardo, meno discreto di quello pontiggiano, l'autore romano riferisce progetti, manie e ambizioni di protagonisti celebri, feticci della cultura, la cui ordinarietà risulta inversamente proporzionale agli onori attribuiti loro dalla storia. Anzi, il punto di vista esterno, e questo vale anche per Pontiggia, annulla ogni rivendicazione di unicità esistenziale, mantenendo solo talvolta un'empatia che deriva dalla condivisione dell'essenza umana. Grazie al distacco narrativo si genera una forma positiva di disillusione, capace di liberare dalla stretta marcatura delle convenzioni e delle ipocrisie.

È un sistema, peraltro, che non appare estraneo all'enciclopedia stessa come modello di conoscenza del mondo, che attinge dall'esterno, dal caos della realtà, in maniera da trovare poi la sua applicazione nel racconto interno, plasmando la struttura a sineddoche dell'opera. I congegni enciclopedici confermano il disorientamento gnoseologico dell'uomo immerso nella «modernità liquida» baumaniana, perfino lo esasperano con le loro analisi puntuali sul piccolo, e però superano l'ostacolo tramite la tessitura sintetica di legami rizo-miceliari profondi, che si aprono al totale senza velleità di conquista. L'enciclopedia contemporanea è rivoluzionaria perché *accetta* di perdere. O piuttosto, *vuole* perdere, non solo per rimanere aggrappata alla sua esistenza, ma anche per trionfare con la verità delle congetture sulle sicurezze fasulle che si accumulano in «gnommeri» impossibili da sbrogliare.

«Non sappiamo che cosa ci sta accadendo ed è precisamente quello che ci sta accadendo»: è una citazione di José Ortega y Gasset che viene posta da Morin a epigrafe del suo recentissimo *pamphlet* dal titolo *Réveillons-nous!* (*Svegliamoci!*, 2022), dove lo sviluppo del progetto di umanizzazione viene fatto dipendere proprio da questa comprensione dell'incomprensione, garanzia dello sforzo enciclopedico di inserire il locale in un contesto globale, verso un «avvenire» fatto di informazioni

«abbastanza flessibili da adattarsi ai rischi»⁹⁶. Inutile inseguire l'espulsione completa del disordine, dal momento che è da lì che può nascere una creatività ordinatrice, di cui la letteratura è prodotto e fucina. Deriva proprio da una tale convinzione il tentativo della presente ricerca di introdurre l'esame ordinato delle opere all'interno di una più ampia storia delle idee, irriducibile al modello enciclopedico, ma sineddoticamente in grado di giustificarne l'uso per esplorare la realtà contraddittoria in cui l'essere umano agisce e non smetterà di agire. La parte per il tutto. O meglio, il tutto in una parte.

⁹⁶ EDGAR MORIN, *Svegliamoci!*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022, pp. 32 e 48. L'epigrafe si trova a p. 7 del *pamphlet* di Morin.

Desidero ringraziare chi ha reso possibile la scrittura di queste pagine, a partire da Giuseppe Langella, che è stato una guida fondamentale lungo tutto il percorso di ricerca. La mia riconoscenza va inoltre a Giuseppe Lupo, per i suggerimenti e gli stimoli che ha saputo trasmettermi, e a Davide Savio, lettore attento e consigliere insostituibile. Ringrazio anche Andrea Gialloredo e Daniele Maria Pegorari, per la cura con cui hanno letto e valutato il mio lavoro. Sono grata a Silvia Cavalli, Elena Rondena, Elisa Chiochetti e a tutti i colleghi del Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell’Italia unita – Francesco Mattesini” dell’Università Cattolica di Milano, che con la loro competenza e disponibilità mi hanno insegnato l’importanza della condivisione.

1. Itinerari enciclopedici

1.1 Enciclopedismo e cartografia. Percorsi paralleli

Nel prologo al suo *Atlas* (1984), Borges conferisce a ogni uomo il titolo di «scopritore»: non è necessario vivere le avventure rivoluzionarie «di Simbad, di Erik il Rosso o di Copernico», perché tutti possono a loro modo «scoprire l'amaro, il salato, il concavo, il liscio, il ruvido, i sette colori dell'arcobaleno e le venti e più lettere dell'alfabeto»; e poi ancora i «volti, le mappe, gli animali e gli astri», salvo finire con «la certezza quasi totale della propria ignoranza»¹. La consapevolezza finale non deve tuttavia scoraggiare, anzi, l'autore pare suggerire che il senso dell'esplorazione sta tutto in quel «quasi» collocato proprio nell'introduzione al libro borgesiano, che peraltro è «saggiamente caotico», «che certamente non è un Atlante», ma il cui titolo indica a mo' di palinodia l'intenzione di abbracciare il mondo, o almeno di trattenerne una parte prima che sfugga via completamente². E infatti, come in una sorta di *mise en abyme*, questo titolo assoluto non riassume soltanto i quarantaquattro brevi testi che costituiscono l'opera, ricordi, riflessioni, racconti, ma anche i titoli che li accompagnano, a loro volta «un'unità fatta di immagini e di parole»³.

Del resto, non stupisce che immagini e parole diano luogo a una sorta di *unitas multiplex*, dove la diversità semiotica non scalfisce la concordanza di funzioni e obiettivi: sia a livello figurativo che testuale si instaura una relazione tra segno e oggetto, basata su presupposti convenzionali che è necessario accettare se si vuole comprenderne lo sforzo rappresentativo; in entrambi i casi, inoltre, esprimere la realtà implica una forma di comunicazione, che consente non solo l'incontro con l'altro, ma anche la possibilità di costruire la propria identità, di vivere orientandosi. Questo risulta ancora più evidente se l'oggetto al quale i processi identitari e di significazione si rivolgono corrisponde al mondo intero, alla «totalità dei fatti» secondo Ludwig Wittgenstein⁴, il cui *Tractatus logico-philosophicus* (1922) viene celebrato da Franco

¹ JORGE LUIS BORGES, *Atlante* [1984], in ID., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), vol. II, pp. 1310-1423: 1313 (corsivo di chi scrive).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], introduzione di Bertrand Russell, a cura di Amedeo Giovanni Conte, Einaudi, Torino 1989, p. 7.

Farinelli nella sua *Geografia* come «l'unico vero manuale di logica cartografica»⁵. Immagini e parole si adattano al globo, lo comprimono e lo raccontano a modo loro, alimentando le pagine di libri totali, che contengono «come unità cose disparate», scrive Hans Blumenberg mentre mette alla prova la *Leggibilità del mondo*, «lontane, contraddittorie, estranee o familiari»⁶: si tratta rispettivamente degli atlanti, sintesi di un susseguirsi analitico di tavole cartografiche, e delle enciclopedie, con le loro cascate di voci interconnesse, elenchi e inventari.

La volontà di catturare il molteplice è in effetti un'inclinazione propria della natura umana, da sempre alle prese con il desiderio di organizzare un sapere in continua espansione. Già Anassimandro, sei-sette secoli prima di Cristo, si azzarda a rappresentare su una tavoletta circolare la terra abitata, disegnando i confini del mondo allora conosciuto, l'ecumene; e ammesso che l'opera di Aristotele non si presenti ancora come un'enciclopedia, perché più simile a «una nuova proposta», a «un'esposizione sistematica di verità», secondo Umberto Eco, piuttosto che alla «collezione di un sapere compartecipato»⁷, è sufficiente attendere la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (I secolo d.C.) con i suoi trentasette libri per rilevare un atteggiamento enciclopedico pienamente formato, che mira a consolidare tutte le conoscenze umane in un assetto definitivo, dalla botanica alla zoologia, dai riti funebri alla medicina.

Tuttavia perfino a questa altezza le spinte più entusiastiche di schematizzazione si scontrano alla fine con il limite, con l'impossibilità di registrare ogni aspetto del totale. Certo, si tratta ancora di limiti oggettivi, cause di forza maggiore verrebbe da dire, e talvolta non del tutto consapevoli: Anassimandro si illude di fissare con uno sguardo dall'alto tutti i mari e le terre, attuando in realtà una duplice riduzione, non solo di «una cosa ad apparenza della cosa-che-è», a superficie rigida, per usare le parole di Farinelli, ma anche del mondo a una sua porzione infinitamente più piccola⁸; e lo stesso Plinio rimane vittima di quell'ottimismo gnoseologico che è proprio della sua

⁵ FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 3.

⁶ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* [1981], introduzione di Remo Bodei, traduzione italiana di Bruno Argenton, il Mulino, Bologna 1984, p. 12.

⁷ UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, p. 32.

⁸ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 78.

epoca come di tutto il periodo medievale, per cui la sapienza di un'intera biblioteca può essere racchiusa in un solo volume⁹. Anzi, se nel Medioevo le rappresentazioni cartografiche così come le enciclopedie aspirano addirittura a essere copia e serbatoio del mondo, allora esse diventano pure specchio dell'ordine voluto da Dio, svolgendo una funzione ermeneutica prima ancora che mimetica. Si pensi alla *Mappa mundi* di Hereford, risalente alla fine del XIII secolo, dove compaiono millecento nomi di località, scritte e illustrazioni tratte da fonti bibliche e dal repertorio classico, per cui, fa notare Simon Garfield nel suo studio *Sulle mappe*, la carta risulta «un distillato di conoscenze geografiche, storiche e religiose», che va al di là delle pure indicazioni di itinerario per tramutarsi in «parabola», «bestiario» e «strumento didattico»¹⁰. Allo stesso modo Farinelli ricorre a una pianta della città di Ferrara, risalente alla seconda metà del Trecento e realizzata da Bartolino da Novara, per dimostrare come l'impianto figurativo del periodo trascendesse l'immagine sensibile: la minuzia con cui il duomo, le chiese, i palazzi del potere sono rappresentati è volta a esprimere, oltre alla «totalità del fenomeno cittadino», la tipica «bipolarità tra sacro e profano di stampo medievale»¹¹.

Esaurire la realtà vuol dire anzitutto significarla, ossia proporre la sagoma di ciò che è terreno come proiezione dell'ideale celeste. E a questo tendono anche i progetti enciclopedici, attraverso una sistemazione organica del sapere che sfrutta la parola al posto dell'immagine. Ne sono prova le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (VII sec.), il quale si serve appunto dell'analisi etimologica per organizzare gerarchicamente la sua materia in venti libri, procedendo dalle arti liberali fino alle questioni di vine e umane; e poi nel XIII secolo il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico e lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais (diviso in naturale, dottrinale e storico), che guardano

⁹ Cfr. GIAN BIAGIO CONTE, *L'inventario del mondo. Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, Giornate filologiche genovesi (Genova, 1-3 ottobre 2009), Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, Genova 2011, pp. 73-94. Riferendosi alla *Naturalis historia*, Conte rileva un limite che sarà proprio anche dell'enciclopedia medievale: l'opera «portava impresse le sembianze tranquille di un sapere ordinato in equilibrio stabile» e perciò «non suscettibile di progresso» (p. 75).

¹⁰ SIMON GARFIELD, *Sulle mappe. Il mondo come lo disegniamo* [2012], prefazione di Dava Sobel, traduzione italiana di Monica Bottini e Sabrina Placidi, Ponte alle Grazie, Milano 2016, p. 44.

¹¹ FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, p. 19.

all'unità dell'universo anche nei casi in cui lo studio delle *naturae rerum* fa emergere la molteplicità dei fenomeni. Il processo di conoscenza è un affare umano, ma perderebbe di senso se non fosse teso al divino e alle tracce che questo lascia nella nostra realtà. Si tratta a tutti gli effetti del «tentativo più ardito e eroico di racchiudere il “mare dell'essere”» di cui parla Michelangelo Picone quando considera il concetto di *ordo*¹², ma che rimane un tentativo, una chimera, perché la minuziosa raccolta dei dati non prevede quasi mai una ulteriore esplorazione problematica che la giustifichi. L'impossibilità di mettere in dubbio la totalità del sapere, in quanto manifestazione di una volontà superiore, finisce per indebolire l'assolutezza delle conoscenze su cui l'intero sistema si basa. Fa eccezione solo Ruggero Bacon, che in pieno Duecento già dimostra le fragilità insite in un progetto che si vuole a tutti i costi inattaccabile: nel suo esame critico della cultura precedente non esita a mettere in luce errori e superstizioni, introducendo in punta di piedi l'idea di un sapere aperto, progressivamente conquistabile, che sarà poi il perno dell'*Encyclopédie* illuminista.

Inizia pian piano un processo di espansione della conoscenza che si accompagna all'ampliamento dei confini geografici, tanto che l'ostacolo con cui la ricerca del totale è costretta a confrontarsi diventa ben presto, e in modo paradossale, la mancanza di un limite e quindi la necessità di tracciarne uno artificiale, stavolta con piena consapevolezza. In altre parole, delimitare è sempre stato indispensabile per orientarsi, ma se prima il limite esisteva pur rimanendo invisibile ai più, adesso il limite si rende evidente proprio per sopperire alla sua scomparsa. Non è un caso che Massimo Quaini, nei *Dialoghi della Mongolfiera di Humboldt*, «incerti e zig-zaganti» come il labirinto in cui l'autore vuole perdersi per rifondare la geografia in senso critico, individui il superamento dell'*imago mundi* medievale, ormai in crisi, nell'impresa di Cristoforo Colombo, che spezza il cordone dell'ecumene navigando verso un oltre imprecisato, «nello spazio incognito di un aldilà» impossibile da controllare¹³. Si apre l'orizzonte dell'«insicurezza», dell'«avventura», del «rischio», dove la *leggibilità del mondo* è

¹² MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in ID. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Atti del convegno (San Gimignano, 1992), Longo, Ravenna 1994, pp. 15-21: 19.

¹³ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt. Dialoghi sulla geografia ovvero sul piacere di cercare sulla Luna la scienza che non c'è. Divisi in due parti, tre giornate, dodici digressioni e una corposa appendice sull'invasione della globalizzazione*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, pp. 13 e 103.

praticabile grazie alla sua messa in discussione, perché le nuove teorie possono insinuarsi solo negli spazi o meglio, come vedremo, nei vuoti lasciati dalle certezze della tradizione¹⁴.

Così, tra l'idea cusaniiana di un universo che ha il centro ovunque e gli infiniti mondi di Giordano Bruno sta il punto di svolta, la confutazione a opera di Copernico del sistema tolemaico, che ha costretto l'uomo a ripensare alla propria collocazione all'interno dell'edificio cosmico. È colpa di «quel canonico polacco», si rammarica il fu Mattia Pascal di Pirandello, se la Terra è ridotta a «un'invisibile trottolina», «un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché», trascinando con sé uomini piccoli piccoli, «vermucci ormai»¹⁵. Copernico non ha fatto semplicemente muovere la Terra, ma ha cambiato il suo significato: come evidenzia Thomas Kuhn, «ogni rivoluzione scientifica» trasforma il «mondo entro il quale veniva fatto il lavoro scientifico» stesso, a maggior ragione se a mutare è un paradigma con implicazioni identitarie tanto forti¹⁶. Da questo momento in poi il pensiero sul totale deve fare i conti con la marginalità, l'indeterminatezza, che costringerà mappe ed enciclopedie ad adottare criteri di astrazione e convenzionalità sempre più accentuati, nel tentativo di porre un argine alla deflagrazione che si scatenerà definitivamente nel Novecento, il secolo della precisa bidimensionalità della carta e della realtà virtuale, delle geometrie di Calvino e della polifonia gaddiana. Si potrebbe ricorrere alla stessa domanda retorica che Nicole Day, responsabile della residenza-museo di Winston Churchill a Chartwell, rivolge al produttore di mappamondi Peter Bellerby a proposito delle scarse informazioni indicate sul globo, di notevoli dimensioni (quasi centotrenta centimetri di diametro), che era stato regalato al Primo ministro dal capo dell'esercito americano George Marshall: «perché mettere tanti dettagli su una mappa se sai che presto ti ritroverai a giocare con i confini?»¹⁷

¹⁴ *Ibi*, p. 103.

¹⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), vol. I, pp. 317-586: 323-324 *passim*.

¹⁶ THOMAS KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* [1962], Einaudi, Torino 2009, p. 25.

¹⁷ SIMON GARFIELD, *Sulle mappe*, p. 354.

1.2 Il limite per (non) cadere nel vuoto

Max Horkheimer e Theodor Adorno hanno scritto che le azioni di quantificare, classificare, non costituiscono «la conoscenza stessa», ma le «condizioni della conoscenza»¹⁸, evidenziando a un tempo l'arbitrarietà e l'assoluto bisogno di strutture semplificatrici che, se non consentono di dominare il sapere, almeno fanno anteporre alla «totale ignoranza» di cui parla Borges quel «quasi», preziosissimo, dei suoi «scopritori». La soluzione sta proprio nel limite, che diventa l'unico modo per non rinunciare al totale. Allora, le cause della «crisi della modernità», individuate da Edgar Morin «nel sorgere dell'individualismo e nell'affermarsi della parcellizzazione del sapere», non sono più un ostacolo se viste nella prospettiva della parte per l'intero, del micro nelle maglie interconnesse del macro¹⁹. Il racconto può anche essere parziale, incompleto, ma trova il suo senso quando diventa nodo di una rete planetaria, che si regge su una molteplicità di legami. E questo vale nell'ambito geografico della rappresentazione territoriale, per cui Quaini attribuisce il merito di «far stare insieme cose diverse» proprio alla struttura reticolare, «le relazioni “verticali” (rapporti del nodo con l'ambiente locale) e quelle “orizzontali” (rapporto tra nodi e tra nodo e rete)»²⁰; così come nel caso dell'enciclopedia moderna, che Eco all'interno dell'*Antiporfirio* paragona a un labirinto rizomatico, riprendendo il modello illustrato da Deleuze e Guattari in *Mille piani* (1980), «smontabile e reversibile», dove ogni punto può sempre connettersi a qualsiasi altro punto²¹.

L'armonia dell'universo non si riflette più nelle opere umane e perciò anche lo schema enciclopedico si accontenta di fornire delle «regole di ragionevolezza»,

¹⁸ MAX HORKHEIMER, THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], Einaudi, Torino 1971, p. 236.

¹⁹ EDGAR MORIN, GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Comunità planetaria e nuovo umanesimo*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Mimesis, Milano 2012, pp. 30-31.

²⁰ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 288.

²¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... et al., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 78; la parte sui labirinti confluisce in UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, pp. 57-61: 60. Il testo nella sua interezza compare anche nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361. Sull'argomento si veda inoltre il capitolo, sempre a firma di Eco, *Dizionario versus enciclopedia* in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-140.

vincenti perché in grado di adattarsi a «determinati contesti e circostanze» senza per forza aspirare al globale²². È l'«enciclopedia aperta» che il Calvino della *Molteplicità* prevede per far fronte a «una totalità» ormai «potenziale, congetturale, plurima»²³, ma che può *aprirsi* al molteplice se rimane allo stesso tempo enciclopedia del *limite*, inseguito (anche) perché inevitabile. Questo sistema a «rete» emerge pure nella premessa ai sedici volumi dell'Enciclopedia Einaudi (1977-1984), dove, come si è visto, l'editore pone a freno del progressivo disgregarsi della conoscenza un atteggiamento «metadisciplinare», che leghi tra loro le voci attraverso «connessioni concettuali»²⁴. Ne sono prova i grafi offerti al lettore, con cui è più facile orientarsi tra molteplici percorsi, perché insieme agli eventuali rinvii vengono suggeriti i criteri per costruirli di volta in volta: non basta avere a disposizione «pacchetti» di voci se questi non diventano «nodi», elementi portanti, di una «zona di influenza» e quindi «snodi» per la formazione di altri pacchetti a seconda degli interessi di ciascuno²⁵. Così, per esempio, un insieme che contenga in sé la parola «Vita» potrebbe costituire il nodo di un itinerario di lettura sulla genetica, ma niente vieta che si trasformi in snodo per esplorare il campo del tutto diverso della riflessione filosofica sull'esistenza. Come spiega Ruggiero Romano, in un mondo che può essere affrontato solo per approssimazione, ovvero avvicinandosi al totale, la «navigazione a vista», per conquiste graduali, si rivela l'unico modo per realizzare «un'enciclopedia vivente», «che produca degli effetti culturali ed epistemologici», e non «un semplice bazar», dove gli oggetti si accatastano senza più svolgere la loro funzione²⁶. L'accumulo di dati risulta infatti un'attività sterile, che impedisce l'elaborazione e causa una disfunzione ermeneutica chiamata da Giuseppe Langella, in riferimento al romanzo enciclopedico, «bulimia informativa»²⁷.

²² ID., *L'antiporfirio*, p. 75. Dello stesso autore cfr. *Dall'albero al labirinto*, in particolare il paragrafo *l'Enciclopedia Massimale come idea regolativa*, pp. 55-57.

²³ ITALO CALVINO, *Molteplicità (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 715-733: 726.

²⁴ *Premessa dell'editore* all'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XIX: XVIII, XV e XIII.

²⁵ RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI: XXI.

²⁶ *Ibi*, p. XIII.

²⁷ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169: 163.

L'unico *bazar* consentito è semmai quello *archeologico* che Gianni Celati propone in contrapposizione alla rigidità del modello museo: in sintonia con gli «avanzi di un mondo di sogno» inseguiti da Walter Benjamin, «gli oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante», che non si consegna «alla logica di una classificazione» autoritaria, impersonale, aprendosi piuttosto al «diverso per intravederne le alternative»²⁸. Meglio insomma rimanere nel campo del parziale, del possibile, in cui l'arte interpretativa consente di andare alla ricerca del senso smarrito, a dimostrare che il senso, l'opportunità di vincere, sta proprio nel viaggio stesso, al di qua del limite. Dal momento che «il pensiero sistematico» non è più in grado di cogliere la progressiva stratificazione della materia, conviene «lavorare su insiemi locali e molecolari» secondo il metodo archeologico, senza tuttavia dimenticare che l'esplorazione risulta efficace solo se il desiderio della totalità non scompare, o, usando le parole di Celati, se il confronto con la «grande grammatica» della «Storia» persiste nel processo conoscitivo²⁹. Serve *lo sguardo dell'archeologo* teorizzato anche da Calvino nel saggio omonimo, che si lega al testo di Celati perché nato per il medesimo progetto della rivista «Alì Babà», mai realizzato e condiviso con «altri amici», Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri³⁰. Qui «il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità» concede «d'indicare e descrivere», non di «spiegare»³¹, ma in maniera più ottimistica rispetto a Celati la letteratura può diventare strategia di riconciliazione con un passato ormai non storicizzabile, un modo per «approssimarsi il più possibile», secondo Massimo Rizzante, «a un'immagine del mondo», oltre la soglia dell'osservazione incantata di stampo celatiano³². Anzi, Calvino parla di «un nuovo atlante letterario», unendo la prospettiva testuale a quella geografica per la conquista

²⁸ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino 1986, pp. 187, 188 e 202.

²⁹ *Ibi*, pp. 193, 198 e 201.

³⁰ ITALO CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo (Una pietra sopra)* [1972], in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 324-327: 324. Le medesime tematiche saranno riprese pochi anni dopo da Carlo Ginzburg nel suo saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi 1979, pp. 57-106; poi in CARLO GINZBURG, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.

³¹ ITALO CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, pp. 324 e 326.

³² MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Milano 2017, p. 15.

di una globalità frammentata, che oggi è la sola in grado di produrre un «allargamento d'orizzonti»³³.

Del resto, la tensione tra la volontà di organizzare il sapere e la sua messa in discussione, in vista di un progresso futuro, affiora già chiaramente nel Settecento con l'*Encyclopédie* francese. A tal proposito è significativo il *Discours préliminaire* di d'Alembert all'opera (1751), che conferma, ancora una volta, quanto l'impianto cartografico e quello enciclopedico siano vicini:

[L'ordine enciclopedico delle nostre conoscenze] consiste nel riunirle nel più breve spazio possibile, e nel porre, per così dire, il filosofo al di sopra di questo vasto labirinto, in un punto di vista molto elevato da dove gli sia possibile scorgere contemporaneamente le scienze e le arti principali; vedere con un sol colpo d'occhio gli oggetti delle sue speculazioni e le operazioni che può fare su questi oggetti; distinguere le branche generali delle conoscenze umane, i punti che le separano o le accomunano, e intravedere persino, a volte, le vie segrete che le riuniscono. È una specie di *mappamondo* che deve mostrare i principali paesi, la loro posizione e le loro vicendevoli dipendenze, il cammino in linea retta che v'è dall'uno all'altro; cammino spesso interrotto da mille ostacoli, che non possono essere noti in ciascun paese che agli abitanti e ai viaggiatori, e che non potrebbero essere mostrati che in *carte particolari molto minute*³⁴.

Una molteplicità priva di coordinate definitive, pare suggerire d'Alembert, necessita di uno sguardo dall'alto che la renda accessibile. Il processo analitico, che si esplicita formalmente nella struttura dell'elenco («le scienze e le arti principali», «le speculazioni e le operazioni» sugli oggetti, «le branche generali delle conoscenze umane»), tende alla stessa precisione di «carte particolari molto minute», mappe locali, con cui orientarsi nel «vasto labirinto» della realtà.

Serve porre attenzione alle parti per capire i rapporti che le tengono unite e quindi aspirare a una totalità parziale, l'unica possibile appunto, perché di fatto i frammenti rimangono tali anche se messi a sistema. In questo senso Farinelli ricorre al mito

³³ ITALO CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, p. 327.

³⁴ Il *Discours préliminaire* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim* (il corsivo è di chi scrive). La traduzione è di Aldo Devizzi in Pons (1966). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

quando deve spiegare che proprio la tavola «contiene e ricomponne l'intero fatto a pezzi»³⁵: Dioniso, divinità sotterranea in quanto figlio di Zeus e Persefone, dopo l'uccisione da parte dei Titani torna in vita grazie al fratello Apollo, che ne riassume il corpo appoggiando le membra su una superficie, una sorta di «primo altare»³⁶. Si tratta a tutti gli effetti di un rito sacrificale, in cui la profondità (Dioniso) viene immolata, ma la perdita diventa produttiva se i microcosmi analizzati e relazionati tra loro (le parti del corpo del dio) formano il «mappamondo» a cui aspira d'Alembert, una sintesi imperfetta, piena di «ostacoli», delle «dipendenze» tra «i principali paesi». Il risultato è simile all'*Aleph* borgesiano, però a misura d'uomo, dal momento che qui l'opportunità di vedere «milioni di atti gradevoli o atroci» in un «istante gigantesco» lascia il posto a una realtà che deve essere scomposta, dispiegata, in modo da rimanere compatta, per cui il proverbio «*multum in parvo*» vale solo se affiancato al suo opposto, il «*parvum in multo*»³⁷. E infatti Blumenberg rileva tra le pagine dell'*Encyclopédie* un confronto continuo tra «pretesa e rinuncia», «incremento e disciplina», che conferma il ruolo essenziale del limite nel consentire oasi di possibilità all'interno di zone regolamentate, dove la frammentazione è funzionale al suo superamento³⁸.

In una realtà dagli orizzonti sempre più vasti, il limite come condizione di esistenza della possibilità si lega all'azione dell'individuo, anzi, alla sua stessa presenza se si dà ragione a Wittgenstein, per cui «il soggetto non appartiene al mondo, ma del mondo è un limite»³⁹. Spetta al singolo guardare dall'alto, scoprire, distinguere e soprattutto fare una scelta tra gli infiniti elementi che compongono il reale. Un po' come capita ai protagonisti delle *Città del mondo* (1969) di Vittorini, che spesso adottano una visione aerea per meglio valutare le città in cui si imbattono nel loro vagabondaggio, alla

³⁵ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 9.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ JORGE LUIS BORGES, *L'Aleph* [1949], in ID., *Tutte le opere*, vol. I, pp. 886-901: 897 e 896.

³⁸ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, p. 171. Cfr. MARINA DA PONTE ORVIETO, *L'unità del sapere nell'Illuminismo*, CEDAM, Padova 1968, in particolare il capitolo *I fondamenti dell'Enciclopedia*, pp. 23-34. Qui l'autrice evidenzia che per gli enciclopedisti francesi «l'itinerario fondamentale del conoscere parte dalla molteplicità delle conoscenze dirette, o dati sensibili, e mira all'unità nell'idea riflessa», nei principi di un progetto organizzativo più ampio (p. 26). Sebbene «il sapere proprio dell'uomo sia la scienza», rimangono delle «istanze» che «non possono venire annullate e permangono come problemi», senza però «alcun carattere di drammaticità» (p. 33).

³⁹ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 135.

ricerca del luogo ideale dove davvero «la gente» poteva essere «brava e buona» corrispondendo alla bellezza urbanistica⁴⁰. Senza questa cernita, che è anche un processo di riduzione, ogni pagina, «ogni carta», scrive Farinelli, «sarebbe affollatissima, un'unica macchia nera, e non vi distingueremmo proprio nulla»⁴¹. Finiremmo per avere tra le mani la «Mappa dell'Impero» che Borges descrive nel suo *Hacedor*: «uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso», al punto che le «Generazioni Successive» la considerarono del tutto inutile, abbandonandola «alle Inclemenze del Sole e degl'Inverni»⁴².

In altre parole, bisogna che il sacerdote che compie il sacrificio di Dioniso sull'altare sia allo stesso tempo un Titano complice dell'assassinio del dio e un novello Apollo, così da salvare l'intero sfruttando l'assenza, il senso di vuoto lasciato dalla rivoluzione copernicana e che ancora Galileo evidenzia quando in una lettera a Fortunio Liceti del 1641 etichetta come «impresa frustratoria» «il creder che la terra possa esser costituita in un centro, il quale non si sa se sia al mondo»⁴³. Il vuoto acquista significato grazie al soggetto-limite, che sviluppa il racconto sull'universo proprio a partire dalla mancanza di un centro, facendo dell'abisso il nucleo da cui, neanche a dirlo, si dipartono le possibilità di rappresentazione del totale. Eliminare il soggetto comporterebbe allora la rinuncia al solo modello di conoscenza con cui enciclopedie e mappe riescono ad avere presa sulla realtà in maniera soddisfacente. È questo secondo Farinelli l'errore in cui incappano William Bunge e più in generale la geografia quantitativa che ha dominato la scena anglosassone negli anni sessanta e

⁴⁰ ELIO VITTORINI, *Le città del mondo* [1969], in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Mondadori, Milano 1974 (I Meridiani), vol. II, pp. 371-679: 382.

⁴¹ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 86.

⁴² JORGE LUIS BORGES, *Del rigore nella scienza (L'artefice)* [1960], in ID., *Tutte le opere*, vol. I, p. 1253.

⁴³ GALILEO GALILEI, lettera a Fortunio Liceti, Arcetri, gennaio 1641, in *Le opere di Galileo Galilei*, edizione diretta da Giorgio Abetti, Barbèra, Firenze 1968, vol. XVIII: *Carteggio 1639-1642*, pp. 293-295: 294. Cfr. DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, ETS, Pisa 2015, in particolare il paragrafo *La fabbrica del cosmo*, pp. 134-142. Savio ricorda che la lettera indirizzata a Fortunio Liceti era stata citata da Calvino in una conferenza dal titolo *Science et métaphore chez Galilée*, tenuta il 25 gennaio del 1983 presso l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Questo conferma l'influenza che l'opera di Galileo ha avuto sull'autore, a partire dalle *Due interviste su scienza e letteratura* (ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 229-237), dove emerge un approccio epistemologico, tutto teso alla compilazione della «mappa del mondo», che unisce Galileo a Dante. Sul rapporto tra Calvino e Galileo si veda anche ERALDO BELLINI, *Calvino e i classici italiani*, a cura di Anna Falessi Bellini, ETS, Pisa 2019, in particolare le pp. 133-187.

settanta del secolo scorso, prosecuzione diretta della geografia positivista dell'Ottocento: le carte si fondano sui principi della matematica, per cui se l'unica realtà esprimibile è quella che può essere ridotta a misura, non c'è più spazio per l'intenzione individuale⁴⁴.

Sottratta al controllo di uno sguardo soggettivo, la totalità viene risucchiata dal vuoto, questa volta sterile, dei calcoli, perché la sua raffigurazione deriva esclusivamente dai numeri, mentre sono i numeri che dovrebbero derivare dalla tavola. E il caso esemplare è proprio il numero dell'assenza, della negazione: lo zero. Fin dai tempi di Pitagora, che considerava la tavola «il grande nulla dal quale ogni notazione proviene», lo zero è «una condizione», una macchia bianca che comunica attraverso il silenzio e al contempo si lascia riempire di segni «in grado di produrre idee»⁴⁵. Così la carta non pare diversa da una mente vuota, pronta a immagazzinare informazioni per restituire la complessità del sensibile, fino quasi a sostituirvisi. In fondo, «perché dovremmo altrimenti credere che una città raffigurata su di essa sia proprio quella città, se non perché la tavola stessa in qualche maniera lo diventa?»⁴⁶ Emerge nuovamente il ruolo imprescindibile del soggetto, a cui si chiede di comprendere la pienezza del vuoto, di essere limite di una realtà aperta che contiene prospettive sempre più ampie, salvaguardandone le libertà associative.

Per Calvino, del resto, ogni vita è il frutto di innumerevoli combinazioni che si riflettono all'esterno, e anzi, la capacità di scrivere dipende dall'adesione al «principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile», che vuole unire in perfetto equilibrio «la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite»⁴⁷. In particolare, alla categoria della *molteplicità* appartengono opere come *Il castello dei destini incrociati* (1973) o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), citate dall'autore stesso in quanto esempi di «iper-romanzi» in cui l'impianto narrativo cresce al ritmo degli ingranaggi della macchina cosmica⁴⁸. In questi casi la realtà enciclopedica viene sì gestita da geometrie e giochi matematici, ma proprio come accade per la carta i numeri sono conseguenza dell'eterogeneo, non

⁴⁴ Cfr. FRANCO FARINELLI, *Geografia*, pp. 88-89.

⁴⁵ *Ibi*, pp. 90-91 *passim*.

⁴⁶ *Ibi*, p. 91.

⁴⁷ ITALO CALVINO, *Molteplicità (Lezioni americane)*, p. 730.

⁴⁸ *Ibidem*.

condizioni a priori che lo rendono possibile. E quanto più la materia è caotica, informe, tanto più sollecita il bisogno di un'organizzazione spaziale.

Basti pensare allo «gnommero» gaddiano, metafora di una sostanza esistenziale aggrovigliata per cui è necessario ricorrere a «grandezze misurabili», rileva Gian Carlo Roscioni, rinunciando «a ogni visione convenzionale della realtà», ma con il vantaggio della piena «consapevolezza del carattere contingente della percezione»⁴⁹. Gli oggetti entrano nel nostro campo conoscitivo grazie a una progressiva messa a fuoco dei loro contorni geometrici, che rivelano, oltre alla forma dell'*hic et nunc*, il sistema più profondo di relazioni e significati in cui sono immersi. Così nel *Pasticciaccio*, l'analisi del «taglio, cioè sfaccettatura e politura d'arte», dei rubini sottratti alla contessa Menegazzi è solo il pretesto per tornare ai «millenni originari del mondo», quando queste gemme sono nate «dentro la fatica di Dio»⁵⁰; e tra le pagine della *Meditazione milanese* il racconto della vita dei soldati nel Carso si realizza a partire dai profili via via più nitidi di un «cubo» e di una «forma», ovvero di un «sasso» e di un «fucile»⁵¹. Qualcosa di simile accade anche all'interno delle *Città invisibili* calviniane, quando nella descrizione della scacchiera di Kublai Kan dall'oggetto intarsiato si procede a ritroso verso l'albero da cui è stato prodotto, concentrando «in un pezzetto di legno liscio e vuoto» una «quantità» di elementi che «sommergeva» l'imperatore, dai «boschi d'ebano» alle «zattere di tronchi che discendono i fiumi», dagli «approdi» alle «donne alle finestre»⁵².

Le connessioni di cui è fatto il mondo vanno al di là della «logica comune, proponendo nuovi allacciamenti», spiega ancora Roscioni, o in altri termini, nuove possibilità di apertura ai legami reticolari della materia⁵³. Si entra nel campo del realizzabile e non del realizzato, dove secondo Langella «il condizionale è d'obbligo e l'errore sempre in agguato», ma proprio per questo rimane l'opportunità di

⁴⁹ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Einaudi, Torino 1995, p. 8.

⁵⁰ CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini ed Emilio Manzotti, Garzanti, Milano 1989, vol. II, pp. 11-460: 231 e 232 *passim*.

⁵¹ ID., *Meditazione milanese*, in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri *et al.*, Garzanti, Milano 1993, pp. 615-894: 839.

⁵² ITALO CALVINO, *Le città invisibili* [1972], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), vol. II, pp. 357-498: 469.

⁵³ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, p. 69.

conoscere⁵⁴. L'enciclopedia del mondo diventa «enciclopedia delle sue interpretazioni», flessibile come la realtà che vuole abbracciare⁵⁵. Anzi, è il persistere di una componente misteriosa, di una ragione fondante al di là dell'esperienza immediata, che consente di non rinunciare alla ricerca dell'ordine nel caos. La non conoscenza, il vuoto appunto, assimilabile allo zero in ambito matematico, producono paradossalmente, se non la conoscenza, almeno l'occasione per conoscere. Tuttavia mentre in Gadda le successive stratificazioni del reale finiscono per sfuggire al controllo dell'autore, per cui il pasticcio resta tale e *la disarmonia prestabilita*, Calvino compie un passo in più, perché facendo dello spazio vuoto un principio creativo, lo rende anche responsabile delle logiche numeriche, che servono a gestire la proliferazione dell'eterogeneo di cui è fonte. Per esempio nelle *Città invisibili*, opera anch'essa costruita sulla base di criteri combinatori, ciò che più Kublai Kan apprezza dei resoconti di Marco Polo è «lo spazio vuoto che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole», e perciò adatto a «girarci in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa»⁵⁶. La scelta è ancora libera perché proprio quel punto bianco dà origine a tutte le scelte possibili.

Allora il «vortice» gaddiano, il «punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo»⁵⁷, si trasforma per Calvino nel «rettangolo vuoto» indicato da Parsifal al centro dei tarocchi nel *Castello dei destini incrociati*, un'opera che non a caso unisce in perfetto equilibrio parole e immagini: «il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao»⁵⁸. E se Calvino descrive il gral come «il talismano custodito dal Re Pescatore, il vaso misterioso che il suo primo poeta non fece a tempo a spiegarci cos'era – o non lo volle dire – e che da allora sgorga fiumi d'inchiostro di congetture»⁵⁹, si capisce bene perché Davide Savio evidenzia l'importanza di questo talismano-calamaio nel «portare alla luce le storie nascoste

⁵⁴ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, p. 167.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, p. 386.

⁵⁷ CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, p. 16.

⁵⁸ ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* [1973], in *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 499-610: 589.

⁵⁹ *Ibi*, p. 584.

dietro le figure dei tarocchi»⁶⁰. Il gral è «l'origine di ogni racconto» sul mondo⁶¹, o meglio, se è vero che le prospettive fissate dai «fiumi d'inchiostro» sono solo congetturali, di ogni possibilità di catturarne la complessità raccontandolo, fino a risalire all'essenza iniziale: la mappa bianca, la pagina ancora da scrivere, l'assenza, che Calvino identifica con il *tao*, recuperando il concetto orientale di vuoto come fondamento creativo e non come mancanza⁶². E in effetti pochi anni prima della pubblicazione dell'opera calviniana, nel suo *Impero dei segni* (1970), Roland Barthes perlustra proprio il mondo orientale, in particolare il Giappone, così da evidenziare il «paradosso prezioso» attorno a cui è costruita Tokyo, che «possiede sì un centro, ma questo centro è vuoto»⁶³. Pare un'«idea evaporata», «un anello opaco di muraglie, d'acque, di tetti e di alberi», che dà però impulso a tutto il movimento della metropoli, alla maniera di un *tao* urbano in grado di creare e gestire il pieno⁶⁴.

Al di là dell'affinità grafica, si tratta di qualcosa che concettualmente non è molto diverso dal *ta* che guida le esistenze dei Gamuna nella *Fata Morgana* (2005) di Celati, una sorta di diario etnologico in cui l'autore raccoglie documenti sui costumi di questo misterioso popolo. Il *ta* «è insieme l'incanto del vivere e l'uomo piantato nella terra, con la polvere che lo avvolge, e la deriva dei suoi sogni», «è il vasto ed è la lentezza», che consente attraverso la sua forza cronotopica di sperimentare «stati di sospensione concentrati nei momenti vuoti»⁶⁵. Solo se immersi in questa vastità spazio-temporale i Gamuna fanno esperienza del totale, attingendo al vuoto come si fa quando si fruga nei «cassetti» o negli «armadi»⁶⁶: «le cose stanno in riposo nella loro ignoranza», ma

⁶⁰ DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, p. 214.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Dai materiali preparatori delle *Lezioni americane* sappiamo che Calvino voleva inserire, nel percorso sulla leggerezza, un brano del *Tao Tê Ching*, che insiste proprio sull'utilità del vuoto. Cfr. DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo*, pp. 212-226; e SERGIO CAPPELLO, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Parigi 2007, in particolare il capitolo «Palomar» et la trilogie de Queneau, pp. 245-347, e il paragrafo «Palomar» et le bazar archéologique, pp. 344-347.

⁶³ ROLAND BARTHES, *L'impero dei segni* [1970], traduzione italiana di Marco Vallora, Einaudi, Torino 2002, p. 39.

⁶⁴ *Ibi*, p. 42.

⁶⁵ GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2016 (I Meridiani), pp. 1475-1656: 1551 e 1638.

⁶⁶ *Ibi*, p. 1638.

basta avere la pazienza di cercare qua e là perché esse «ritornino fuori» per svolgere la loro funzione⁶⁷. Allora, se è vero che il vuoto si riempie degli oggetti della realtà, non stupisce che anche le mappe gamuniche siano costellate «di punti vuoti», con cui è possibile controllare la «totalità continua» senza pretendere di dominarla⁶⁸.

Le lacune incoraggiano l'indagine del mondo, come peraltro accade ai viaggiatori che percorrono le strade di un'altra opera di Celati, scritta vent'anni prima, la raccolta di novelle *Narratori delle pianure*, che non a caso Calvino celebra in quanto «rappresentazione del mondo visibile» e al contempo incentivo all'immaginazione⁶⁹. In un ipotetico itinerario da Gallarate alle foci del Po, si intrecciano le voci di personaggi in perenne movimento insieme al paesaggio che li accompagna: lo scienziato desideroso di tornare al suo «continente d'origine» si accorge nella solitudine dell'aeroporto che sono i limiti dell'uomo a tracciare la sua strada, a permettergli «di immaginare tutto quanto esisteva là fuori, cose, fenomeni, popolazioni, come collegato da operazioni finemente intessute dal pensiero, da infinite minuzie, [...] che gli sembrava tenessero in piedi una trama ininterrotta nel vuoto del pianeta»⁷⁰; o ancora, i *giovani umani in fuga* devono «sprofondare in buche d'acqua o in sabbie mobili» prima di prendere il mare aperto, con «l'idea che, continuando a remare», avrebbero raggiunto una qualche meta⁷¹. Secondo Alfredo Giuliani questo di Celati è «un libro sapiente», per la capacità di descrivere con la «naturalezza» tipica delle narrazioni orali una realtà costituita da parti e che a sua volta diventa «parte di un tutto» estendibile «oltre il libro, nelle grandi pianure» o verso l'energia catalizzatrice del vuoto⁷².

Non è casuale che sulla copertina della prima edizione compaia una fotografia scattata dall'amico Luigi Ghirri, con cui Celati condivide, oltre alle origini emiliane, il modo di raccontare il paesaggio, senza retorica, senza gerarchie stereotipate. E infatti

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibi*, p. 1573.

⁶⁹ ITALO CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, in "L'Espresso", 30 giugno 1985; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 316.

⁷⁰ GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure* [1985], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 733-866: 789 e 791-792.

⁷¹ *Ibi*, p. 866.

⁷² ALFREDO GIULIANI, *Il Trentanovelle*, in "la Repubblica", 13 agosto 1985; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, p. 318.

insieme realizzano vari progetti, dove fotografia e letteratura procedono parallele, da *Viaggio in Italia* (1984), in cui la componente antropologica emerge dai vuoti della campagna, sui confini della città diffusa, al *Profilo delle nuvole* (1989), frutto di anni di vagabondaggio per la valle del Po, fino al primo film-documentario di Celati, *Strada provinciale delle anime* (1991), a cui l'amico contribuisce con numerosi scatti⁷³. Quando Marco Sironi rileva l'atteggiamento di «distacco» tipico dello sguardo di Ghirri, che prescinde dall'«intenzione critica o ironica», e alcune pagine dopo parla della «dichiarazione d'abbandono» di Celati di fronte al «mistero» della realtà, non fa altro che ribadire la comunanza d'intenti del fotografo e dello scrittore⁷⁴: immortalare il visibile partendo dal bianco, dalle periferie, senza «un giudizio preliminarmente decretato»⁷⁵. Entrambi attraversano gli ambienti padani con la sensibilità degli osservatori più che con piglio interpretativo, adottando una disposizione a tratti poetica, non distante dallo sguardo del poeta-camminatore Friedrich Hölderlin, di cui non a caso Celati sceglie un verso come epigrafe ai quattro diari di viaggio contenuti in *Verso la foce* (1989): «l'aperto giorno riluce per l'uomo di immagini»⁷⁶.

Da una parte stanno le nebbie, i cieli color latte, la distesa del mare, che spingono l'osservatore-lettore verso un oltre indefinito, il «rettangolo vuoto» di Parsifal; dall'altra ci sono i campi, le case, gli oggetti, che sembrano determinarsi proprio grazie a ciò che al di là è indeterminato. Non si tratta quindi di affermare «una separatezza», ma di tentare la sutura della «lacerazione che corre tra l'individuo isolato e il mondo»⁷⁷. Ghirri sostiene che proprio nei *Narratori delle pianure* l'autore dimostra il suo «amore» per la fotografia, che è sì «immagine della realtà e finzione», ma anche

⁷³ Poco tempo dopo la morte di Ghirri, avvenuta nel 1992, Celati si mette al lavoro per realizzare un altro film-documentario, che esce nel 1998 con il titolo *Il mondo di Luigi Ghirri*, un omaggio alla vita e all'arte dell'amico.

⁷⁴ MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 24 e 46.

⁷⁵ *Ibi*, p. 24. Sullo stretto rapporto artistico tra Celati e Ghirri cfr. EPIFANIO AJELLO, *Celati e Ghirri. Un grande teatro naturale delle immagini*, in ID., *Arcipelaghi. Calvino e altri: personaggi, oggetti, libri, immagini*, Liguori, Napoli 2013, pp. 127-132. In particolare, Ajello evidenzia che «le immagini come lo stile esaltano possibilità non espresse, avviano possibili storie minime», perché per entrambi gli autori «vige [...] un disegno perimetrale, ma senza che gli spazi naturali siano circoscritti, serrati» (pp. 128-129).

⁷⁶ Il verso di Hölderlin è tratto dal componimento *Aussicht*, che fa parte della raccolta *Poesie della Torre*, tradotte proprio da Celati per l'edizione Feltrinelli del 1993. Cfr. MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore*, in particolare le pp. 110-117.

⁷⁷ MARCO SIRONI, *Geografie del narrare*, p. 24.

«realtà trovata e costruzione della realtà», strumento con cui lo spazio diventa occasione di formazione identitaria⁷⁸. Un'idea, peraltro, che il fotografo esprime in modo evidente nel suo *Atlante* (1973), dove sono raccolti quarantuno scatti dei dettagli di un vero atlante geografico. Questo lavoro costituisce una tappa fondamentale del percorso artistico di Ghirri, perché riguarda da vicino il suo approccio alla conoscenza del mondo: la realtà subisce una doppia riduzione, adattandosi prima alle regole della cartografia e poi a quelle fotografiche, con lo scopo però di tornare a una rinnovata tridimensionalità. È il confronto con il limite del piano, lo sforzo di restituire ai segni «un'opacità necessaria ed elementare», a riattivare lo sguardo sulla natura delle cose, passando dal vuoto quasi neutrale della convenzione a una profondità soggettivamente più autentica⁷⁹.

Sul fronte geografico anche Quaini invita a «difendere il concetto di deserto» come «condizione necessaria, ineliminabile» dell'esplorazione, dal momento che «sono le terre incognite», quelle in bianco sulla carta, a stimolare l'«avventura», il «sogno»⁸⁰. E ancora una volta affiora il legame con il *Castello* di Calvino, in particolare con il viaggio che Astolfo compie «sui bianchi campi della Luna» alla ricerca di «un mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata»⁸¹. Ecco, le aspettative sono solo in parte soddisfatte, perché la Luna è appunto «un deserto», «una sfera arida», ma proprio da qui «parte ogni discorso e ogni poema» e, potremmo aggiungere, ogni rappresentazione cartografica⁸². A questo proposito vale la pena ricordare il confronto suggerito da Farinelli tra due mappe della città di Ferrara: la prima, contenuta negli *Annali antichi della città di Ferrara* e risalente all'inizio del Seicento, riduce il nucleo cittadino a «formidabile macchina da guerra», immerso in una «innaturale quantità di spazio bianco» che tende a esaltare la residenza del principe e quindi il suo potere⁸³; la seconda è tratta invece dall'*Atlante geografico dell'Italia* stampato a Milano da

⁷⁸ LUIGI GHIRRI, *Una carezza al mondo*, in "Panorama", 30 giugno 1985; ora in "Riga", 40: Gianni Celati, p. 317.

⁷⁹ MARCO SIRONI, *Geografie del narrare*, p. 76.

⁸⁰ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 244.

⁸¹ ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, p. 536.

⁸² *Ibi*, pp. 536-537.

⁸³ FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo*, pp. 24-25.

Francesco Vallardi appena dopo l'Unità e ha «l'ambizione di restituire tutto il complesso del sensibile», fornendo il maggior numero possibile di informazioni⁸⁴.

Se in un caso lo spazio vuoto è in grado di raccontare al negativo, caricando cioè di significato ciò che manca per esaltare ciò che è raffigurato, nell'altro l'euforia di abbracciare ogni dettaglio, supportata dall'ottimismo positivista, comporta la supremazia del modulo quantitativo su quello qualitativo e la conseguente messa in crisi del simbolo. Infatti quando sulla tavola non esiste una controparte, una dimensione altra, che rende l'oggetto della rappresentazione interpretabile, allora il simbolo perde la sua la funzione gnoseologica. Si svuota proprio perché viene meno il vuoto, la metà della pienezza. Eco fa notare che l'enciclopedia rinascimentale e barocca, in cui è ancora forte il tasso di simbolicità, «evita il “riempimento” perché a esaurire il contenuto di ogni disciplina classificata si avrebbe un sapere [...] incompleto», come se soltanto la consapevolezza dei limiti della conoscenza potesse renderla efficace⁸⁵. Anche il progetto secentesco di una Pansofia, incarnato nell'*Encyclopaedia septem tomis distincta* di Johann Heinrich Alsted, è in realtà frutto di un compromesso tra due poli, la forza sintetica di «antichi miti o attese millenaristiche», spiega Cesare Vasoli, e l'analisi sul campo dell'universo visibile «fatto di esperienze, di strumenti»⁸⁶. Un «procedimento dicotomico»⁸⁷, che affonda le sue radici nell'*Idea del Theatro* (1550) di Giulio Camillo detto il Delminio, un trattato in cui l'erudito rincorre il sogno di costruire un'architettura cosmica dove, oltre al palco destinato allo spettatore, sono previsti sette ordini di gradinate sulle quali disporre figure, cabale, simboli della conoscenza universale. Qui l'aspirazione al globale sembra essere garantita proprio dalla presenza di una marcata simbolicità, per cui le immagini si integrano con il testo, favorendo le associazioni mentali: è appunto il confronto tra le parti, o la mancanza di una delle due, che stimola la mente alla ricerca delle giuste combinazioni per raggiungere una totalità comunque inesauribile.

Secondo Paolo Rossi, «l'uso delle immagini veniva posto da Camillo in relazione con l'antico tema magico-alchimistico di un sapere segreto», che unendosi all'arte

⁸⁴ *Ibi*, p. 25.

⁸⁵ UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, p. 43.

⁸⁶ CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Bibliopolis, Napoli 2005, p. 17.

⁸⁷ *Ibi*, p. 27.

della memoria di matrice lulliana ambisce a scoprire la coesione tra gli elementi della realtà⁸⁸. È interessante che lo stesso meccanismo sia stato rilevato da Savio anche nel *Theatrum orbis terrarum* (1570), il primo atlante geografico moderno dato alle stampe ad Anversa da Abraham Ortelius. Al di là della scelta della forma-teatro come contenitore dell'intero mondo conosciuto, il debito verso l'opera di Giulio Camillo è evidente per l'uso di «carte», «acquerellature», «riquadri di approfondimento», che «funzionavano come degli emblemi» con cui esplorare una realtà più profonda di quella visibile⁸⁹. Si potrebbe dire, parafrasando Calderón de La Barca, che «la vita è sogno» solo attraverso il sogno, perché grazie a una prospettiva altra si ha l'occasione di spiegare l'apparenza di ciò che esiste. L'immaginazione diventa infatti l'«intermediario magico tra il pensiero e l'essere», come evidenzia Quaini, «incarnazione del pensiero nell'immagine e posizione dell'immagine nell'essere», tanto che «una delle chiavi della cartografia del Rinascimento» diventa l'astrologia, un metodo di lettura che penetra nel mistero, nei vuoti d'aria dell'universo per interpretarne la porzione terrestre⁹⁰.

1.3 «Spezzare il cerchio»

Nel periodo rinascimentale resiste l'ideale geo-enciclopedico di un mondo finito da conquistare, il cui sapere può trovare una collocazione sistematica perché definito a priori da un limite. E se Cristoforo Colombo ha paradossalmente marcato la presenza di quel limite varcandolo, tocca al figlio Fernando (1488-1539) catalogare gli elementi della pseudo totalità unificata. Oltre a dotare la sua residenza di Siviglia della

⁸⁸ PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* [1960], il Mulino, Bologna 2000, p. 120. Cfr. LINA BOLZONI, *Lo spettacolo della memoria*, in GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro*, Sellerio, Palermo 1991, pp. 7-34. Della stessa studiosa si veda anche il contributo *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, in *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, catalogo della mostra (Firenze, 23 marzo-26 giugno 1989), a cura di Lina Bolzoni et al., Electa, Milano 1989, pp. 16-22.

⁸⁹ DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo*, p. 184. Cfr. GIORGIO MANGANI, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006, in particolare il paragrafo *Un nuovo mezzo di comunicazione: l'atlante*, pp. 174-181: 174-175; e SIMON GARFIELD, *Sulle mappe*, pp. 144-149.

⁹⁰ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 51. Del resto, ancora nel Seicento l'opera di Ortelius si rivela un modello fondamentale: l'*Atlas maior* (1665) dei cartografi Willem e Joan Blaeu presenta sul frontespizio la dicitura *Theatrum orbis terrarum, sive Atlas novus*.

biblioteca privata più grande d'Europa, che arriva a contare ben 15.370 volumi, egli si preoccupa di compilare, con spiccata inclinazione enciclopedica, una serie di cataloghi per aiutare il lettore a orientarsi nell'immensa mole di testi: il *Libro delle epitomi* consentiva di conoscere con facilità il contenuto delle opere, la *Tavola degli autori e delle scienze* era costituita da più di diecimila foglietti, che offrivano in maniera immediata numerose informazioni bibliografiche, concernenti il titolo, l'autore, l'argomento e i dati della pubblicazione. Ma la risorsa forse più preziosa era il *Libro degli argomenti*, in cui i temi di ciascun volume venivano elencati in ordine alfabetico, creando «un indice universale», spiega Edward Wilson-Lee, «che abbattava le barriere tra i libri e costruiva una rete che collegava gli argomenti simili» da uno scaffale a un altro, così che l'utente raccogliesse «a suo piacimento una quantità immensa di informazioni su un dato tema» dalla collezione di testi⁹¹.

Per Fernando non erano le carte geografiche a «contenere l'infinita varietà delle cose naturali e umane», bensì «il libro e la biblioteca», che «potevano garantire al lettore insonne navigazioni e scoperte sempre nuove»⁹². Con le giuste precauzioni, non pare sbagliato tracciare un legame tra la concezione che Fernando ha della biblioteca e quella che a secoli di distanza andrà maturando Umberto Eco nei suoi saggi e nei suoi romanzi, primo fra tutti *Il nome della rosa* (1980). Qui la struttura della biblioteca monastica corrisponde a un perfetto *kosmos* medievale, per cui è sufficiente indovinare la chiave per penetrarne i segreti, ma le gerarchie che la caratterizzano sono spesso scombinata da imprevisti, segreti, che stimolano la ricerca verso il nuovo auspicata anche da Fernando. Se da una parte gli scaffali, all'interno di spazi chiusi e ben delimitati, ospitano tutto lo scibile dell'Antichità e del Medioevo, dall'altra l'organizzazione dei libri nelle varie stanze si apre all'avventura della scoperta.

Anzi, a ben guardare, lo scibile dell'Antichità e quello del Medioevo non sono così simili: mentre possediamo le opere medievali, che in questo senso possono rappresentare la totalità effettiva, i testi dell'Antichità risultano spesso incompleti, frammentari, sintetizzando l'idea di un intero perduto, paradossalmente più vicino alla moderna enciclopedia per la sua falsa compiutezza. Nel *Nome della rosa*

⁹¹ EDWARD WILSON-LEE, *Il catalogo dei libri naufragati. Il figlio di Cristoforo Colombo e la ricerca della biblioteca universale*, traduzione italiana di Susanna Bourlot, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 239-241.

⁹² MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 241.

l'ambientazione medievale fa da contraltare alla parzialità antica, da cui non a caso spunta la *trouvaille*, il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, che diventa il perno del romanzo, tanto da sancire con la sua distruzione tra le fiamme l'arresto della macchina narrativa dell'autore. Eco non solo parla del Medioevo per recuperare i frammenti dell'antico, ma conclude con una perdita, come a lasciare libera una casella che chiede di essere riempita di possibilità. Mediando tra la perfezione inarrivabile dell'enciclopedia e il pericolo del nichilismo assoluto, l'autore propone una storia «di amplissimo respiro», rileva Daniele Maria Pegorari, «giungendo al cuore delle debolezze contemporanee»⁹³, per cui l'architettura enciclopedica non scompare, sebbene appaia ridotta a «biblioteca minore», dove il fuoco annienta ma lascia un vuoto colmabile in potenza, a prescindere dalla speranza di «una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono»⁹⁴.

Non stupisce che nel *De Bibliotheca*, relazione tenuta solo un anno dopo l'uscita del romanzo, Eco paragoni la biblioteca «ideale» alla «bancarella del *bouquiniste*, qualcosa in cui si fanno delle *trouvailles*»⁹⁵, proponendo infatti come modelli ideali la Sterling Library di Yale e la biblioteca dell'Università di Toronto, dove con alcuni accorgimenti è consentita la «libera accessibilità ai corridoi degli scaffali»⁹⁶. Ordine metodico e disordine conoscitivo convivono: mentre però il geografo spagnolo è ancora immerso nell'incanto rinascimentale di un mondo conquistabile, se non attraverso l'«astrazione [...] superficiale della carta», almeno con la «profondità insondabile» di una collezione di libri, Eco deve fare i conti con una realtà sfuggente⁹⁷. Proprio in riferimento alla biblioteca del *Nome della rosa* Ulla Musarra-Schrøder fa notare che nonostante la costruzione sembri «riprodurre “la mappa dell'universo mondo”», non ha un valore chiaramente cartografico: l'ordine di lettura [...] è bizzarro,

⁹³ DANIELE MARIA PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*, Bompiani, Milano 2014, p. 152; poi in ID., *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Stilo, Bari 2016, p. 31.

⁹⁴ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa* [1980], Bompiani, Milano 2019, p. 575. Cfr. DANIELE MARIA PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona*, pp. 157 e 167; poi in ID., *Umberto Eco e l'onesta finzione*, pp. 37 e 49.

⁹⁵ UMBERTO ECO, *De Bibliotheca*, conferenza tenuta nell'occasione dei venticinque anni della Biblioteca Comunale di Milano, nell'attuale sede di Palazzo Sormani, marzo 1981, pubblicato in *Quaderni di Palazzo Sormani*, gennaio 1982; consultabile sul sito www.liberliber.it/mediateca/libri/e/eco/de_bibliotheca/html/testo.htm

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 241.

i percorsi possibili sono contorti, circolari o senza sbocco, per cui si è costretti ad andare a ritroso»⁹⁸. Il progetto sul globale si scontra con l'impossibilità della sua piena attuazione, rischiando di restare ingolfato in un sistema sempre più tentacolare.

In effetti, dalla struttura a labirinto «manieristico» della biblioteca monastica, dove il caos è solo apparente e la via d'uscita a portata di mano⁹⁹, Eco passa a descrivere pochi anni dopo nel suo *Pendolo di Foucault* (1988) l'esplosione del mondo «in una rete, in un vortice di parentele» in cui «tutto rimanda a tutto, tutto spiega tutto», tanto da «smarrire quel lume intellettuale che ci fa sempre distinguere il simile dall'identico, la metafora dalle cose»¹⁰⁰. Sebbene il pendolo stesso sia uno strumento cartografico, che disegna nella sabbia i raggi di una sfera, rimane il pericolo disorientante dell'interpretazione continua, del relativismo, che in fondo altro non è che l'assenza di un limite-guida, oltre il quale perde senso ogni sforzo conoscitivo¹⁰¹. Pegorari, non a caso, vede nel pendolo «la metafora di un paradigma oscillatorio», prodotto dalla «mediazione che negli anni ottanta Eco tenta fra l'ermeneutica aperta della semiotica e la scientificità della filologia»¹⁰². Del resto, proprio i gorgi di un sapere divenuto incontrollabile restituiscono l'idea di un'enciclopedia come «ipotesi regolativa», scrive Eco nell'*Antiporfirio*, che porta a compimento il processo dialettico tra analisi e sintesi, locale e globale¹⁰³, affiorando nel buon senso di due personaggi romanzeschi dell'autore, prima il Baskerville del *Nome della rosa*, il *detective* che ricostruisce gli eventi senza però far trionfare la giustizia sulla colpa, e poi Lia, impegnata nel *Pendolo*

⁹⁸ ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, *Nelle biblioteche di Umberto Eco. «Il nome della rosa», e oltre*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 443-469: 451.

⁹⁹ UMBERTO ECO, *Postille a «Il nome della rosa»*, Bompiani, Milano 2019, p. 604.

¹⁰⁰ ID., *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, pp. 365 e 367.

¹⁰¹ Cfr. PIERANTONIO FRARE, «*Il pendolo di Foucault*» o della negazione, in «Testo», X (luglio-dicembre 1989), 18, pp. 58-69. L'articolo era già apparso in «Vita e Pensiero», LXXII (maggio 1989), 5. Frare spiega che il protagonista Casaubon compie il suo percorso di formazione quando arriva a «sostituire, al modo simbolico di lettura dei segni esperito dai diabolici e al quale egli stesso ha ceduto [...], una interpretazione di tipo semiotico, basata sul codice e sugli elementi forniti dall'enciclopedia» (p. 68).

¹⁰² DANIELE MARIA PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona*, p. 174; poi in ID., *Umberto Eco e l'onesta finzione*, p. 58. Sulla relazione tra gli studi di semiotica di Eco e la loro applicazione nei romanzi dell'autore si veda anche la tesi di LUISA BIANCHI, *Il romanzo enciclopedia nella narrativa italiana degli anni Settanta*, XXVI ciclo di dottorato, relatore prof. Tommaso Pomilio, anno accademico 2012-2013, in particolare le pp. 222-295.

¹⁰³ UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, p. 117. Dello stesso autore cfr. *L'antiporfirio*, pp. 78-79 e *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-57.

di Foucault a revisionare voci enciclopediche, dimostrazione di un sapere «che deve originare consapevolezza e capacità di stare al mondo»¹⁰⁴.

Il modello enciclopedico riesce ad avere presa sul disordine del mondo perché si limita a fornire «regole per contrattare a ogni passo le condizioni» che rendono ragione del caos «secondo qualche criterio provvisorio di ordine»¹⁰⁵. Rispetto al dizionario, che aspira a rappresentare in uno schema rigido «il significato di un numero indefinito di unità lessicali attraverso l'articolazione di un numero *finito* di componenti», l'enciclopedia sfrutta la debolezza del «congetturale», del «contestuale», per andare alla scoperta della totalità nelle sue molteplici connessioni, senza l'ambizione di conquistarla a tutti i costi¹⁰⁶. Ma non si tratta di una sconfitta, semmai di una possibile risposta alla *Sfida al labirinto* (1962) lanciata da Calvino dalle colonne del “menabò”, ancora attuale nella sua carica propositiva, o del superamento della biblioteca di Babele borgesiana, che con il suo numero «infinito» (privo di limiti) di «gallerie esagonali» intrappola il lettore in un universo insondabile¹⁰⁷.

L'enciclopedia diventa insomma a misura d'uomo per consentirgli l'esplorazione di una realtà ormai priva di misura. Ai frammenti di un dizionario che non tiene più si sostituisce un progetto connettivo efficace, o in altre parole, i pezzi del «puzzle» lasciano il posto alle possibilità architettoniche dei «lego»: è Giorgio Stabile a ricorrere a questa metafora per marcare la distanza tra «il concetto di cosmo finito», la cui immagine preesiste alla ricostruzione tramite i tasselli di un puzzle già stabilito in partenza, e l'idea di una più libera «rete di relazioni applicabile a *tutte* le forme di sapere», dove il «modulo-mattone» del Lego si adatta a un sistema aperto, senza formule che ne garantiscano il recupero¹⁰⁸. Valga come esempio della moderna struttura conoscitiva la *Nuova enciclopedia* di Alberto Savinio, che esce postuma nel 1977. Qui i duecentoquattro lemmi sono solo in apparenza slegati tra loro, perché in effetti il lettore può creare dei propri percorsi, molteplici e moltiplicabili quasi

¹⁰⁴ DANIELE MARIA PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona*, p. 177; poi in ID., *Umberto Eco e l'onesta finzione*, p. 62.

¹⁰⁵ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

¹⁰⁶ *Ibi*, pp. 56 e 79.

¹⁰⁷ JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, vol. I, pp. 680-689: 682.

¹⁰⁸ GIORGIO STABILE, *Puzzle e Lego: l'enciclopedia e le sue forme*, in “Critica del testo”, III (2000), 1, pp. 253-275: 264, 267 e 269.

all'infinito. È un catalogo ordinato del disordine, tanto che Edoardo Sanguineti rileva con entusiasmo il «programma perpetuo» di Savinio, ossia «spezzare il cerchio», a dispetto di qualunque riverenza etimologica del termine “enciclopedia”, che deriva dal greco *enkyklios paideia*, ovvero la formazione generale del giovane, circolare in quanto compiuta¹⁰⁹. E lo stesso Sanguineti non si allontana molto dall'operazione saviniana con il suo *Giuoco dell'Oca* (1967), che funziona a spirale, ma la circolarità è interdetta dal tiro dei dadi, che costringono spesso a fermarsi o tornare indietro spezzando la linea progressiva¹¹⁰.

A maggior ragione il cambiamento del mondo, con la sua progressiva smaterializzazione dovuta al modellarsi del territorio su traffici economici e d'informazione sempre più fluidi, costringe la geografia a rivalutare i principi su cui si fonda. Accanto alla concezione di una enciclopedia «fruttuosamente debole»¹¹¹, si fa strada anche in ambito cartografico la possibilità di accettare il labirinto o, usando le parole di Quaini, di «prendere coscienza dell'abisso» per elaborare un «nuovo linguaggio» che tenga conto dei nuovi orizzonti¹¹². A questo proposito, l'autore cita il racconto *Flatland* (1882) di Edwin Abbott Abbott come «metafora della geografia e dei geografi alle prese con il superamento del paradigma cartografico» tradizionale¹¹³. Spetta a un Quadrato raccontare il mondo bidimensionale di Flatlandia: simile in parte alla *città invisibile* di Moriana, che Calvino descrive come priva di spessore, «un foglio di carta» con un dritto e un rovescio che «non possono staccarsi né guardarsi»¹¹⁴, l'universo immaginario di Abbott è abitato da poligoni e cerchi, la cui vita procede tranquilla nelle sue gerarchie fino all'incontro con la sconvolgente realtà che la Sfera porta con sé. È lei a introdurre il codice rivoluzionario della terza dimensione, l'altezza, aprendo la mente a visioni che Giorgio Manganelli definisce «oscur», «misteriose», «forse indizio di circostanti altrove, in cui vigono diverse, più ampie leggi conoscitive»¹¹⁵.

¹⁰⁹ EDOARDO SANGUINETI, *L'enciclopedia di Nivasio*, in “Paese sera”, 5 maggio 1977; ora in ID., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, pp. 220-222.

¹¹⁰ ID., *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967.

¹¹¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

¹¹² MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 62.

¹¹³ *Ibi*, pp. 61-62.

¹¹⁴ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, p. 449.

¹¹⁵ GIORGIO MANGANELLI, *Un luogo è un linguaggio*, in EDWIN ABBOTT ABBOTT, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni* [1882], Adelphi, Milano 2012, p. 165.

Proprio di queste «più ampie leggi» ha bisogno la geografia contemporanea, che deve adottare una dimensione umana, perfino utopica, per immergersi in un'area a n dimensioni, dove lo spazio incontra la storia, la verticalità temporale, ben rappresentata in Flatlandia dalla comparsa dell'altezza. Attraverso il processo di temporalizzazione dello spazio (Bauman, parlando del pianeta globalizzato, liquido, rileva che «le descrizioni dei fluidi sono tutte delle istantanee sul cui retro occorre sempre apporre la data»)¹¹⁶, entrano in crisi le coordinate cartografiche fissate da consuetudini che non funzionano più: «salta il potere normalizzatore» della mappa, ma si schiudono nuove possibilità di rappresentazione, in cui il potere di collegare proprio della sintesi ha la meglio sulla saturazione analitica dei luoghi¹¹⁷. È il medesimo modello che Kevin Lynch applica all'*immagine della città*, uno spazio da «percepire soltanto nel corso di lunghi periodi di tempo», per cui il disegno urbano si colloca all'incrocio tra le «adiacenze» presenti, «le sequenze di eventi che portano ad esso» e «la memoria delle precedenti esperienze», piegandosi alle associazioni sintetiche che legano i frammenti della città, in maniera da consentire l'orientamento in un caos altrimenti ingestibile¹¹⁸.

Si tratta ancora una volta di coniugare locale e globale, topografia e cosmografia. Deriva da qui la rivalutazione della «carta-paesaggio del corografo proprio in quanto contenitore variegato e infinitamente frammentato delle leggende e tradizioni locali»¹¹⁹, spiega Quaini, che affonda nelle pieghe di un terreno passato, ma rimane attuale adeguandosi orizzontalmente alle convenzioni delle logiche spaziali. Anche Farinelli, del resto, prendendo nota di alcuni fattori che caratterizzano i sistemi urbani a partire dagli anni settanta del secolo scorso, quali le «economie di agglomerazione», la «velocità di reazione della popolazione», «la sensibilità alla distanza o alla congestione», evidenzia come «la dimensione temporale» abbia preso «il sopravvento su quella spaziale»¹²⁰. È una risposta al senso di incompiutezza che costringe a rivedere i parametri di lettura del mondo, coinvolgendo infatti allo stesso modo,

¹¹⁶ ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida* [2000], traduzione italiana di Sergio Minucci, Laterza, Roma-Bari 2011, p. XXII.

¹¹⁷ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 73.

¹¹⁸ KEVIN LYNCH, *L'immagine della città* [1960], a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio, Venezia 2006, p. 23.

¹¹⁹ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 162.

¹²⁰ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 185.

sebbene in direzione opposta, la letteratura enciclopedica. Se come sostiene Celati «ciò di cui abbiamo più bisogno sono le alternative, non le grammatiche», allora non stupisce che nel romanzo sia il tempo narrativo, la linea della storia, a subire gli effetti di una progressiva spazializzazione, così che una parte della complessità venga recuperata dal passato¹²¹.

Prendendo le mosse dall'articolo di Calvino *Palomar e i modelli cosmologici*, in cui l'autore definisce il tempo delle molecole e degli atomi «simmetrico e reversibile»¹²², Langella individua il medesimo «orizzonte sincronico» nel romanzo enciclopedico e in particolare nella rete pittografica del *Castello dei destini incrociati*, in cui non solo ogni storia raffigurata è leggibile nei due sensi, ma è anche inserita in uno schema che obbedisce a «criteri di geometria e perfino aritmetica simmetria»¹²³. Qui al Quadrato bidimensionale di Flatlandia, che contribuisce alla scoperta della profondità in un mondo fatto di superfici, si sostituisce il «quadrato magico» dei tarocchi disposti sul tavolo¹²⁴, un percorso che abbraccia passato presente e futuro fino a risolversi in una visione sineddolica del cosmo, dove il tutto si ottiene grazie allo scandaglio del parziale. Ciascuna vicenda ha valore di per sé, ma mentre si inserisce nel corso della storia umana secondo una direzione verticale, acquista al contempo l'astrattezza di un archetipo che consente incursioni diacroniche e diatopiche. Nel tentativo di dare ordine alla polifonia dei fenomeni entrambe le componenti risultano necessarie: orizzontale e verticale, apparenza e abisso, *Gé* e *Ctòn*, direbbe Farinelli, per cui «quel che sta sopra» e «quel che sta sotto» devono diventare «un'unica cosa» se si vuole «scoprire il carattere labirintico non della superficie terrestre ma del nostro pianeta»¹²⁵. E infatti anche i labirinti descritti da Borges presentano spesso i due elementi, *chronos* e *topos*, tessuti insieme, come in alcuni versi della raccolta *Elogio de la sombra*, dove l'autore percorre «le dritte gallerie / che si curvano in cerchi segreti, / passati che sian gli anni»¹²⁶; o nella prosa di *Atlas* dedicata al labirinto di

¹²¹ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, p. 202.

¹²² ITALO CALVINO, *Palomar e i modelli cosmologici*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. II, pp. 2009-2012: 2009. L'articolo era apparso con il titolo *Ultime notizie sul tempo. Collezionista d'universi* sul numero del "Corriere della Sera" del 23 gennaio 1973.

¹²³ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, pp. 156 e 153.

¹²⁴ ITALO CALVINO, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, p. 1277.

¹²⁵ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 201.

¹²⁶ JORGE LUIS BORGES, *Il labirinto (Elogio dell'ombra)* [1969], in ID., *Tutte le opere*, vol. II, p. 277.

Creta, a cui si sovrappone il dedalo del tempo che ha disorientato «tante generazioni»¹²⁷. Eco svela che la mappatura della dimensione temporale può entrare persino nell'officina dello scrittore: «quando [nel *Nome della rosa*] due dei miei personaggi parlavano andando dal refettorio al chiostro, io scrivevo con la pianta sott'occhio, e quando erano arrivati smettevano di parlare»¹²⁸.

Sono gli snodi spaziali all'interno dello scorrere del tempo a contare davvero, perché dettano il ritmo, lo contraggono e lo dilatano. Non è un caso che Michele Mari, mentre raccoglie i racconti labirintici delle *Maestose rovine di Sferopoli* (2021), assegni all'«illustre» conferenziere che sta tenendo un discorso sul senso della storia il compito di sottolineare come sia «lo spazio a fare tutta la differenza», al punto che «i più acuti ingegni dei giorni nostri si stanno prodigando per conferire dignità filosofica alla geografia»¹²⁹. A questo riguardo, Roma pare un «caso eclatante», così piena di costruzioni e stili architettonici diversi che alla fine «a nessuno interessa stabilire quali cose siano state fatte prima e quali dopo», purché rimangano «lì tutte insieme», condensate in grumi cosmici dove il molto è riassunto nel poco e il frammento, il quadrato, si carica di una forza universale, mitologica¹³⁰. Proprio questa forza viene rilevata da Giorgio De Santillana nell'«ordine generale delle cose» del passato, che risulta però sempre attuale perché combina «in sé varietà, eternità e ricorrenza», le caratteristiche con cui si esprime la natura del cosmo¹³¹. Nell'opera monumentale *Il mulino di Amleto*, scritto a quattro mani con Hertha von Dechend, il mulino rappresenta il mondo successivo all'età dell'oro: come i suoi ingranaggi ormai macinano solo le rocce e la sabbia, creando un gorgo che conduce al regno dei morti (il Maelstrom, «la corrente che macina», dal verbo olandese *malen*, «macinare»), così

¹²⁷ ID., *Il labirinto (Atlante)*, in ID., *Tutte le opere*, vol. II, p. 1385.

¹²⁸ UMBERTO ECO, *Postille a «Il nome della rosa»*, p. 589.

¹²⁹ MICHELE MARI, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Einaudi, Torino 2021, p. 79. Sulle *Maestose rovine di Sferopoli* come florilegio di stili si veda MARIO BARENGHI, *Un libro-autoritratto. Michele Mari, «Le maestose rovine di Sferopoli»*, in “doppiozero”, 3 gennaio 2022, consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/michele-mari-le-maestose-rovine-di-sferopoli>.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ GIORGIO DE SANTILLANA, HERTHA VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo* [1969], ed. riveduta e ampliata, a cura di Alessandro Passi, Adelphi, Milano 2000, p. 73.

la nostra Terra «frantuma senza sosta l'unità delle formazioni politiche, sociali e culturali», spiega Farinelli, e apre la strada alla molteplicità spazio-temporale¹³².

1.4 Il mistero della Sfera

A proposito del rapporto tra le coordinate spaziali e cronologiche, anche Franco Moretti indica alcune opere dove «coesistono in uno spazio ristretto forme sociali e simboliche storicamente disomogenee», al punto che passa in primo piano «la contemporaneità del non contemporaneo» o, che fa lo stesso, «il Dopo viene trasformato in Accanto»¹³³: si pensi alle molteplici direzioni di sviluppo dell'*Ulysses* (1922) di Joyce, alla parabola magica della famiglia Buendía in *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez e, più di un secolo prima, all'«ambizione planetaria» del *Faust* (1808) di Goethe, «archetipo indiscusso»¹³⁴. Proprio la vicenda faustiana si compone di «scene dove epoche diverse si incontrano e si mescolano tra loro», creando un «bricolage» polifonico che ha come referente geografico «il sistema-mondo nel suo insieme»¹³⁵. Per Goethe la parola d'ordine è «aggiungere»¹³⁶, allontanarsi dal centro in modo da catturare le voci eterogenee della totalità, secondo un processo di dispersione che non molto tempo dopo Wagner avrebbe rovesciato con il suo *Ring des Nibelungen*.

In questo caso è la forza centripeta del mito, incarnata nell'anello di Alberico, a condensare spazi e tempi sterminati in cantucci e momenti a cui si ritorna di continuo tramite «nessi causali» e «interrelazioni segrete», perché solo la «semplicità del mitografo può agire come una sorta di impalcatura, che concede al musicista un massimo di complicazione e di libertà»¹³⁷. E il mito costituisce in effetti un ulteriore

¹³² FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 118. Alla stessa pagina Farinelli definisce *Il mulino di Amleto* «il più bel libro di geografia della seconda metà del Novecento»; Calvino non lo recensisce «per il troppo entusiasmo» (ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. II, p. 2088). Cfr. DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo*, pp. 208-209. Sul ruolo che De Santillana svolge nel plasmare la concezione astronomica del mito in Calvino cfr. MASSIMO BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma 2007, pp. 79-80.

¹³³ FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, pp. 47 e 49 (corsivo dell'autore).

¹³⁴ *Ibi*, p. 47.

¹³⁵ *Ibi*, pp. 52 e 47.

¹³⁶ *Ibi*, p. 103 (corsivo dell'autore).

¹³⁷ *Ibi*, pp. 97 e 105.

trait d'union tra enciclopedismo e cartografia, specie se si considera la figura del naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), nella sua epoca famoso quasi quanto Napoleone e oggi semiconosciuto, che grazie alla capacità di coniugare ordine e bellezza, sogno e interessi scientifici, viene preso a modello da Quaini, sulla scia di Farinelli, per elaborare un nuovo paradigma geografico al passo con i tempi. All'interno della sua opera monumentale *Cosmos*, a cui lavora per tutta la vita, Humboldt propone una teoria della conoscenza che sfrutta il paesaggio, in particolare le vedute pittoriche tanto diffuse all'epoca, in maniera da traghettare la borghesia tedesca verso lo studio del mondo fisico. Un lavoro di sintesi, in cui il sapere scientifico passa attraverso l'estetica, talvolta anche con qualche concessione più marcata alla componente esotica.

Non a caso Arturo Graf, nel suo tentativo di rifondare l'insegnamento scolastico e universitario secondo una prospettiva che oggi diremmo metadisciplinare, vede nelle ricerche di Humboldt l'esempio perfetto di come la parte «più sostanziale e più viva» della scienza «può esser fatta popolare», portando a termine «una fatica sommamente delicata e difficile» che fa raccogliere al geografo una «gloria che ancora risplende»¹³⁸. Si tratta di una strategia di divulgazione che Humboldt mette in atto già a partire dagli *Ansichten der Natur (Quadri della natura)*, scritti a Parigi dopo il viaggio in Centro e Sud America tra il 1799 e il 1804. La relazione dell'impresa esplorativa, in trentacinque volumi, è corredata da due atlanti, uno geografico e l'altro composto di vedute di paesaggio, che oltre a unire il canone pittorico («pittorresco», dice Farinelli) a quello scientifico si caratterizzano per una «bruma all'orizzonte», «una perdita di chiarezza e di limpidezza dell'aria a misura che la distanza aumenta»¹³⁹. Si profila una sorta di sfumato leonardesco nell'epoca romantico-positivista. Humboldt sfrutta lo studio del bello come via di accesso alla conoscenza, tratteggiando la sua *Naturgemälde*, una descrizione unitaria della natura, convinto che ogni elemento dell'ambiente interagisca con l'altro attraverso rapporti di reciprocità, da catturare

¹³⁸ ARTURO GRAF, *Per la nostra cultura*, in "Nuova Antologia", XXXIII (16 marzo 1898), 158, pp. 193-221; poi in ID., *Per la nostra cultura. Un discorso e tre saggi*, Treves, Milano 1907, pp. 31-80; poi in CLARA ALLASIA (a cura di), *Arturo Graf militante. Saggi scelti*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Scriptorium [Paravia], Torino 1998, pp. 63-82; ora in ARTURO GRAF, *Confessioni di un maestro. Scritti su cultura e insegnamento con lettere inedite*, a cura di Stefania Signorini, Interlinea, Novara 2002, pp. 117-146: 129.

¹³⁹ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, pp. 47 e 48.

grazie a dati e suggestioni, indagini tecniche e analogie¹⁴⁰. Del resto, come mette in evidenza Luigi Weber alle prese con la ridefinizione del genere del romanzo novecentesco, alimentato da «enciclopedici e onnipresenti» o da «esploratori dell'impotenza e dell'insignificanza», a partire dal Settecento la «vera posta in gioco», a livello sociale e politico, si disputa sul piano del «sapere *tout court*», a maggior ragione nell'ambito del discorso geografico, che prevede un potere conoscitivo di «denominazione e rappresentazione»¹⁴¹.

Da una parte il limite, l'orizzonte appunto, è fissato, il campo d'indagine ristretto a sufficienza per non sfuggire al controllo, ma dall'altra si fa strada l'idea tipicamente romantica dell'infinito, per cui lo sguardo si spinge oltre il conosciuto, verso un vuoto che, come si è visto, si apre alla ricchezza della possibilità. In questo senso le immagini humboldtiane risultano più attuali che mai: accettare il «carattere fatalmente incompleto di quel che vediamo, strutturalmente incompiuto di quel che sappiamo»¹⁴², riguarda allo stesso modo la geografia contemporanea delle reti, della miniaturizzazione e insieme dell'evanescenza del territorio, e l'enciclopedia rizomatica di cui parla Eco, che fa perno sulla sua debolezza per atterrare l'avversario, come «il lottatore orientale» quando «trova nella situazione che l'altro ha creato i modi (congetturabili) per rispondere» con la vittoria¹⁴³.

Il paesaggio diventa una categoria conoscitiva attraverso cui l'osservatore analizza, raccoglie le tracce e restituisce una rappresentazione sintetica del mondo. In effetti, nella sua opera *Le belle contrade*, che già di per sé esibisce una connotazione enciclopedica per l'accumulo inventariale di scoperte, elementi naturali, arti e mestieri, Piero Camporesi fa risalire la nascita delle indagini paesaggistiche al periodo compreso tra Quattro e Cinquecento, non a caso quello in cui si muove Leonardo,

¹⁴⁰ Sull'opera di Humboldt e sul suo approccio conoscitivo alla natura si veda ANDREA WULF, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt: l'eroe perduto della scienza*, traduzione italiana di Lapo Berti, LUISS University Press, Roma 2017, in particolare le pp. 97-106, dove l'autrice descrive la spedizione di Humboldt sul vulcano Chimborazo, la cima più alta delle Ande ecuadoriane. A circa seimila metri di quota, Humboldt realizza che la natura «è una rete vitale e una forza globale», in cui «tutto è intrecciato» (p. 100). Si veda anche il capitolo *Il «Cosmos» di Humboldt* (pp. 273-289), che celebra l'opera dello studioso come una raccolta di «connessioni» (p. 285).

¹⁴¹ LUIGI WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 18 e 74.

¹⁴² FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 49.

¹⁴³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

quando si diffonde una trattatistica tecnica che riserva ampio spazio al rilevamento di segni superficiali ma con radici molto più profonde. «L'occhio del pittore, dell'architetto, dello scultore aveva del reale la stessa percezione di un curioso filosofo della natura, d'un cercatore di metalli o d'un tecnico minerario»¹⁴⁴, che esamina il colore e la composizione delle terre, delle rocce, sapendo che sono conseguenze di fenomeni nascosti in una dimensione altra, quella dove l'altezza ha ormai fatto irruzione grazie alla Sfera. Tramite uno dei suoi incalzanti elenchi Camporesi spiega che «rame, piombo, argento, oro, mercurio, stagno, zolfo, ferro, quarzo, fosfori, piriti, gessi, lapislazzuli, per bronzisti, "gittatori", scultori, orafi, argentieri, stuccatori, indoratori, mosaicisti, pittori, ingegneri, architetti, rappresentavano i primi, fondamentali incontri nella scala dell'iniziazione al mestiere» e anche, un po' inconsapevolmente, allo studio del paesaggio secondo un «paradigma indiziario»¹⁴⁵.

È questo il metodo che Carlo Ginzburg illustra riferendosi alle scienze umane, che a partire dalla rivoluzione galileiana devono trovare il giusto equilibrio tra l'adozione di un principio quantitativo e l'esperienza legata al soggetto, quindi poco controllabile. Entrano in gioco «fiuto, colpo d'occhio, intuito», nel corso di un'investigazione che non rinuncia alla totalità grazie a «zone privilegiate – spie, indizi», con cui interpretare i segni della realtà senza pretese assolutistiche¹⁴⁶. Occorre rivalutare l'elemento sensoriale, alla maniera di Humboldt, per il quale «il lavoro dello scienziato deve tramutarsi nel godimento dell'osservatore»¹⁴⁷, del soggetto appunto, centrale nell'operazione enciclopedica mentre esercita calvinianamente le sue facoltà visive. Blumenberg ha parlato a tal riguardo di «convergenza di stellarità e vulcanità» nell'uomo come base di ogni conoscenza possibile, per cui i grandi scenari si condensano nella forma dell'«episodio», dell'«aneddoto»¹⁴⁸. Oppure si deve prendere a esempio Camporesi stesso, che scava dal basso ricordandoci che «i parametri con cui abbiamo modellizzato il mondo sono un'invenzione recente», sottolinea Marco Antonio Bazzocchi, «forse anche effimera» se finiscono per mettere in secondo piano

¹⁴⁴ PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibi*, p. 34.

¹⁴⁶ CARLO GINZBURG, *Miti emblematici spie*, pp. 193 e 191.

¹⁴⁷ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 260.

¹⁴⁸ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, pp. 297-298.

le potenzialità delle impressioni¹⁴⁹. In fondo, l'equilibrio tra la figura dello scienziato e l'individualità del soggetto si lega all'integrazione di due approcci cognitivi opposti, induttivo e deduttivo, che stanno però in un rapporto di mutua dipendenza.

Luisa Bianchi cita a questo proposito *Il conte di Montecristo* di Calvino, contenuto nella raccolta di racconti *Ti con zero*, dove la doppia natura della mappa, «strumento grafico di descrizione della realtà minuziosa e fedele o, al contrario, astratta e convenzionale» si rispecchia nei differenti metodi con cui i personaggi dell'abate Faria e di Edmond Dantès tentano di costruirla¹⁵⁰. Se il primo «partito da una figura semplice la va complicando all'estremo», l'altro «vede in ogni ostacolo isolato l'indizio d'un sistema d'ostacoli», procedendo deduttivamente alla semplificazione della «forma della fortezza»¹⁵¹. L'aspetto più importante è che Dantès «ha bisogno» che il compagno agisca in maniera pragmatica, che «continui a commettere errori», perché solo così può continuare l'esplorazione parallela, basata su ipotesi e congetture¹⁵². La sfida contro la fortezza è in realtà la stessa che viene lanciata contro il labirinto: se da un lato serve la mappa «più particolareggiata possibile» per affrontare «la complessità del reale», dall'altro rimane «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto» penetrando totalmente nella sua «difficoltà»¹⁵³. E infatti alla letteratura non si chiede, o non si chiede più, «la chiave per uscirne», ma «un'immagine cosmica», enciclopedica appunto, che non perda di vista il dettaglio all'interno di un contesto progettuale più ampio¹⁵⁴.

¹⁴⁹ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Intorno al «Bambino e la lumaca» di Elide Casali. L'esperienza di Piero Camporesi archeologo della modernità*, in GIAN MARIO ANSELMINI et al. (a cura di), *Il gusto della ricerca. A proposito di Piero Camporesi*, con uno scritto inedito di Piero Camporesi e una premessa di Corrado Augias, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 219-226: 225.

¹⁵⁰ LUISA BIANCHI, *Enciclopedismo e scienza in Calvino*, in "L'illuminista", XII (dicembre 2012), 34-35-36, pp. 219-228: 223.

¹⁵¹ ITALO CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. II, pp. 344-356: 349-350.

¹⁵² LUISA BIANCHI, *Enciclopedismo e scienza in Calvino*, p. 223. Sullo stesso argomento cfr. PAOLO ORVIETO, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Salerno Editrice, Roma 2004, pp. 137-140. Per Orvieto «il labirinto dell'Abate è il suo errare, il disordine, constatato e verificato ad ogni fallimento, quello di Dantès è un labirinto perfettamente razionalizzato, e tuttavia anch'esso senza uscita, inefficace per l'evasione. [...] La scrittura letteraria amplifica in un gioco fantasmagorico di specchi il labirinto della realtà, diventa, pur nella finzione letteraria, "il luogo della molteplicità delle cose possibili"» (p. 140).

¹⁵³ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, vol. I, pp. 105-123: 122.

¹⁵⁴ *Ibi*, pp. 122-123.

La continuità della ricerca, «il passaggio da un labirinto all'altro», non scalfiscono l'intenzionalità particolare del piano¹⁵⁵. Anzi, ancora una volta è il soggetto a porre i limiti per tentare la conquista dell'infinito, come accade tra i ponteggi e i tralicci di Tecla, una delle *città invisibili*. Qui gli abitanti lavorano in un cantiere senza fine, interrompendo le attività solo quando scende la notte e il progetto, il limite, affiora con chiarezza: lo scopo per cui si accumulano enciclopedicamente «gli steccati di tavole, i ripari di tela di sacco, le impalcature, le armature metalliche, i ponti di legno sospesi a funi o sostenuti da cavalletti, le scale a pioli», è la salvaguardia del cantiere stesso, perché «non cominci la distruzione»¹⁵⁶. In questo caso il limite è il non limite che gli abitanti si autoimpongono, rincorrendo il giusto bilanciamento tra valori locali e globali, concretezza e astrazione, ritmi quotidiani ed eternità, a confermare ancora quanto tempo e spazio siano intrecciati nel loro dispiegarsi.

Del resto Tecla, irriducibile alla sua forma, è il fulcro di un'articolazione dialettica che caratterizza anche le città moderne, dove «la logica del sistema dei flussi» si nutre dell'ambiente locale, evidenzia Farinelli, ma inserisce al contempo la sua materia prima, l'informazione, «all'interno del mercato planetario», di cui è la principale risorsa¹⁵⁷. Già a partire dal secondo dopoguerra, con una accelerazione nel corso degli anni settanta, lo sviluppo di un sistema consumistico, la crescita delle periferie, la nascita di regioni economiche dipendenti dalla forza produttiva di un centro principale, rendono sempre meno evidenti i rapporti tra ciò che appare e il funzionamento del mondo. Si creano così i «reticoli» calviniani «senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma»¹⁵⁸. Quando Farinelli attribuisce a Ulisse il merito di aver inventato lo spazio uscendo dall'antro di Polifemo, non vuole solo rendere ragione di un nuovo modello conoscitivo in cui le parti del totale sono sottomesse a una regola ipotetica, ma anche sottolineare «la separazione operativa tra la posizione e la forma e la funzione delle cose»¹⁵⁹. Se il Ciclope è ancora legato al pensiero mitico, per cui «il mondo è un'arancia», l'eroe «separa» invece «con un vero

¹⁵⁵ *Ibi*, p. 122.

¹⁵⁶ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, in ID., p. 466.

¹⁵⁷ FRANCO FARINELLI, *Geografia*, p. 191.

¹⁵⁸ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, p. 476.

¹⁵⁹ FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo*, p. 63. Dello stesso autore si veda anche *L'invenzione della Terra*, con una nota di Sergio Valzania, Sellerio, Palermo 2007, pp. 33-47.

e proprio processo d'astrazione la buccia dal frutto»¹⁶⁰, aprendo la strada alle rappresentazioni cartografiche della geografia quantitativa, che finisce per essere risucchiata dalla sterilità dei suoi stessi calcoli.

La soluzione è non dimenticarsi del frutto nella sua interezza, per cui lo sforzo della carta diventa impedire che i meccanismi invisibili della realtà sfuggano per sempre ai sensi del soggetto. A questo in fondo serve il paesaggio all'interno dell'opera scientifica humboldtiana: reincantare il mondo, così da mettere al riparo i dati analitici immersi in una totalità sintetica, senza il desiderio di recuperare il paradigma metafisico tipico del Medioevo. E infatti per comprendere «l'innata bifaccialità» del globo, la sua doppiezza, occorre la dote della flessibilità, che Farinelli vede ben rappresentata dal pipistrello, sia uccello che topo e perciò emblema anche in letteratura dell'attitudine ad adattarsi a ogni circostanza¹⁶¹. In Esopo l'animale ottiene una schiacciante vittoria sulle donnole che lo vorrebbero afferrare tra i denti; nei versi dello *Spleen* Baudelaire ne assimila le ali alla «Speranza», poco importa che il volo sia destinato a concludersi «contro i muri»¹⁶²; Pirandello lo rende protagonista dell'omonima novella, in cui l'intruso alato irrompe sul palcoscenico portando una dimensione altra, piena di verità, durante la messa in scena della commedia¹⁶³. A Marozia, una delle *città invisibili*, la gente vola «sventolando palandrane da pipistrello», che sono appunto il frutto dell'unione di due nature opposte, quelle del topo e della rondine¹⁶⁴. La seconda, non a caso, «sta per sprigionarsi dalla prima», a conferma del fatto che serve il labirinto sotterraneo dei roditori, i «cunicoli di piombo», per trovare una via d'uscita aerea¹⁶⁵.

È proprio la capacità di vedere oltre, di aggiungere profondità all'orizzonte, che oggi si richiede tanto alle carte quanto alle enciclopedie: se le prime «nascondono» sempre «un segreto», «anche quelle apparentemente più piatte e superficiali»¹⁶⁶, le

¹⁶⁰ ID., *I segni del mondo*, p. 63.

¹⁶¹ *Ibi*, pp. 209-210.

¹⁶² CHARLES BAUDELAIRE, *Spleen*, testo LXXVIII (*Spleen e ideale – I fiori del male*) [1857], in ID., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), p. 153.

¹⁶³ Il riferimento è alla novella *Il pipistrello*, apparsa sulla "Lettura" nel 1920. Ora in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), vol. I, tomo I, pp. 223-233.

¹⁶⁴ ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, p. 489.

¹⁶⁵ *Ibi*, pp. 490 e 489.

¹⁶⁶ MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt*, p. 92.

altre reagiscono alla disillusione di dominare tutto lo scibile attraverso un approccio connettivo, che risulta per esempio evidente nel modo con cui le voci dell'Enciclopedia Einaudi sfruttano la molteplicità delle associazioni o nelle procedure mobili attraverso cui i riferimenti incrociati delle enciclopedie online, Wikipedia su tutte, si dipanano nell'etere dell'ipertestualità¹⁶⁷. Nel caso geografico come in quello enciclopedico, il limite diventa l'opportunità grazie alla quale «la voglia totalizzante» di cui parla Moretti si manifesta, permettendo il confronto con «la realtà suddivisa» che si ambisce a comprendere¹⁶⁸. Anzi, la tensione dicotomica tra la parte e il tutto caratterizza un processo di conoscenza che è anche di formazione identitaria, perché i criteri di organizzazione del sapere riflettono inevitabilmente la cultura da cui derivano.

Si capisce allora come mai nell'*Hacedor* di Borges l'uomo che «si propone il compito di disegnare il mondo», popolando «uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone», scopra alla fine, poco prima di morire, di aver tracciato «l'immagine del suo volto»¹⁶⁹. Una storia che si ispira con ogni probabilità a *Moby Dick* di Melville, in particolare all'episodio del capitolo 44, intitolato proprio *La carta* e a cui Farinelli fa più volte riferimento¹⁷⁰. Il capitano Achab si trova solo in cabina davanti ad alcune carte nautiche, intento a riempire di tratti le parti bianche e a cancellare i segni già esistenti, cercando di raggiungere a tutti i costi la balena nemica. E se già questo risulta indicativo di come sia sempre necessaria una parte contrastiva di vuoto per orientarsi in «grovigli di correnti e di gorgi», ciò che qui preme sottolineare è quanto accade nel mentre sul volto del capitano: grazie ai bagliori e alle ombre gettati da una lampada di peltro, la fronte si riempie delle stesse linee e rotte che Achab traccia sulle carte, assecondando i movimenti di «una matita invisibile»¹⁷¹.

¹⁶⁷ Sulle enciclopedie online, soprattutto sul caso Wikipedia, si vedano ANTONELLA ELIA, «*Cogitamus ergo sumus*». *Web 2.0 Encyclopaedi@s: the case of Wikipedia*, Aracne, Roma 2008; e PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, 2, traduzione italiana di Maria Luisa Bassi, il Mulino, Bologna 2013, in particolare il capitolo *Cronologie della conoscenza*, pp. 331-368.

¹⁶⁸ FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, p. 7.

¹⁶⁹ JORGE LUIS BORGES, *Epilogo (L'artefice)*, in ID., *Tutte le opere*, vol. I, p. 1267.

¹⁷⁰ FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, pp. 127-131 e *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 204-205.

¹⁷¹ HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, in ID., *Opere scelte*, a cura di Claudio Gorlier, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), vol. I, pp. 25-736: 272.

L'uomo diventa specchio del suo lavoro geografico, una mappa che integra il quadro statico delle conoscenze a una dinamicità progettuale più ampia, tutta tesa alla cattura di Moby Dick. Proprio la balena rappresenta «il globo, mobile, onnipotente, irriducibile, imprevedibile», la Sfera misteriosa, ma senza la quale Achab e il suo equipaggio non avrebbero intrapreso il viaggio per mare, rimanendo fermi all'apparenza della tavola piatta¹⁷². È il «buco nero», il «centro del quadrato dei tarocchi» calviniani secondo Savio, che rende consapevoli della complessità del mondo, al di là delle pretese di dominarla¹⁷³. Del resto tra mappa e globo, enciclopedia e mondo, sta l'intermediario del convenzionale, la capacità di sapersi adattare alla maniera del pipistrello. In Melville lo strumento che fa da tramite è il doblone d'oro di Quito, riproduzione figurale del cosmo, inchiodato sull'albero del Pequod come ricompensa per chi per primo avesse avvistato il cetaceo. La moneta infatti «ha due facce, per essa il mondo è letteralmente ambiguo, ha un verso e il suo rovescio»¹⁷⁴: saperlo riconoscere consente alla carta e all'enciclopedia, che quella realtà vogliono esprimere, di affrontare la complessità al ritmo dell'estendersi degli spazi e dell'accelerazione dei tempi, a modo loro, ricorrendo al limite connaturato nell'uomo per rendere conto dell'illimitatezza.

Non a caso nel suo ultimo libro, intitolato *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*, Benjamín Labatut traccia un paragone tra il fisico e il poeta, ricostruendo

¹⁷² FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, p. 128.

¹⁷³ DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo*, pp. 198 e 200. A questo proposito Savio, facendo riferimento alla storia *Anch'io cerco di dire la mia*, contenuta nel *Castello dei destini incrociati*, propone l'analogia Achab-San Giorgio e Moby Dick-il drago: «eroi della superficie gli uni (la carta), della profondità gli altri (il globo)». Mentre affronta il suo nemico, San Giorgio esplora «il fondo oscuro di se stesso», va in profondità (p. 201). E infatti nella *Crisi della ragione cartografica* Farinelli ricorda come San Giorgio sia il patrono delle bonifiche, che «dal colmo delle facciate delle chiese, sempre in posizione sopraelevata, leva con gesto imperioso la mano a fermare l'avanzata minacciosa delle acque sottostanti. [...] La verticalità, attributo dell'atto che impone ordine, implica la linea retta, così come la depressione, caratteristica di quel che è sottostante, corrisponde alla confusione, all'assenza di distinzione, al disordine, al caos. Insomma: il drago è l'acquitrino, la bassura informe e umida che dall'alto si tratta di ridurre a ragione, e a San Giorgio, l'eroe guerriero che di quest'ultima è il portatore, basta allo scopo l'arma apparentemente semplice ma in realtà terribile e micidiale della rettilinearità» (pp. 88-89). Qui la vicenda di San Giorgio si incontra con il mito di Ulisse, che riduce il mondo a spazio. La soluzione al pericolo che la sintassi della «*tabula rasa*» si imponga sta proprio nel preservare le due componenti, linearità e profondità, superficie e abisso, perché la necessaria convenzionalità non schiacci il globo che vuole rappresentare (p. 89).

¹⁷⁴ FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, p. 129.

alcune scene che hanno deciso la nascita della scienza moderna: entrambi «non devono descrivere i fatti del mondo, ma creare metafore e connessioni mentali»¹⁷⁵. In particolare risulta significativo l'esempio di Heisenberg, il quale capisce non solo che «applicare i concetti della fisica classica – come posizione, velocità e movimento – a una particella subatomica era uno sproposito madornale», perché una natura diversa esige inevitabilmente «una lingua nuova»¹⁷⁶, ma anche che la creazione di un sistema unico di concetti non esclude la contraddizione. Come le due facce della moneta, le proprietà di un oggetto quantistico sono accoppiate, anzi, «quanto più precisa è l'identità di una di esse, tanto più incerta è l'altra»¹⁷⁷. Si tratta di una relazione binaria che caratterizza il mondo nella sua interezza, con luci e ombre, continuità e frammentazioni. La scossa conoscitiva è la stessa delle grandi rivoluzioni, *in primis* quella copernicana: se allora il disorientamento era stato necessario per orientarsi, adesso serve mantenere l'orientamento aggiornandone le modalità. Labatut scrive che «la fisica non doveva più preoccuparsi della realtà, ma di ciò che si può dire» su di essa, compiendo lo stesso sforzo che ancora si richiede a mappe ed enciclopedie¹⁷⁸.

¹⁷⁵ BENJAMÍN LABATUT, *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* [2020], traduzione italiana di Lisa Topi, Adelphi, Milano 2021, p. 93.

¹⁷⁶ *Ibi*, pp. 93-94.

¹⁷⁷ *Ibi*, p. 153.

¹⁷⁸ *Ibi*, p. 159.

2. Bestiari tra cielo e terra. Percorsi zoologici dal Medioevo alla contemporaneità

2.1 Dio creò i bestiari. Ripensare l'uomo attraverso gli animali

Nel suo *Salon de 1859* Baudelaire cita Eugène Delacroix, indagando il ruolo che l'immaginazione riveste nei processi di conoscenza: per il pittore francese «la natura non è che un dizionario», inteso però «nel senso poetico del termine»¹. Non si tratta solo di uno strumento con cui ricavare informazioni semantiche o etimologiche, ma di un serbatoio che permette l'esercizio della facoltà immaginativa. E infatti proprio grazie all'immaginazione i pittori, e allo stesso modo gli scrittori, attingono dalle pagine del dizionario «gli elementi che convengono alla loro concezione» e li dispongono «con una certa arte» fino a produrre «una fisionomia del tutto nuova»². Attraverso uno sviluppo analitico, che preserva la singolarità di ogni componente, si giunge a una condizione sintetica, in cui il «sentire» e il «pensare» hanno la precedenza sul sapere a tutti i costi³.

Secondo la prospettiva di Umberto Eco, un dizionario di questo tipo, che si apre all'imprevedibilità delle interconnessioni, potrebbe a buon diritto attribuirsi il titolo di enciclopedia: un'«ipotesi regolativa», grazie a cui penetrare l'universo semiotico della natura, senza per forza ridurlo a tassonomie predefinite⁴. Anzi, se lo scopo è trattenerne «l'infinito nel finito»⁵, si rende necessario scoprire di volta in volta nuovi significati e «generare un nuovo modo di atteggiarsi» rispetto alla realtà, spiega Remo Bodei nell'introduzione alla *Leggibilità del mondo* di Hans Blumenberg, evidenziando l'influenza reciproca tra i fenomeni cosmici e il sistema di immagini e di metafore che l'uomo si costruisce per interpretarli⁶. Di fatto una medesima modalità di decifrazione,

¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, in ID., *Scritti sull'arte* [1968], prefazione di Ezio Raimondi, traduzione italiana di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 2004, p. 227.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, p. 117. Dello stesso autore cfr. *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... et al., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 78-79 e *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 53-57.

⁵ CHARLES BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, p. 237.

⁶ REMO BODEI, *Introduzione* a HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* [1981], traduzione italiana di Bruno Argenton, il Mulino, Bologna 1984, p. XIX.

in chiave metafisica, edificante, antropologica o scientifica, sottintende una cultura comune, che si lascia riconoscere nella misura in cui esplicita i suoi principi fondativi.

In particolare, se diamo ragione a Balzac, alle prese con la prefazione della sua *Comédie humaine*, la via privilegiata per comprendere il mondo, soprattutto il rapporto tra l'uomo e la società, è l'animale in quanto «principio che assume la sua forma esteriore, o, per esprimersi in modo più appropriato, i caratteri specifici della sua forma negli ambiti nei quali è chiamato a evolversi»⁷. L'autore non a caso fa riferimento alla *Histoire naturelle* (1749) di Georges Buffon, motivando così la scelta di cimentarsi con un macrocosmo sociale tanto vasto: «se Buffon ha realizzato un'opera magnifica cercando di rappresentare in un libro l'intera zoologia, non restava da realizzare un'opera di questo genere anche per la Società?»⁸ Il catalogo delle specie zoologiche può insomma diventare il catalogo delle specie sociali, perché «le differenze tra un soldato, un operaio, un amministratore, un avvocato, un ozioso, uno scienziato, un uomo di Stato, un commerciante, un marinaio, un poeta, un povero, un prete, benché più difficili da cogliere, sono altrettanto degne di considerazione di quelle che contraddistinguono il lupo, il leone, l'asino, il corvo, lo squalo, il vitello marino, la pecora», e così via⁹.

Non solo: sfogliare il libro degli animali, e più in generale della natura, costituisce da sempre l'opportunità per l'uomo di confrontarsi con ciò che lo circonda per meglio capire sé stesso e gli altri. Certo, se già Balzac evidenzia che l'operazione inventariale presenta insidie maggiori quando viene applicata all'universo umano, a causa delle tipologie pressoché infinite di individui con cui è necessario confrontarsi, Pirandello nella sua *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* fa un ulteriore passo avanti distinguendo non solo la figura dell'artista, che lavora sul particolare, dallo zoologo, impegnato in un'indagine generale sulla specie, ma anche le assurdità «vere» della vita da quelle «verosimili» a cui l'arte crede di dover obbedire¹⁰. In altre parole, mentre lo

⁷ HONORÉ DE BALZAC, *Prefazione della «Comédie humaine»* [1842], in ID., *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, saggio introduttivo di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione e note di Daniela Schenardi, Sansoni, Milano 2000, pp. 179-195: 182.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), vol. I, pp. 317-586: 580.

scienziato si occupa «dell'uomo»-categoria, non di «un uomo», per lo scrittore esistono «gli uomini», tutti diversi fra loro e magari con «una gamba di legno o un occhio di vetro»¹¹. Lo studio del particolare si applica al caos delle assurdità esistenziali, per cui è il *principium individuationis*, non il tratto dominante, a dettare legge nelle tendenze del realismo novecentesco, in un vortice mimetico che finisce per travolgere ogni aspirazione alla totalità assoluta. Si tratta della crisi dell'enciclopedia, dell'«imperfezione delle opere mondo» secondo Franco Moretti, che una volta identificate permettono però la sopravvivenza di modelli conoscitivi completi proprio perché parziali, aperti a una rappresentazione cosmica, o naturale, che riflette il progressivo scardinamento delle strutture gerarchiche della realtà¹².

Del resto, se con Galileo la metafora del libro della natura, «oscuro laberinto» da risolvere tramite l'uso della lingua matematica, viene scientificamente sdoganata, essa risulta già diffusa nel periodo medievale, quando il mondo è concepito come opera di Dio, e perciò interpretabile allo stesso modo della Bibbia, ancora lontano da qualsiasi pericolo di disgregazione. Durante l'età di mezzo l'impegno nel classificare, descrivere, conoscere le creature che accompagnano la vita umana dipende proprio dalla convinzione che ogni aspetto del reale sia specchio di una volontà superiore, perfetta, che bisogna omaggiare svelandone le tracce. È la parte celeste dell'universo a rendere ragione dell'altra metà, quella impastata di terra. A tal proposito sant'Agostino, nel *De doctrina christiana* (427), illustra in anticipo il programma su cui si fonderanno le fatiche enciclopediche dei secoli successivi, promuovendo la stesura di volumi dove raccogliere «tutti i nomi sconosciuti di luoghi e animali e piante e alberi e pietre e metalli» presenti nella Scrittura, così da offrirne una spiegazione (II 39, 59)¹³. Per esempio, all'interno dei bestiari, il pellicano che resuscita i figli irrorandoli del proprio sangue o la fenice che rinasce dalle sue stesse ceneri ben si prestano a rappresentare il sacrificio di Cristo, dalla cui morte è scaturita nuova vita; la doppia natura delle iene, maschile e femminile, si ritrova nel comportamento ambiguo dei figli d'Israele, che prima servono Dio e poi cedono alle tentazioni degli

¹¹ *Ibidem.*

¹² FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, p. 7.

¹³ Cfr. FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, con la collaborazione di Roberta Capelli et al., Bompiani, Milano 2018, in particolare le pp. XI-XLVI: XI.

idoli. Poco importa che le informazioni siano esatte da un punto di vista scientifico: lo scioglimento della matassa simbolica, tutta tesa al trascendente, ha la priorità sulle analisi del naturalista.

Francesco Zambon, riferendosi ancora a sant'Agostino, evidenzia come «la visione cristiana del mondo» in quanto «simbolo» implichi una «stratificazione di significati», per cui l'oggetto designato (il primo significato) diventa a sua volta significante e principio di un senso ulteriore¹⁴. Quando nella *Genesi* Adamo assegna il nome agli animali, non si limita a fornire una nomenclatura formale, ma esprime anche la loro natura (*physis*), dando avvio a quel processo di arricchimento semantico che unisce il linguaggio al pensiero e finisce per richiedere un'interpretazione simbolica di secondo livello. Denominare «le fiere della steppa» e «i volatili del cielo» vuol dire catturarne l'essenza, cogliere le impressioni più profonde per poi tradurle in suono, al di là del semplice riconoscimento zoologico (*Gen 2, 19-20*)¹⁵. Un po' come capita a secoli di distanza e in un contesto del tutto diverso al *fanciullino* pascoliano, paragonato infatti a un novello Adamo che sa scoprire «somiglianze e relazioni» oltre l'apparenza dell'oggetto: se in questo caso però le “corrispondenze” da scovare, direbbe Baudelaire, appartengono alla sfera terrena e al massimo si aprono a un senso di solidarietà universale, nel Medioevo la verità dell'animale-simbolo si svela solo alla luce dei progetti divini. Viene confermato una volta di più il rapporto stretto tra l'esegesi biblica e il genere del bestiario, che risale a un trattatello composto in greco nel II secolo dopo Cristo, forse ad Alessandria d'Egitto, il *Fisiologo*. Ciascuno dei cinquanta brevi capitoli che costituiscono l'opera, un «bestiario “moralizzato”» secondo la definizione di Eco¹⁶, presenta una preliminare descrizione delle caratteristiche dell'animale, a cui fa seguito lo sviluppo del motivo allegorico o morale in accordo con la dottrina cristiana¹⁷. D'altronde anche il titolo, che designa il

¹⁴ *Ibi*, p. XVIII. Sul concetto di mondo come simbolo, ripreso da Emile Mâle, si veda FRANCESCO ZAMBON, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Luni, Milano 2001, in particolare i primi due capitoli, *Il mistero del gemente universo* (pp. 11-22) e *Teologia del bestiario* (pp. 23-54).

¹⁵ Cfr. CHIARA FRUGONI, *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, il Mulino, Bologna 2018, in particolare i primi due capitoli, *Primo, dare il nome (Genesi 1 e 2)* (pp. 13-50) e *Adamo: da nudo a vestito, ma sempre compito e sapiente* (pp. 53-99).

¹⁶ UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, p. 37.

¹⁷ Nel *Fisiologo* si trovano anche pochi capitoletti dedicati alle piante (l'albero peridexion e il sicomoro) e ai minerali (diamante, pietre focaie, magneti, agata, perla e pietra indiana), le cui proprietà rimandano sempre a un ulteriore significato teologico-morale.

misterioso autore, si lega al concetto di *physiologia* come «interpretazione simbolica del cosmo o dei miti», sottolinea Zambon, valicando così i confini semantici della storia naturale¹⁸.

Le successive traduzioni latine, apparse verso il VII secolo, e poi i volgarizzamenti dimostrano la fortuna del *Fisiologo*, alle cui trasformazioni Luigina Morini fa corrispondere «l'evoluzione del genere stesso» del bestiario in Occidente¹⁹. L'opera infatti offre un repertorio di notizie naturalistiche, emblemi e metafore relative al mondo animale, che possono essere applicati a contesti più ampi, anche molto diversi fra loro, alimentando tanto i versi d'amore quanto i racconti edificanti o le raccolte enciclopediche. Tra queste si devono almeno ricordare le *Etymologiae* (VII sec.) di Isidoro di Siviglia, che dedica il dodicesimo dei suoi venti libri, il cui *incipit* coincide peraltro con l'atto nomenclativo di Adamo, proprio alla classificazione degli animali (quadrupedi utili all'uomo, quadrupedi selvaggi, animali di piccola taglia, serpenti, vermi, pesci, uccelli, piccoli animali alati), senza tuttavia concedere spazio al simbolismo tipico del *Fisiologo*; e a due secoli di distanza il *De universo* di Rabano Mauro, dove accanto a una ampliata interpretazione mistico-teologica si ritrova uno sforzo tassonomico che va di pari passo con la capacità sempre maggiore di studiare direttamente la realtà.

Ha inizio così «l'epoca d'oro dell'allegoria zoocosmica», spiega Aldo Granata²⁰, che culmina nel Duecento con Bartolomeo Anglico e il suo *De proprietatibus rerum*, in cui la descrizione precisissima del gatto domestico si affianca a grifoni e pellicani risorti, e con lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais, diviso in naturale, dottrinale e storico. Un posto d'onore merita inoltre il *De animalibus* di Alberto Magno, che compie un deciso passo in avanti nel metodo con cui vaglia criticamente le sue fonti e privilegia l'analisi delle realtà naturali alla maniera di Aristotele, senza moralizzazioni, ma tracciando un ponte tra animale e umano, istinto e abilità cognitive, individualismi

¹⁸ FRANCESCO ZAMBON, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali*, p. XVI. Cfr. GIOVANNI ORLANDI, *La tradizione del «Physiologus» e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983), Fondazione Cisam, Spoleto 1985, vol. II, pp. 1057-1106.

¹⁹ LUIGINA MORINI (a cura di), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino 1996, p. XII.

²⁰ ALDO GRANATA, *La letteratura dei Bestiari*, in FRANCESCO MASPERO, ALDO GRANATA (a cura di), *Bestiario medievale*, Piemme, Casale Monferrato 1999, p. 44.

e strategie di cooperazione. Anzi, secondo Stefano Perfetti l'aristotelismo dell'autore «è molto personale», rivisitato in termini neoplatonici, per cui si prevede una piramide gerarchica culminante nella Causa Prima dove l'animale, pur collocandosi al di sotto dell'uomo in quanto a perfezione, contribuisce con un efficientismo parziale all'armonia della natura²¹. Guidato dalla consueta curiosità, Alberto Magno descrive nei dettagli uno scoiattolo, rende vivace il racconto di un episodio di caccia alla balena, menziona per primo l'orso bianco. Parallelamente circolano anche i testi in volgare, che uniscono *exempla* morali a un crescente interesse scientifico-naturalistico: Philippe de Thaon prevede tre sezioni per il suo *Bestiaire*, dove confluiscono bestie, uccelli e pietre, Brunetto Latini dedica diversi capitoli del primo libro del *Tresor* a pesci, serpenti, volatili e mammiferi, e con l'*Acerba* Cecco d'Ascoli riprende in sestine di endecasillabi la struttura tradizionale del bestiario, facendo seguire alla *physis* degli animali un'interpretazione allegorica.

La versatilità del genere viene del resto testimoniata dal modo con cui i trovatori, Rigaut de Berbezilh su tutti, adattano queste "nature" alla fenomenologia della *fin' amor*, trasferendo la dimensione sacrale del simbolo zoologico, l'aquila, il leone, la fenice, alle dinamiche colpa-perdono, vita-morte, gioia-sofferenza, della vita amorosa. Verso la metà del XIII secolo uno scrittore piccardo, Richard de Fournival, compone addirittura un intero *Bestiaire d'amour* in prosa, dove però l'elemento trascendente subisce uno svuotamento, una profanazione. Zambon fa persino notare che «gli amanti che indossano una dopo l'altra le più diverse pelli animalesche, che cantano come galli, come cigni o come sirene, ragliano come asini selvaggi, saltano come scimmie, mimano il castoreo che si evira e il coccodrillo che piange, si spennano, covano o sono covati», sembrano ormai prendere parte a una «mascherata», a uno «spettacolo di marionette»²². Si assiste a una sorta di animalizzazione del sentimento, che proprio perché ancorato a terra senza più grandi aspettative di elevazione metafisica finisce per diventare un affare umano. Viene così inaugurato un filone che passa per gli endecasillabi sciolti del *Mare amoroso*, equivalente poetico dell'opera di Richard, e la corona di sette sonetti zoologici di Chiaro Davanzati, in cui risultano

²¹ STEFANO PERFETTI, *Nature imperfette. Umano, subumano e animale nel pensiero di Alberto Magno*, con un saggio di Amalia Cerrito, ETS, Pisa 2020, p. 8.

²² FRANCESCO ZAMBON, *Introduzione* a RICHARD DE FOURNIVAL, *Il Bestiario d'amore*, Mondadori, Milano 2003, p. 20.

assenti i richiami biblici e cristiani, ma persiste la componente allegorica accanto alle analogie tra i comportamenti degli animali e quelli degli innamorati; la tradizione prosegue con Petrarca, il quale più volte nel *Canzoniere* ricorre al paragone tra la fenice e Laura, donna angelo che risorgendo vola verso gli spazi celesti e aiuta il poeta a sopportare le sue angosce terrene; fino ad arrivare ai nostri giorni, se pensiamo a opere come il *Bestiario sentimentale* (La Nuova Frontiera, 2018) di Guadalupe Nettel, in cui l'esistenza di uomini e donne, alle prese con amori non corrisposti, è descritta attraverso i loro animali, o come vedremo meglio, la raccolta di racconti *Sei una bestia*, Viskovitz (1998) di Alessandro Boffa, che trascina il suo stravagante zoo nel vortice della vita umana, dove la sorte del protagonista, scrive Ermanno Cavazzoni, si compie al ritmo dei processi «infinti e incredibili di accoppiamento e procreazione»²³.

D'altra parte, il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival alimenta anche una linea di tipo edificante e precettistico, a cui appartengono due trattatelli di area italiana risalenti al XV secolo, il *Libellus de natura animalium* e il *Bestiario valdese*, scritto in lingua d'oc: le due versioni, che discendono da un bestiario latino andato perduto, attingono insegnamenti morali dalla Bibbia, ma pure da filosofi come Catone e Boezio, senza trascurare mai l'impegno della classificazione per specie, che diventa via via più precisa. Segno che i tempi stanno ormai cambiando e gli influssi del cielo non possono prescindere dalla terra. In fondo, anche nel Novecento alle schede bestiarie più scientificamente accurate, talvolta così tanto da sconfinare nella parodia, si accompagnano delle riflessioni che, se non possiamo definire edificanti, stimolano almeno un ripensamento sull'uomo e sul suo ruolo nella società e nell'ambiente in cui vive.

La morale della favola diventa in questi casi morale del bestiario. Succede con le creature immaginarie di Stefano Benni, che popola la sua *Stranalandia* (1984) di *galline intelligenti*, *papécori* che si muovono in massa «nella stessa direzione», *avvoltoi volatori* sempre pronti a servire i «potenti», chi sta «sulla cresta dell'onda»²⁴.

²³ La nota di Ermanno Cavazzoni si trova nel risvolto della copertina dell'edizione Quodlibet (ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia*, Viskovitz, Quodlibet, Macerata 2021). L'opera appare nella collana Compagnia Extra, curata proprio da Cavazzoni insieme a Jean Talon.

²⁴ STEFANO BENNI, *Stranalandia* [1984], disegni di Pirro Cuniberti, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 99 e 46. L'opera è stata tradotta anche in spagnolo con il titolo *Los maravillosos animales de Extrañalandia* (Aliorna 1987) e in cinese. Nel 1993 Mauro Bonifacio ha messo in musica

E se sull'isola vale il proverbio «è meglio avere al fianco un solo amico straccione che cento avvoltoi in smoking», l'autore non può fare a meno di esclamare subito dopo: «Su Stranalandia sono davvero strani!»²⁵ Una stranezza, s'intende, che appare tale solo entro un mondo dove è buona abitudine salire sul carro del vincitore e quasi un obbligo abbandonarlo al momento giusto, come Benni sembra suggerire. Nella più recente *Guida agli animali fantastici* (2011) Ermanno Cavazzoni mette in atto una simile strategia di auto-analisi, collezionando senza scrupoli tassonomici leoni e ircocervi, pappagalli e sirene, polli e manticore, perché «tutti gli animali per qualche verso sono fantastici», semplicemente alcuni lo sono più di altri quando non esistono²⁶. Fa poca differenza parlare della vita del pirotoco o della comunissima mucca, se in entrambi i casi emergono problemi del tutto umani: il primo, un insetto obbligato ad abitare nella fiamma striminzita del fornello a gas, diventa simbolo della «crisi generale degli spazi abitabili»²⁷; la seconda ben rappresenta «il mondo astratto delle stalle sociali», che è anche il nostro, fatto di cibi chimici, tecnologie e impianti automatizzati²⁸. In queste opere i termini scientifici sono funzionali al racconto di una realtà contaminata, meno autentica di quella che l'immaginazione riesce a creare. Si tratta di un pianeta sottosopra, dove la fantasia merita di essere scienza e la scienza annaspa esaminando il mondo che esiste davvero, ma che sarebbe meglio diventasse fantascienza.

Del resto, un simile connubio tra reale e fantastico si riscontra, con implicazioni diverse, nei bestiari medievali: qui il navigante può incrociare cetacei o sirene, il cacciatore va alla ricerca di castori come di unicorni. Bisogna a questo punto ripensare a sant'Agostino quando, commentando il Salmo 61, ricorda che non conta tanto chiedersi se «siano vere quelle cose che si dicono del serpente e dell'aquila o siano invece una leggenda», quanto invece mettere «in pratica ciò che tali immagini significano» (*Enarrationes in Psalmos*, LVI 10)²⁹. L'animale si carica dunque di un simbolismo metafisico, che non ha bisogno di dimostrazioni nella misura in cui

il testo di Benni, pubblicando per la Ricordi di Milano *Animali e suoni di stranalandia. Melologo buffo per due voci recitanti e otto strumenti*.

²⁵ *Ibi*, p. 46.

²⁶ ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Guanda, Parma 2011, p. 7.

²⁷ *Ibi*, p. 91.

²⁸ *Ibi*, p. 159.

²⁹ Cfr. FRANCESCO ZAMBON, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali*, p. XI.

aderisce alla Scrittura. Certo, nel Medioevo le creature fantastiche si analizzavano perché in qualche modo si credeva ancora alla loro esistenza, adesso le si include come controparte del mondo reale, per credere all'esistenza delle cicale nelle città o delle api tra i rumori delle macchine. E al limite, se compaiono le sirene, somigliano a «fotomodelle» un po' frivole che si divertono a sedurre, ma non si innamorano quasi mai³⁰; e i grifoni, «capaci di sollevare in volo oltre a se stessi anche molti quintali», servono solo ad applicare le leggi della fisica che regolano peso, superficie delle ali e pressione atmosferica³¹.

Già Michel Foucault sottolineava che «l'impossibilità non deve essere riferita agli animali "favolosi" [...], quanto piuttosto alla stretta distanza secondo cui essi vengono giustapposti ai cani in libertà o a quelli che da lontano sembrano mosche»³². L'allusione riguarda l'inventario dell'*Emporio celestial de conocimientos benévolos*, proposto da Borges nel racconto *El idioma analítico de John Wilkins*, dove tra le pagine di «una certa enciclopedia cinese» si accalcano senza troppi complimenti animali divisi in: «a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche»³³. Qui non solo l'immaginario viene trattato come se esistesse, ma subisce addirittura un ulteriore processo di riduzione realistica. Perché, dopotutto, sarebbe così strano trovare animali vagabondi, imbalsamati, che corrono qua e là o fanno l'amore? Ciò che produce un effetto straniante, introducendo la dimensione dell'eccezionale, è piuttosto la naturalezza con cui Borges accosta le sue categorie, fino a sconvolgere «i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri»³⁴. Proprio grazie a questo processo di ri-pensamento, che si colloca a metà tra

³⁰ ERMANNANO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, p. 17.

³¹ *Ibi*, p. 117.

³² MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1980, p. 6.

³³ JORGE LUIS BORGES, *L'idioma analítico de John Wilkins (Altre inquisizioni)* [1952], in ID., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), vol. I, pp. 1002-1006: 1004-1005. L'opera viene pubblicata per la prima volta in Italia da Feltrinelli nel 1963, con la traduzione di Francesco Tentori Montalto. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, p. 5.

³⁴ *Ibidem*.

«lo sguardo già codificato e la conoscenza riflessiva», il lettore-osservatore guadagna una realtà davvero autentica, dove sta «l'esperienza nuda dell'ordine e dei suoi modi d'essere»³⁵. L'invenzione si dimostra di nuovo, se non credibile quanto il reale, almeno un ponte verso lo svelamento della verità. Non a caso Stefano Lazzarin, riprendendo la riflessione di Roger Caillois, considera il fantastico un modo di concepire e rappresentare il mondo, che subentra quando l'uomo già dispone di «un paradigma scientifico» utile all'interpretazione di ciò che lo circonda, una sorta di avvio alla piena comprensione del libro della realtà³⁶. La scossa conoscitiva avviene infatti grazie a un'altra dimensione, assurda se vogliamo, ma che consente di riconoscere con lucidità le falle del sistema in cui siamo immersi.

2.2 «L'infinito nel finito». Ricami, toghe e piume esotiche

Il mondo cambia, e con esso la cultura che lo interpreta, ma in fondo vizi e virtù dell'uomo rimangono i medesimi. Ancora nel periodo rinascimentale Leonardo da Vinci compone un bestiario, contenuto nel Codice H, dove la breve descrizione di un centinaio di animali reali e fantastici si unisce alle qualità umane, positive e negative. Così, se «l'allegrezza è appropriata al gallo», che «canta con vari e scherzanti movimenti», e la costanza alla fenice, ostinata nel sostenere «le cocenti fiamme», l'ira è rappresentata dall'orso sempre in lotta con le api, e l'unicorno diventa simbolo dell'intemperanza, per cui alla fine cade vittima dei cacciatori³⁷. Anche stavolta l'attenzione al dato naturalistico non preclude che il fantastico faccia irruzione nella realtà, e tuttavia le notizie zoologiche sono ugualmente rivolte alla componente umana. In breve, l'animale sta per l'uomo, sebbene tale relazione muti con il variare delle coordinate temporali. A questo proposito Luigi Malerba evidenzia come i testi di Leonardo, «a differenza delle favole e dei bestiari medievali», «ci prospettino un

³⁵ *Ibi*, p. 11.

³⁶ STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000, p. 10. Di Caillois si veda in particolare la raccolta di saggi *Obliques. Précédé de Images, images* (Stock, 1975), dove l'autore mette a confronto fiabesco e fantastico. Se il primo comporta lo smarrimento dell'uomo di fronte ai misteri della natura, l'altro agisce solo quando la conoscenza scientifica viene messa in crisi da una qualche infrazione al suo paradigma.

³⁷ LEONARDO DA VINCI, *Bestiario. Favole*, con una nota introduttiva di Luigi Malerba, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986, pp. 24 e 34. Il *Bestiario* è datato attorno al 1494. L'opera si può leggere anche in LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Rizzoli, Milano 1974, pp. 97-114.

mondo che contiene in sé le proprie istanze etiche», perché non servono i «fumi mistici» del metafisico per riconoscere la «terrestre eleganza» che caratterizza tutte le forme della realtà, anche quelle animali³⁸. Sembra quasi di rileggere le parole di Cavazzoni, quando, per far emergere le caratteristiche dell'umano, individua una certa dose di favoloso nell'ippocentauro come nel topo o nella lepre: mentre però nel Novecento il racconto di quella parte favolosa è volto alla comprensione di ciò che abbiamo perso o dobbiamo tutelare, in epoca rinascimentale si piega a decifrare una totalità ancora in equilibrio.

A questa altezza, secondo Paolo Rossi, simbolismo, allegorismo, esemplarismo sono al centro di un progetto ideale, «quello di una “macchina universale” o “chiave” della realtà; quello di una raccolta organica e ordinata di tutte le nozioni e di tutti i fenomeni naturali», per cui il mondo è fatto di immagini emblematiche da leggere e interpretare³⁹. Torna la metafora del libro della natura, che diventa un po' cabalistico e sperimentale, in cui gli animali contribuiscono con le loro proprietà paradigmatiche alla creazione di un sistema globale. Per il momento l'armonia del cosmo è lontana dall'infrangersi, ma l'occhio che esplora la realtà adotta una prospettiva sempre più umana: se prima la materia era specchio dei piani divini, ora si inserisce in una trama ideale, fatta di segni, che si spiega però solo quando la sua essenza rimane innanzitutto cosa, concretezza con cui entrare in contatto, mettere alla prova le proprie conoscenze e ottenerne di nuove.

Persiste semmai l'ingrediente moraleggiante, tanto che una delle fonti del bestiario leonardesco è il *Fiore di virtù*, compilazione didattica dell'inizio del Trecento, da cui attingono anche l'anonimo scrittore del codice Capponiano, che presenta al suo interno un testo con la rubrica *La proprietà d'alcuno animale*⁴⁰, e Luigi Pulci per il *Morgante*. Qui emergono tracce del carico di valenze simboliche, allegoriche, tipiche della tradizione, fa notare Maria Pia Ratti, ma «l'immenso repertorio pulciano» si giustifica

³⁸ LUIGI MALERBA, *Introduzione* a LEONARDO DA VINCI, *Bestiario. Favole*, pp. 13-14 e 19.

³⁹ PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* [1960], il Mulino, Bologna 2000, p. 120.

⁴⁰ Cfr. KENNETH MCKENZIE, *Per la storia dei Bestiari italiani*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XXXII (gennaio-marzo 1914), 64, pp. 358-371. McKenzie propone il testo integrale della *Proprietà d'alcuno animale*, dove si trovano dodici descrizioni animalesche. L'autrice analizza i rapporti di dipendenza con il *Fiore*, che a sua volta attinge principalmente dal *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico. Il codice Capponiano 200 è conservato presso la Biblioteca Vaticana.

solo con «la quantità di nuovi elementi» che apporta «l'osservazione diretta, condotta tra l'altro con notevole competenza»⁴¹. In particolare, le ottave del canto XIV si riempiono degli animali cuciti in oro e seta sul padiglione che Luciana offre in dono a Rinaldo: «colpo di grazia» per l'eroe, ammette ironico Giorgio Manganelli, «tanta è la bellezza di un infinito ricamo, dove si racconta di dei, di mari, di stelle, di uccelli, di fronde»⁴². A ognuno dei quattro elementi della natura corrispondono specifici animali, che ancora una volta affiorano dall'esperienza, dagli studi dell'autore, così come dalle leggende del repertorio antico. Nel fuoco brucia la salamandra, al mondo dell'aria appartengono la fenice, «arsa» e «rinata», e il pellicano, che «rende la vita a' suoi figli», ma anche «la merla nera e la merla acquaiuola, / poi la tordela e 'l frusone e 'l fanello» (XIV, 48, 51 e 58)⁴³; nell'acqua nuotano le sirene, «che i navicanti ha fatti addormentare», e «gambero e nicchio e calcinello e seppia / e sgombero e morena e scarza e cheppia» (XIV, 64 e 66); sulla terraferma è facile incontrare il liocorno, «in grembo addormentato / d'una fanciulla», e subito dopo «l'asinello, e 'l bue sì mansüeto, / e 'l mul che tutto par di vizi pieno» (XIV, 74-75).

L'«uso sregolato, malizioso e allucinato» della fantasia che Manganelli rileva nella costruzione di episodi e personaggi si applica bene anche alla presenza zoologica all'interno del poema, dove confluiscono il plebeo e il favoloso, la precisione naturalistica e il bizzarro⁴⁴. Persino la simbologia etico-teologica, prelevata dai bestiari tradizionali, «regredisce al massimo dell'immanenza» là dove la Ratti individua lo «scatenamento» del «tema gastronomico», quando, in altre parole, Morgante e Margutte riducono l'animale a bisogno alimentare, a materia prima di «un incessante, onnivoro inghiottimento»⁴⁵. Le cene eroicomiche dei due giganti prevedono esemplari

⁴¹ MARIA PIA RATTI, «Avaler la tradition». *Sul bestiario del «Morgante»*, in “Lettere italiane”, XLII (aprile-giugno 1990), 2, pp. 264-275: 267.

⁴² GIORGIO MANGANELLI, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, a cura di Graziella Pulce, Socrates, Roma 2006, p. 130. Manganelli, il quale inizia a collaborare con la RAI nel 1956, prepara una lettura guidata del poema che va in onda sul Programma Nazionale della Radio, per la regia di Vittorio Sermonetti, nella rubrica “Un classico all'anno”. Le puntate sono quindici, tra il febbraio e il giugno del 1972.

⁴³ Per le citazioni si è fatto riferimento a LUIGI PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, UTET, Torino 1997, vol. I.

⁴⁴ GIORGIO MANGANELLI, *Un'allucinazione fiamminga*, p. 38.

⁴⁵ MARIA PIA RATTI, «Avaler la tradition». *Sul bestiario del «Morgante»*, pp. 269-270. Cfr. PAOLO ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978. Orvieto parla in particolare di «trasposizione regressiva della trascendenza», che conduce a spassosi «esiti culinari» (p. 198).

di «liocorno» (XVIII, 188-195), «testuggine» (XIX, 54-60), «bavalischio» (XIX, 66-69), «liofante» (XIX, 74-85), «cammello» (XIX, 95-96); il «coccodrillo» viene risparmiato, ma in un attimo si ritrova scagliato nelle acque del Nilo con i denti spezzati (XIX, 108-110). Se a ciò si aggiunge che entrambi i protagonisti, grandi e grossi, muoiono in modi a dir poco buffi, Margutte per lo spettacolo di una scimmia con gli stivali e Morgante per il morso di un granchiolino, si capisce come la dissacrazione delle strutture medievali si compia grazie all'ironia, al rovesciamento parodico. L'epopea zoomorfa qui è tutta terrena e il cielo appena sfiorato.

Continua tuttavia a farsi sentire l'influenza della componente religiosa, anche nelle opere che presentano un carattere più marcatamente scientifico. Nella seconda metà del Cinquecento Conrad Gesner dà alle stampe un'enciclopedia zoologica divisa in due serie: la *Historia animalium*, dove le specie animali si trovano in ordine alfabetico sulla base del nome latino, insieme a un elenco degli studiosi che se ne sono occupati; e le *Icones animalium*, raccolta iconografica che adotta un metodo di classificazione piuttosto semplice, costruito sui caratteri morfologici più evidenti⁴⁶. Accanto all'immagine accurata del polpo e alla descrizione delle razze canine, si collocano ancora creature leggendarie come unicorni, sirene malefiche e persino uomini-pesce, che diventano simboli delle figure religiose (il pesce monaco indossa la toga, il pesce vescovo porta sul capo la mitra) mandate da Dio durante i conflitti tra cattolici e protestanti⁴⁷.

Del resto, per il naturalista svizzero, fa notare Alfredo Serrai, ogni scienziato assolve anzitutto «una missione religiosa ed etica», indirizzando gli uomini verso la verità, oltre ad avere l'obbligo «di comunicare e trasmettere i frutti delle proprie ricerche per il progresso comune»⁴⁸. Lavorare in vista del bene di tutti significa infatti

⁴⁶ L'enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito della Biodiversity Heritage Library, all'indirizzo <https://www.biodiversitylibrary.org/item/219234 - page/13/mode/1up>.

⁴⁷ Gesner adotta la visione teologica di Ulrich Zwingli (1484-1531), che coincide solo in parte con il Luteranesimo. Influenzato dallo spirito umanistico che attraversava l'Europa del tempo, Zwingli fa suo l'approccio ragionato alla fede, alle Sacre Scritture, ma perviene a un'idea meno tragica della condizione umana. Dio, concepito come verità e bene supremo, distribuisce a tutti la possibilità di accedere alla salvezza fin dalla creazione. Il genio degli umanisti è prova del potere illuminante della Grazia, che è sempre pronta a manifestarsi.

⁴⁸ ALFREDO SERRAI, *La Teologia di Conrad Gesner. Dalla Fisica alla Spiritualità*, in "Il Bibliotecario", XIV (2008), 3, pp. 11-49: 12. Dello stesso autore si veda anche *Una introduzione bibliografica e metodologica di Conrad Gesner allo studio della Filosofia*, in "Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici", VI (2007), 2, pp. 1-17. Serrai evidenzia che per

rendere giustizia alle possibilità intellettive che l'uomo ha ricevuto in dono da una volontà superiore. Ed è con il medesimo spirito che Gesner tenta di offrire il quadro totale del sapere scientifico-letterario della sua epoca allestendo la *Bibliotheca Universalis* (1545), un catalogo alfabetico dove i testi sono registrati sotto il nome dell'autore, a cui si aggiunge un secondo repertorio denominato *Pandectae* (1548-1549), che riduce le opere a *loci* suddivisi in ventuno classi disciplinari. Si tratta in fondo della stessa pretesa di condensare «l'infinito nel finito» di cui parla Baudelaire riferendosi a Delacroix, quando lo elogia per la bravura nel «dipingere soprattutto l'anima nelle sue ore migliori»⁴⁹: se là l'impresa riesce grazie al sogno, alla fantasia che impronta l'umore dell'idea, qui la totalità viene garantita dalla fiducia propria dell'uomo rinascimentale, che si sente ancora al centro del progetto cosmico nonostante i capovolgimenti della rivoluzione copernicana.

La scienza guida ormai il processo d'indagine, ma l'approdo finale tiene conto degli influssi metafisici, della bellezza che attraversa le logiche del mondo. In altre parole, si guarda in alto per compiacersi di ciò che c'è sulla terra. E la prospettiva non cambia granché nel corso del Seicento, il secolo in cui Cesare Vasoli rintraccia una «profonda vocazione enciclopedica», che coniuga i nuovi apporti delle scienze con la teologia, i rimasugli dei miracoli alchemici e delle tecniche lulliane⁵⁰. Insieme alla consapevolezza che il mondo va analizzato come sintesi empirico-mitologica, inizia a diffondersi un certo gusto per il meraviglioso, tutto teso al desiderio di stupire lo spettatore attraverso vertigini barocche e invenzioni stravaganti. Con questi propositi Dionisio Minaggio compone nel 1618 un particolare *Libro di piume*, un bestiario iconografico, dove sono raccolte 156 tavole che raffigurano principalmente volatili, ma anche scene di caccia, suonatori, maschere della Commedia dell'Arte e mestieri di piccoli artigiani. Dopo l'arrivo in Canada nel 1923, dove è tuttora conservato presso

Gesner «la gerarchia delle scienze» rimaneva «unita e compatta» perché «culminava e veniva legittimata dalla Teologia» (p. 12). Cfr. FIAMMETTA SABBA, *La «Bibliotheca Universalis» di Conrad Gesner. Monumento della cultura europea*, premessa di Alfredo Serrai, Bulzoni, Roma 2012, in particolare il capitolo I, *Conrad Gesner. Profilo biografico ed intellettuale, produzione scientifica* (pp. 19-36), e il capitolo II, *Il progetto bibliografico gesneriano* (pp. 37-51).

⁴⁹ CHARLES BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, p. 237.

⁵⁰ CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Bibliopolis, Napoli 2005, p. 7.

la Blacker-Wood Library di Montreal, il volume è stato scomposto nei suoi singoli quadri, incorniciati con vetro e passepartout.

A creare l'effetto sorpresa sono soprattutto i materiali con cui l'artista ha costruito la sua imponente galleria: piume, becchi, zampe di uccelli, qualche foglia essiccata, una farfalla, una lucertola e perfino una biscia d'acqua. In particolare, gli uccelli rappresentati appartengono per la maggior parte a specie di provenienza lombarda, come indicano i cartellini applicati con scopo didattico ai vari esemplari, in dialetto milanese o italianizzato. Non a caso Minaggio, sul quale ancora si hanno poche notizie, era «giardiniere di Sua Eccellenza il Governatore dello Stato di Milano», per cui doveva senz'altro possedere una conoscenza approfondita del mondo naturale⁵¹. Anzi, le sue competenze nell'ambito della tassidermia cedono solo di rado all'invenzione di piumaggi fantasiosi (il picchio verde ha l'addome colorato di rosso, il ventre della pesciaiola si macchia di nero e non di bianco) e al massimo soddisfano una sempre più diffusa passione per l'esotico, che si alimenta dei prodotti artistici provenienti dalle colonie spagnole d'oltreoceano. In aggiunta a due tavole di pappagalli messicani, capita spesso di imbattersi nell'uso di piume appartenenti a specie ornitologiche dell'America, che contribuiscono alla costruzione di un bestiario *sui generis*, «barocco», se sfruttiamo il titolo della mostra organizzata nel 1988 dal Museo Civico di Storia Naturale di Milano per celebrare i centocinquant'anni di vita dell'istituzione⁵².

Scienza e virtuosismi rimangono intrecciati almeno fino alla metà del XVII secolo, quando si esaurisce un filone che aveva attinto a piene mani dalle opere rinascimentali: per studiosi “tuttologi” come Pierre Belon, autore di una *Histoire de la nature des*

⁵¹ Con ogni probabilità il governatore per cui Minaggio lavorava al momento della composizione dell'opera era don Pedro Álvarez de Toledo Osorio, marchese di Villafranca, che proprio nel 1618 lasciò la sua carica. Come fa notare Gianvittorio Signorotto, il giardino in questione doveva trovarsi presso gli appartamenti riservati al governatore, alla sua famiglia e ai suoi ospiti, all'interno del complesso architettonico del palazzo ducale. Cfr. CARLO VIOLANI (a cura di), *Un bestiario barocco. Quadri di piume del Seicento milanese*, catalogo della mostra, con cenni storici di Eleanor MacLean e di Gianvittorio Signorotto, Museo Civico di Storia Naturale di Milano, Milano 1988. Si veda in particolare il contributo di Signorotto, *Nel giardino del Governatore*, pp. 29-33.

⁵² Giovanni Pinna, direttore del Museo di Storia Naturale di Milano, festeggia la riuscita della mostra, che «offre per la prima volta al pubblico italiano questa curiosissima collezione in cui la cultura zoologica e la sapienza artigianale del suo autore si mescolano e si sovrappongono a un sicuro talento artistico» (Cfr. CARLO VIOLANI (a cura di), *Un bestiario barocco*, p. 11).

oyseaux, o Ulisse Aldrovandi, che dedica due volumi alla *Storia dei serpenti e dei draghi*, oltre a stilare una monumentale *Monstrorum historia* al confine tra fisiologia e leggenda⁵³, la stranezza animale è ancora un oggetto di studio e al contempo uno spettacolo inserito in un serbatoio universale di segni. Come rileva Foucault, la parabola «d'un essere vivente» era «quell'essere stesso all'interno di tutto il reticolo semantico che lo collegava al mondo», prendendone in considerazione organi, virtù, leggende, storie antiche⁵⁴. Persino la sovranità del pontefice veniva spesso esaltata o derisa attraverso il ricorso alla simbologia animale. A tal proposito, Agostino Paravicini Bagliani colleziona nel suo *Bestiario del Papa* una serie di figure identitarie di papi-animali che erano diffuse nel Medioevo per rimarcare il rapporto tra papato e impero, conoscendo poi una nuova fortuna, complici gli stravolgimenti riformistici, nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento.

In questo periodo la critica e il sostegno all'autorità papale si snodano sull'asse ecclesiale, non strettamente politico: con Lutero l'«asinità» diventa «elemento principe di delegittimazione del potere» della curia, specie dopo che a Roma inizia a circolare la notizia di un mostro apparso sulle rive del Tevere con il corpo di donna e la testa d'asino⁵⁵; e Rabelais nel suo *Cinquième livre* satireggia sulla funzione comunicatrice del papa, un pappagallo muto a cui nulla serve vivere sull'isola Sonante⁵⁶. Dall'altra parte sta invece il papa-drago, simbolo della vittoria sugli eretici e guida verso la salvezza, che sfrutta la sua incisività semiotica per sostenere l'egemonia della Chiesa ben oltre la corte pontificia. Tuttavia ciò che qui preme sottolineare è il legame tracciato dall'autore tra il genere del bestiario, con le sue catalogazioni interconnesse, enciclopediche in senso echiano, e la forte simbolicità che si esprime con agio in questo serbatoio formale, perché un percorso non unitario, ma unificabile, permette di non «soffocare il significato storico autonomo della presenza

⁵³ Si veda in particolare la nuova edizione della *Monstrorum historia*, pubblicata nel 2022 per i tipi di Moscabianca, con traduzione dal latino, note e testi critici di Lorenzo Peka.

⁵⁴ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, p. 145.

⁵⁵ AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Il bestiario del papa*, Einaudi, Torino 2016, p. 284. Dello stesso autore cfr. *Dal papa-pavone al Papstesel. Figure di papi-animali nel «Bestiario del papa»*, in STEFANO RICCIONI, LUIGI PERISSINOTTO (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Viella, Roma 2019, pp. 45-55: 46.

⁵⁶ L'opera è nota solo grazie a un esemplare conservato alla Bibliothèque Nationale de France, in un'edizione postuma del 1562. Ora in FRANÇOIS RABELAIS, *Oeuvres complètes*, a cura di Mireille Huchon, Gallimard, Parigi 1994, pp. 1608-1612.

dei singoli animali» nelle vicende di rappresentazione del papato, cogliendone al contempo «la straordinaria continuità»⁵⁷. Si crea allora un binomio forma-contenuto originale, in cui la struttura moderna del bestiario, con la sua tensione narrativa che collega anche frammenti testuali indipendenti, si presta a raccogliere una materia che per le coordinate cronologiche e l'accentuato simbolismo può senz'altro essere definita tradizionale.

2.3 Evidenza scientifica e fantasia. Illuminismo contemporaneo

L'approccio alla conoscenza cambia con la sferzata razionalistica che l'illuminismo porta con sé, per cui «il gabinetto di storia naturale e il giardino [...] sostituiscono al corteo circolare della “mostra” l'esposizione delle cose in un “quadro”»⁵⁸. Lo spazio teatrale si riduce insomma al suo palcoscenico, dove i nuovi protagonisti, Linneo e Buffon su tutti, si affidano unicamente al canone della visibilità, che consente di definire «attraverso superfici e linee», eliminando il margine di insicurezza che si insinua nella profondità dei tessuti⁵⁹. Classificare diventa prioritario, a prescindere dall'ottimismo tassonomico linneano o dalle riserve espresse da Buffon, contrario ad adattare la ricchezza del reale a schemi troppo rigidi. E la smania di mettere ordine accompagna anche la comparsa di una prima forma di pensiero evoluzionistico, che mira a sciogliere il groviglio zoologico, risultato di un accumulo progressivo di eventi, scoprendo delle costanti nelle trasformazioni della natura⁶⁰.

Viene tuttavia da chiedersi fino a che punto il confine del genere del bestiario possa essere ampliato per abbracciare storie naturali basate sull'evidenza scientifica e, anzitutto, quale definizione di bestiario siamo disposti ad accettare. In una prospettiva semantica flessibile, dove l'occhio si spinge oltre la componente morale o favolistico-letteraria, tali opere conquistano il loro cantuccio all'interno della categoria in quanto enciclopedie zoologiche, inventari faunistici. Ma se, come pare preferibile, nel genere accogliamo solo i testi che ambiscono a fornire notizie più o meno accurate su una

⁵⁷ AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Il bestiario del papa*, p. 298.

⁵⁸ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, p. 147.

⁵⁹ *Ibi*, p. 153.

⁶⁰ Cfr. ALESSANDRO OTTAVIANI (a cura di), *Evoluzionismo e creazionismo: da Linneo a Darwin. Antologia di testi*, Carocci, Roma 2017. Va riconosciuto a Buffon il merito di aver «proiettato la natura nel tempo, trasformando così il suo studio in una storia della natura» (p. 13).

serie di animali, mettendole in collegamento con il mondo in cui si inseriscono, ossia con l'uomo, i sentimenti, la sfera religiosa o morale, il dato sorprendente, allora le produzioni settecentesche meritano al limite il titolo di bestiari laici, o vitalistici, nell'accezione di Diderot, per il quale le forme viventi possono passare le une nelle altre mutando in continuazione⁶¹.

Inoltre, ammesso che tra le pagine bestiarie ci sia l'opportunità di scovare un filo narrativo, il dispiegarsi di una storia, è possibile fermarsi alla superficie della terra senza confrontarsi con la sua profondità? Forse no, se anche oggi le opere con un impianto maggiormente scientifico finiscono spesso per valicare il nozionismo settoriale, ricorrendo al racconto di caratteristiche insospettabili, all'uso dell'ironia e di immagini accattivanti. Tutti requisiti che rimandano semmai ai sondaggi naturalistici del Rinascimento o ai capricci barocchi, più che al rigore dell'enciclopedia zoologica. Del resto, accade qualcosa di simile anche con la cartografia: la mappa moderna tenta di ridurre il mondo a pura geometria, senza più inserti mitologici o scenette figurative, fingendo che il prodotto ottenuto sia neutro; in realtà il tipo di scelte che si compiono sulla mappa risulta comunque orientato e di parte ed è proprio questo arbitrio a costituire la narrabilità dell'oggetto. Il racconto, nonostante resti a un livello più implicito rispetto a quello dei bestiari, emerge in qualche misura pure dalla carta, come nel caso dei Baedeker, che accostavano al disegno dei luoghi la loro spiegazione, tramite una mescolanza tra scrupolosità scientifica e principio poetico che riguarda ugualmente l'universo degli animali.

Basti pensare alle stramberie, sempre accertate, del *Gallinario*, la raccolta enciclopedica in cui Barbara Sandri e Francesco Giubbilini offrono notizie precisissime su galli, galline, chioce, polli e pollastri, accompagnando il testo con le illustrazioni di Camilla Pintonato⁶²: dalle origini nelle giungle asiatiche

⁶¹ Di Diderot si veda in particolare *l'Interpretazione della natura* (1753), contenuta nelle *Opere filosofiche*, a cura e con un'introduzione di Paolo Rossi, Feltrinelli, Milano 1981. Al filosofo «pare che la natura si sia compiaciuta a variare uno stesso meccanismo in un'infinità di modi differenti. Essa non abbandona un genere di produzioni se non dopo averne moltiplicato gli individui sotto tutti gli aspetti possibili» (p. 118).

⁶² BARBARA SANDRI, FRANCESCO GIUBBILINI, CAMILLA PINTONATO, *Il gallinario*, Quinto Quarto, Faenza 2020. Sandri e Giubbilini sono anche i fondatori del blog *Tutto sulle galline* (<https://www.tuttosullegalline.it/>). La Pintonato, autrice e grafica originaria di Venezia, ha inoltre pubblicato *Questo non è un pollo* (Clichy 2019), un albo illustrato per bambini e non solo, dove riflette sul rapporto tra realtà e rappresentazione. Per la casa editrice Quinto Quarto

all'allevamento nelle fattorie, i due autori passano in rassegna comportamenti, anatomia, uova, forme delle creste e colori di questi volatili solitamente ai margini dei rotocalchi animali. Ma non solo, perché accanto alle informazioni più tecniche si trovano qua e là aneddoti curiosi, chicche da intenditori, che svelano l'intelligenza delle galline, capaci di stare in equilibrio, giocare a bowling e persino suonare il pianoforte, o i segreti della razza di polli *Ayam Cemani*, tutti neri, compresi lo scheletro e gli organi interni. Allo stesso modo il linguaggio tecnico cattura il lettore adeguando la trattazione della materia alle consuetudini del mondo umano, come a voler svolgere un racconto, per cui il *Jersey Gigante* è alto quasi quanto un bambino di tre anni, «le galline cambiano look» a fine estate, «non hanno bisogno di impermeabile», capita che facciano la permanente⁶³.

Si assiste di nuovo a un processo di umanizzazione dell'animale, che stavolta non agisce sul fronte allegorico, bensì direttamente su quello delle scienze, con lo scopo di produrre un bestiario divulgativo che può essere monotematico o “mono-specie”, come in questo caso, ma anche coinvolgere una molteplicità di creature. E proprio così succede nell'*Atlas de zoologie poétique* (2018) di Emmanuelle Pouydebat, ricercatrice presso il Muséum national d'histoire naturelle di Parigi, che colleziona trentasei animali più o meno comuni, rilevandone sempre qualità straordinarie. La logica dell'ironia scientifica, dello humour didascalico che si avvale di immagini coloratissime rimane la stessa: dopo aver chiarito che il cacapò (*strigops habroptila*) è un *pappagallo che non vola*, «reminiscenza di uccelli estinti» che mai si sono alzati da terra, l'autrice non può fare a meno di incoronarlo «maestro in fatto di seduzione» a suon di «bum», un grido di richiamo per le femmine amplificato grazie ai movimenti delle ali e della gabbia toracica⁶⁴; e ancora, la medusa immortale (*turritopsis nutricula*) vince «la palma dell'originalità [...] a mani basse», perché è l'unico animale in grado di «invertire il processo di invecchiamento delle proprie cellule», fino a regredire allo stadio giovanile di polipo⁶⁵. *Forever young*, recita scanzonato il titolo.

ha poi realizzato le illustrazioni di un altro libro enciclopedico, *Il porcellario* (2021), scritto da Daisy Bird e tradotto in italiano da Ilaria Demonti.

⁶³ BARBARA SANDRI, FRANCESCO GIUBBILINI, CAMILLA PINTONATO, *Il gallinario*, pp. 15, 19, 20 e 21.

⁶⁴ EMMANUELLE POUYDEBAT, *Atlante di zoologia poetica*, con illustrazioni di Julie Terrazoni, traduzione italiana di Giovanni Zucca, L'ippocampo, Milano 2019, p. 38.

⁶⁵ *Ibi*, p. 100.

Pare quasi di entrare nel mondo surreale dell’Alice di Lewis Carroll, a modo suo un bestiario del nonsenso, dove è del tutto normale incontrare un coniglio bipede che sa leggere l’ora o un fenicottero che colpisce palline-istrici durante una partita di croquet. Se qui però, al di là del fatto che questa vita sottosopra si traduce in un romanzo, e quindi è presente un filo narrativo che fa muovere le figure fant-allegoriche, bisogna che la protagonista interrompa il suo sogno per tornare alla realtà, nell’opera della Pouydebat è la realtà stessa a stupire, senza l’intervento della fantasia, che al massimo affiora come conseguenza delle indagini tra le bizzarrie della natura. Gli animali infatti sono poeti per istinto, ossia «agiscono, creano, seducono, cantano ed esplorano» assecondando una musa primordiale, che mentre detta loro le condizioni per vivere innesca una riflessione parallela sulle nostre consuetudini⁶⁶. Peraltro, della medesima autrice e sempre per i tipi dell’Ippocampo, *nomen omen* verrebbe da dire, viene pubblicato anche *Sexus animalus* (2020), che allestisce una sorta di *Wunderkammer* dei riti amorosi degli animali, in cui si scopre che il cocodrillo marino, «il più aggressivo», possiede uno spiccato senso materno, il camaleonte partecipa a una strampalata «parata dimostrativa» per conquistare la sua bella, e addirittura le femmine di germano reale potrebbero a buon diritto aderire al #MeToo, visti i soprusi che sono costrette a subire dalla controparte maschile⁶⁷. In questo repertorio, da cui forse Boffa trarrebbe volentieri ispirazione per costruire uno dei suoi racconti, c’è spazio per l’attualità, tutta umana ovviamente, condita con l’usuale rigore istrionico dello studioso-narratore. Si parla di inclusione, sessodiversità, ecologia, per cui alla fine la realtà non supera l’immaginazione, ma la assorbe nelle pieghe del suo stesso terreno, ricordandoci che le fughe verso l’alto della fantasia valgono solo se poi diventano a portata di mano, strumenti di conoscenza antropologica e non antropocentrica.

Cavazzoni insegna, specie quando incorona l’uomo «animale più fantastico di tutti gli animali fantastici»⁶⁸: misero al punto giusto da fare a meno dell’anima, che semmai «va a raccogliere pomodori» o «pulisce i vetri delle auto ai semafori», la creatura

⁶⁶ *Ibi*, p. 8.

⁶⁷ EMMANUELLE POUYDEBAT, *Sexus animalus. Tutti i gusti sono nella natura*, con illustrazioni di Julie Terrazoni, traduzione italiana di Vera Verdiani, L’ippocampo, Milano 2020, pp. 17, 29 e 62.

⁶⁸ ERMANNANO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, p. 163.

«senza piume a due gambe» è grande abbastanza per riassumere l'universo nei limiti delle sue «propensioni osservative»⁶⁹. E se nulla è più fantasticamente reale dell'uomo, allora le rane capaci di risorgere o gli scimpanzé che si curano da soli possono al limite guadagnarsi la definizione di *esseri a malapena immaginabili*, usando le parole di Caspar Henderson, che nella sua ricerca di naturalista eccentrico prende le mosse dal *Libro de los seres imaginarios* (1957) di Borges per addentrarsi con la stessa ironia in un vero ecosistema, popolato da animali strambi o quasi estinti, il tasso del miele, la tartaruga liuto, il ragno saltatore o il diavolo spinoso. Mentre nell'opera borgesiana la realtà si interpreta grazie alla vena immaginativa, per cui potremo anche ignorare «il senso del drago, come ignoriamo il senso dell'universo», ma troviamo comunque «qualcosa nella sua immagine che si accorda con l'immaginazione degli uomini»⁷⁰, Henderson ingloba invece la realtà nell'immaginazione, perché solo confrontandosi con ciò che non-è l'uomo riesce ad autodeterminarsi, alla maniera di un novello Parmenide della natura.

In questo «censimento ossessivo-compulsivo» degli esemplari in pericolo, come lo ha chiamato Stefania Vitulli⁷¹, il *monstrum*, nel significato latino originario di “prodigio”, diventa ordinaria amministrazione degli uffici naturali, anzi, pone di nuovo al centro lo sguardo umano, che grazie al potere della meraviglia scopre «la vera realtà delle cose», «celebrando la bellezza dell'essere e degli esseri»⁷². Per Henderson l'epoca delle *Wunderkammern* barocche non è ancora finita, ma rivive nel

⁶⁹ *Ibi*, pp. 163, 161 e 164.

⁷⁰ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, con la collaborazione di Margarita Guerrero, a cura di Tommaso Scarano, traduzione italiana di Ilide Carmignani, Adelphi, Milano 2006, p. 15. Il libro esce per la prima volta nel 1957 con il titolo *Manuale di zoologia fantastica*. Mancava ancora di numerose voci, poi integrate nel 1967 e nel 1969 (Abtu e Anet, gli angeli di Swedenborg, la Banshee, i brownies, Demoni dell'ebraismo, i demoni di Swedenborg, il doppio, il drago in Occidente, l'elefante che preannunziò la nascita di Buddha, gli elfi, gli Eloï e i Morock, Fastitocalon, le fate, il gatto del Cheshire e i gatti di Kilkenny, gli gnomi, Haokah, Hochigan, i Jinn, Kujata, i Lamed Wufnik, le Lamie, i Lemuri, Lilith, le Ninfe, le Norne, i pigmei, i Satiri, i silfi, i troll, l'Uccello della Pioggia, le valchirie, la volpe cinese, Youwarkee).

⁷¹ STEFANIA VITULLI, “*Il libro degli esseri a malapena immaginabili*”. *Un contro-regalo*, in “Il Foglio”, 23 dicembre 2018. Consultabile sul sito <https://www.ilmoglio.it/libri/2018/12/23/news/il-libro-degli-esseri-a-malapena-immaginabili-un-contro-regalo-230321/>.

⁷² CASPAR HENDERSON, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili* [*The book of barely imagined beings. A 21st Century Bestiary*, 2012], traduzione italiana di Massimo Bocchiola, con disegni di Roberto Abbiati, Adelphi, Milano 2018, p. 15.

nostro mondo, spesso attraverso il filtro di Internet, che «è insieme un servitore della scienza e un bestiario elettronico quotidiano», dove «le cose straordinarie che possono e non possono fare» gli animali diventano una presenza costante negli articoli e nei video condivisi in rete⁷³. Del resto, gli «accostamenti improvvisi» che oggi si creano virtualmente erano già stati chiamati in causa da Calvino per parlare della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, quando l'autore latino nel libro I, il sommario dell'opera, affianca i «pesci che hanno un sassolino nella testa» a quelli «che si nascondono d'inverno» o «sentono l'influenza degli astri», e in ambito botanico alle dodici varietà di rosa da cui si ricavano trentadue farmaci fa seguire tre varietà di gigli e i fiori conosciuti al tempo della guerra di Troia⁷⁴. Di fatto Henderson sfrutta lo stesso criterio nel riunire i suoi «bozzetti» da «bestiario del XXI secolo», studiando le particolarità zoologiche per gettare luce sulle abitudini, talvolta discutibili, dell'uomo⁷⁵. Persino l'attitudine scientifica, che pure dovrebbe marcare una netta distanza con il compendio di stranezze e curiosità pliniane, risulta irrilevante nel misurare la quantità di fantastico presente nella realtà, perché ammesso che «tu trovi la spiegazione» dei fenomeni, non per questo i fenomeni «cessano d'essere meravigliosi»⁷⁶.

2.4 «La realtà degli animali mitologici». Cavazzoni sulla scia di Borges e Manganelli

Ancora a Plinio, accostato a Robert Burton e Frazer, aveva fatto riferimento Borges, perché i suoi *esseri immaginari* riempiono una miscellanea che, come nel caso degli esempi citati, non vuole prestarsi a «una lettura consecutiva», rivolgendosi piuttosto a chi «gioca con le forme mutevoli svelate da un caleidoscopio»⁷⁷. Non solo «il modello» dell'autore «è la voce enciclopedica», ma se come sostiene Tommaso Scarano l'opera rispecchia un'idea di letteratura a labirinto, fatta «di connessioni, di

⁷³ *Ibi*, p. 17.

⁷⁴ ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in GAIO PLINIO SECONDO, *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1982, vol. I, pp. VII-XVI; ora con il titolo *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)* in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 917-929: 917. Cfr. CASPAR HENDERSON, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, p. 19.

⁷⁵ CASPAR HENDERSON, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, p. 14. Non a caso il sottotitolo dell'edizione originale in inglese, che non compare nella pubblicazione italiana, recita: *A 21st Century Bestiary*.

⁷⁶ ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)*, p. 921.

⁷⁷ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, p. 16.

riprese, di riscritture», che farebbero la gioia di qualsiasi collezionista-raccoglitore, allora più che di «dizionario» bisognerebbe parlare di *enciclopedia* nel senso moderno di rete⁷⁸. Un libro «incompleto», ma il cui nucleo può moltiplicarsi all'infinito secondo quanto previsto dal sistema echiano, dove il disordine è garantito dall'ordine connettivo⁷⁹. In effetti anche le creature descritte sono spesso «composite, combinazioni di parti di animali diversi»⁸⁰ (il basilisco è «un gallo quadrupede [...] con grandi ali spinose e una coda di serpente», il centoteste si presenta come «un enorme pesce, con una testa di scimmia, un'altra di cane, un'altra di cavallo, un'altra di volpe», e così via fino a cento, le lamie abbinano l'aspetto di «una bella donna» con quello di «una serpe»)⁸¹. Ma tali creature sono ancora più «composite» se si pensa alle fonti disparate da cui Borges attinge per raccontarne le caratteristiche: il patrimonio mitologico greco-latino è il più frequentato, da Omero ed Esiodo, passando per Aristotele, fino a Ovidio, Lucrezio, Tacito; più volte si ricorre ai bestiari, a partire dal *Fisiologo*, che fornisce un profilo del leone-formica; numerosi sono poi i riferimenti alle *Mille e una notte*, ai mondi ebraico, buddhista e cinese. In particolare, per gli autori della cultura classica Borges si affida di frequente ai dizionari enciclopedici, come nel caso delle Sirene, «ninfe» secondo il settecentesco *Classical Dictionary* di John Lemprière, «mostri» per il *Thesaurus poeticus linguae latinae* (1836) di Louis Quicherat, addirittura «demoni» nel *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951) di Pierre Grimal⁸². Tuttavia l'erudizione borgesiana, che nasce da un intreccio di saperi diversi, non si traduce mai in «dottrina», ma rimane «cultura d'artista»⁸³. È la magia caleidoscopica dei legami a produrre «apparenze fantasmatiche» fatte di «riflessi, reali ed irreali insieme», con cui dare consistenza alla realtà quotidiana, che forse, chissà, appartiene più al sogno di quella immaginaria⁸⁴.

Di sicuro per Borges il mondo è illusorio, tanto che, quando pubblica l'*Antología de la literatura fantástica* (1940) insieme ad Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo,

⁷⁸ TOMMASO SCARANO, *Un singolare inventario d'irrealtà*, in JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, pp. 257 e 253.

⁷⁹ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, p. 15.

⁸⁰ TOMMASO SCARANO, *Un singolare inventario d'irrealtà*, p. 254.

⁸¹ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, pp. 45, 62 e 136.

⁸² *Ibi*, p. 194.

⁸³ TOMMASO SCARANO, *Un singolare inventario d'irrealtà*, p. 254.

⁸⁴ *Ibidem*.

dà la sua preferenza ai testi che, come sottolinea Rafael Olea Franco, «non partono da un procedimento mimetico radicato nel realismo» per «raggiungere il loro effetto fantastico», ma viceversa sfruttano il fantastico per «demolire le categorie dell'essere (l'“io”», lo spazio e il tempo che strutturano la nostra comune percezione della realtà oggettiva», o almeno i paradigmi con cui crediamo di interpretarla logicamente⁸⁵. Non a caso Emanuela Jossa rileva come Borges privilegi la categoria della specie sulla specificità individuale, perché solo in questo modo gli animali diventano «sostanza primordiale», e perciò eterna, «partecipando al continuo ripetersi della natura»⁸⁶. È a loro, alle antilopi a sei zampe o alle tigri dell'Annam, che l'autore chiede di restituire la «fiducia nella realtà dell'essere» e, con un po' di fortuna, di «svelare il mistero delle origini»⁸⁷. Si tratta di un processo opposto a quello messo in atto nella sua *Guida* da Cavazzoni, che pure prende *El libro de los seres imaginarios* a modello: se per entrambi «la zoologia dei sogni è più povera della zoologia di Dio»⁸⁸, o in altre parole, a volte si sa degli animali fantastici «più di quanto si sappia di un pollo che razzola in mezzo all'aia»⁸⁹, lo scrittore emiliano parte dal reale innestandovi poi la componente immaginativa, così da ritornare alla fine con uno sguardo rinnovato alla nostra concretezza.

Il fantastico è una scusa per meditare sulla contemporaneità, dove alcuni «presidi antiquati di scuola media» hanno la stessa «voce un po' umana e un po' cavallina» dell'ippocentauro, gli sgarbi e le antipatie condominiali rivivono nelle molteplici teste dell'idra di Lerna, e la chimica, molto più della ragione, presiede ai rapporti tra gli uomini, come succede al leone allergico all'orina del piccolo leontofono⁹⁰. Con un umorismo tutto suo, che è poi un modo di affrontare i cortocircuiti causati dalle contraddizioni della vita⁹¹, Cavazzoni ricorre a una prosa da narrazione orale, tipica delle sue opere-repertorio, dal *Poema dei lunatici* (1987) agli *Eremiti del deserto*

⁸⁵ RAFAEL OLEA FRANCO, *Borges y la Antología de la literatura fantástica*, in “Variaciones Borges”, XXII (2006), pp. 253-278: 272 e 275. (La traduzione è di chi scrive.)

⁸⁶ EMANUELA JOSSA, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 99-100.

⁸⁷ *Ibi*, p. 100.

⁸⁸ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, p. 226.

⁸⁹ ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, p. 7.

⁹⁰ *Ibi*, pp. 12, 36 e 79.

⁹¹ Cfr. ERMANNO CAVAZZONI, *Il buffo della vita*, in ID., *Storie vere e verissime*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 168-175.

(2016), con cui intreccia periodi talvolta molto lunghi, specchio stilistico di un modo di procedere, anche in questo caso, per accostamenti. Non solo accostamenti tra schede zoologiche, ma tra una molteplicità di riflessioni: si migra in un attimo dal catoblepa alla «civiltà della carriola», responsabile del «grande balzo tecnologico» dell'era moderna, e poi dall'ircocervo ai bambini di oggi, per i quali gli alberi diventano le vere leggende, se «mele, banane, arance sono [...] prodotti del supermercato, e così pure una bistecca di manzo o una coscia di pollo»⁹².

Le fonti, inoltre, vengono combinate con lo stesso approccio, a metà tra umorismo e imprevedibilità, tanto che le descrizioni di Eliano possono convivere nello spazio di una pagina con gli studi di Darwin, un po' grottesco mentre prende in esame l'ossessione post-matrimoniale del pirauste per la fiamma; o ancora, i dati forniti da Plinio si affiancano senza scrupoli al razionalismo esasperato di Elias Paneraris, fantomatico studioso dell'Ohio University, ma di cui Cavazzoni cita persino il volume *On catoblepas and reality of mythological animals*⁹³. E forse proprio in questo titolo si enuclea il senso della raccolta di Cavazzoni, dal momento che “la realtà degli animali mitologici” può connotarsi in duplice modo: non solo si è autorizzati a intendere che *gli animali mitologici sono reali*, respirano e si nutrono come la foca, il lupo o, perché no, l'uomo, ma anche che *la realtà è degli animali mitologici*, sono loro a possederla e a trasformarla, non importa che esistano concretamente o solo nell'immaginazione. In effetti quando l'autore parla di *fantasticazioni*, termine del maestro Celati, fa riferimento a «quei ribollimenti di pensieri che vengono trascritti e che hanno una qualche possibilità di far ribollire anche chi legge, [...] come se il lettore riconoscesse qualcosa e quindi entrasse in uno stato di intesa»⁹⁴. È una sorta di

⁹² ID., *Guida agli animali fantastici*, pp. 27 e 39.

⁹³ Sulle fonti utilizzate da Cavazzoni cfr. SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di Andrea Raffaele Rondini, Aracne, Roma 2014, in particolare il paragrafo *Il bestiario medievale* (pp. 237-254), che è una rielaborazione di *Ermanno Cavazzoni e la parodia del bestiario medievale*, in ALDO MARIA MORACE, ALESSIO GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Atti del Convegno (Sassari, 12-15 giugno 2013), ETS, Pisa 2016, vol. II, pp. 431-442. L'autrice sottolinea come Cavazzoni riesca a «riprodurre il criterio di classificazione dei bestii, e contemporaneamente ne ribalti parodisticamente l'atmosfera mitica» (p. 245). In particolare, Cavazzoni attinge spesso dal *Liber monstrorum de diversis generibus*, risalente al periodo alto-medievale e che ha influenzato l'immaginario popolare e la letteratura religiosa descrivendo mostri fantastici come il cinocefalo, l'idra, il drago, la sirena, accostati ad altre *mirabilia* umane, il nano, il gigante, il gobbo, lo storpio.

⁹⁴ ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 26.

«empatia», spiega Sara Bonfile, che va al di là del genere letterario, avvalendosi del «ribaltamento della norma», dello «scarto dalla regola», per siglare un accordo con il pubblico⁹⁵: in questo caso sono gli animali a fare da tramite tra ciò che sta fuori e il mondo interiore dell'uomo, che acquisisce consapevolezza di sé riflettendosi nella sua parodia zoomorfa. Si risolve così almeno in parte il conflitto tra gli approcci differenti di Cavazzoni e Borges al fantastico, perché le due direzioni conoscitive, rispettivamente dal reale al fantastico e dal fantastico al reale, si incontrano nell'idea di una natura che, sfruttando ancora le parole di Calvino, «è esterna all'uomo» ma «non si distingue da ciò che è più intrinseco alla sua mente, l'alfabeto dei sogni, il cifrario dell'immaginazione, senza il quale non si dà ragione né pensiero»⁹⁶. E neppure bestiari.

Lo sa bene Giorgio Manganelli, che con Cavazzoni condivide, oltre alle origini emiliane, un'idea di letteratura che supera i confini delle categorie procedendo per «contaminazioni»⁹⁷. Anzi, nel caso di Manganelli si tratta di «veri e propri deliri, che gli prendono la mano e lo portano non sa neanche lui dove»⁹⁸, dallo sperimentalismo degli anni sessanta a opere più «lucide e pulite», come i *cento piccoli romanzi fiume* di *Centuria* (1979) o gli *Improvvisi per macchina da scrivere* (1989), che sono sempre «stravaganti, comici, buffi spesso, e dicono delle enormi verità»⁹⁹. Di sicuro per entrambi la figura dell'autore rimane inafferrabile: se Manganelli non riesce a trovare prove che ne confermino l'esistenza, perché «lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile», un «*fool*» che «ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è

⁹⁵ SARA BONFILE, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, pp. 63-64.

⁹⁶ ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)*, p. 929.

⁹⁷ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>. Peraltro molti testi di Manganelli, tra cui la rarissima *Sconclusionone* (Rizzoli, 1976), trovano spazio sulla rivista "Il semplice" (1995-1997), fondata da Cavazzoni e Gianni Celati e animata da autori come Daniele Benati, Ugo Cornia, Maurizio Salabelle e Paolo Nori. Con un approccio scanzonato alla letteratura, tali scrittori propongono «racconti, narrazioni», riducendo «al minimo» le parti teoriche e accordando la loro preferenza a un immaginario antropologico riletto in chiave moderna. Si segnala il convegno *Il Semplice. Vite e voci di una rivista*, di cui presto usciranno gli Atti, tenutosi presso l'Università di Modena, i giorni 10-11 febbraio 2022, incentrato proprio sull'esperienza della rivista riletta in un'ottica critica e storiografica.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ SARA BONFILE, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, in EAD., *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, pp. 332-333.

coinvolto»¹⁰⁰, allo stesso modo Cavazzoni lo considera «evanescente», il produttore di un oggetto-libro, che segue le giravolte del testo mentre passa da una mano all'altra, da un occhio all'altro¹⁰¹.

Del resto l'unica via per «dire la verità» è «scherzandoci sopra o girandoci intorno»¹⁰², dal momento che la «realtà raccontata realisticamente» fa già ridere di per sé¹⁰³. «È il mondo che è comico», avverte Cavazzoni¹⁰⁴; mentre è l'autore che si merita il titolo di «Buffone» secondo Manganelli, il quale porta alla ribalta «uno sciantoso delle lettere» davanti alla macchina da scrivere, diviso tra ambizione e compromesso, nell'intento di catturare la sua indispensabile controparte, il lettore «Tiranno»¹⁰⁵. Come in ogni compravendita, «questo Tiranno abbisogna del buffone; ed è di questo Tiranno che il buffone abbisogna; altrimenti non nasce» e non può nemmeno proferire parola¹⁰⁶. Capita allora che quando l'autore vuole misurare il rapporto di proporzionalità diretta tra la sua attitudine allo sberleffo e il legame con il pubblico sfrutti il processo della metamorfosi animale, quasi un modo di procedere brechtiano per prendere le distanze e guardare sé stesso e l'altro con oggettività: «mi faccio gatto per verificare nella forma mentale del gatto la mia vocazione buffonesca, da un lato, ma anche per sperimentare la mia dipendenza da te in quanto gatto»¹⁰⁷.

Si tratta di diventare «risata» del gatto, del serpente, e quindi «coscienza» del Buffone alle dipendenze del Tiranno, perché i «lazzi» autoriali sono anche i «lazzi» istintivamente rivelatori di tutti gli «animali, sia di quelli che esistono che di quelli che non esistono»¹⁰⁸. E infatti fa seguito un registro enciclopedico dove sono segnati draghi, anfesibène, basilischi, chelidri, agatosauri esperti in opere buone, optodonti «con gli occhi forniti di denti», il rinoptero tutto naso e ali, e poi ancora l'udenopto «occhio del nulla» e l'anacardio senza cuore¹⁰⁹. È un approccio conoscitivo che sfrutta la distanza dai parametri ordinari per tentare di comprendere l'ordinarietà, al punto che

¹⁰⁰ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano 2004, pp. 218 e 220.

¹⁰¹ SARA BONFILI, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, p. 328.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ ERMANNO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Adelphi, Milano 1990, p. 9.

¹⁰⁶ *Ibi*, p. 19.

¹⁰⁷ *Ibi*, p. 73.

¹⁰⁸ *Ibi*, p. 75.

¹⁰⁹ *Ibi*, pp. 73-74.

anche gli elementi scientifici, i tecnicismi di cui rende conto Luigi Matt mentre analizza il rapporto tra parole e cose nella prosa manganelliana, contribuiscono a creare una reazione di disincanto rivelatore, risultando validi «non per ciò che indicano letteralmente, ma per gli effetti» espressivi che offrono un punto di vista inusuale sulla realtà¹¹⁰. Le «ingegnose forme del niente», slegate dagli ingranaggi visibili del mondo, si dimostrano utili, oltre che per rappresentare sé stessi al di là delle aspettative relazionali, anche per descrivere ciò su cui «perennemente governano, ed esercitano giusta ingiustizia» gli interlocutori, che vedono la loro immagine autentica riflessa nell'occhio animalesco, inesistente, del Buffone esistente¹¹¹. Attraverso l'indole «gattesca, o serpentesca, o tigresca», emerge l'autocoscienza del mittente, che si trasforma in coscienza del destinatario¹¹².

È un metodo di analisi che Cavazzoni non può non apprezzare, in quanto si avvicina alla sua concezione di fantastico, talvolta irreali: una modalità con cui proporre visioni ribaltate, e proprio per questo specchio della nostra vita, che è «una inutile buffonata», «comica e transeunte, fatta di scemenze»¹¹³. La consapevolezza che tutto è contraddizione, perché di fronte alla «voragine eterna» che ci aspetta anche le cose più tragiche «non valgono molto di più dell'amore estivo di una valletta tv, di un labbro rifatto, di un seno gonfiato, di un bacio furtivo rubato dal paparazzo», si acquisisce proprio grazie alla libertà provocatoria che il fantastico consente, specie se applicato agli animali, così distanti eppure così vicini rispetto a noi¹¹⁴. Come per Manganelli, gli animali possono davvero esistere fantasticamente con le loro fattezze e i loro comportamenti misteriosi (la triglia è muta o forse emette un «cucù» sottovoce, lo struzzo «nasconde in un buco la testa» e pensa di non essere visto, la scimmia si «arriccia i capelli in testa anche se non ce li ha»)¹¹⁵, oppure, se si dà credito alle moderne classificazioni scientifiche, risultano fantastici in quanto creature leggendarie

¹¹⁰ LUIGI MATT, *Parole e cose (che non esistono). Elementi scientifici nella scrittura di Giorgio Manganelli*, in «Studi Novecenteschi», XLVIII (2021), 101, pp. 161-182: 178. Sulla scrittura di Manganelli, inserita in una riflessione su allegorismo, utopia e tensione sperimentale nella produzione letteraria tra gli anni sessanta e ottanta, si veda anche ANDREA GIALLORETO, *Allegorici, utopisti, sperimentali. Bonaviri, Lombardi, Lunetta, Malerba, Manganelli, Pomilio, Rosso, Spinella*, Franco Cesati, Firenze 2022.

¹¹¹ GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, pp. 76 e 75.

¹¹² *Ibi*, p. 75.

¹¹³ ERMANNO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, pp. 171 e 173.

¹¹⁴ *Ibi*, p. 173.

¹¹⁵ ERMANNO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, pp. 83 e 121.

provenienti da un mondo antico, dove circolavano ippocentauri, manticore, sirene o ircocervi. Poco importa che l'autore attinga dal passato mitologico o dalla realtà presente: «la fantasticazione» risulta efficace, spiega Ermanno Paccagnini, solo quando «trova la sua formulazione concreta»¹¹⁶.

2.5 Bestiari padani

2.5.1 «Gufi, civette, draghi». Il folclore di Giuseppe Pederali

Giovanni Negri riflette sul titolo di “Grande Mentitore” che Manganelli assegna a chi si dedica alla letteratura fantastica: da una parte quando l'autore attinge al serbatoio dell'immaginazione diventa «frodatore, tra parassita ed ospite», e dall'altra cede all'istinto incontrollabile di raccontare «le grandi cose non vere, i mostri inesistenti, le battaglie con esseri scesi da altri mondi», perché «non v'è universo che non sia assolutamente impossibile»¹¹⁷. È questo secondo aspetto che avvicina l'ispirazione manganelliana all'inventiva di Cavazzoni, soprattutto quello del *Poema dei lunatici*, o di Giuseppe Pederali, anche lui emiliano, che traggono il loro nutrimento narrativo dalla terra della pianura padana, dove si sono aggirati Boiardo, Ariosto e Folengo prima, Celati poi, insieme a tanti altri che si sono interessati alla tradizione favolistica della zona mettendo in atto meccanismi di «deformazione del reale», «combinazioni tra possibile e impossibile», come Benni, Luigi Malerba e Paolo Nori¹¹⁸. In particolare, Pederali sa unire in una «leggendaria rappresentazione teatrale dell'evoluzione delle specie»¹¹⁹ il fantastico al vissuto quotidiano, i fantasmi alla concretezza delle osterie, dei campi coltivati e dei pericoli tutti umani del boom economico, che stravolge via

¹¹⁶ ERMANNO PACCAGNINI, *Il comico scrittore*, in “Giudizio Universale”, 18 gennaio 2010. Consultabile sul sito <https://www.quodlibet.it/recensione/778>.

¹¹⁷ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, pp. 54, 55 e 56. Cfr. GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederali*, Diabasis, Reggio Emilia 2000, p. 344.

¹¹⁸ GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederali*, p. 100. Peraltro Nori condivide con Cavazzoni, insieme ad altri autori come Ugo Cornia, Ivan Levrini e Giampaolo Morelli, l'esperienza degli *Animali parlanti*, una serie di letture pubbliche e spettacoli teatrali che hanno al centro gli animali, protagonisti anche dei libri di questi scrittori.

¹¹⁹ *Ibi*, p. 6.

via una patria «sorta dalle paludi, avvolta nelle fumane e preda del capriccio delle acque»¹²⁰.

Non è un caso che soltanto uno stregone come Teodoro Marusticano, protagonista di un racconto dell'*Osteria della Fola*, ignori che ogni anno «la palude diventa sempre più piccola mentre il mondo coltivato dalle zappe e dagli aratri e disciplinato dalle spade e dalle leggi diventa sempre più grande»¹²¹: per lui che si rifugia nella magia della solitudine, e della tradizione, tra querce secolari e canneti popolati da «animali altrove estinti», Crevalcore è davvero il centro del mondo, lontano dalla città degli «stivali lucidi» e dei «pugnali alla cintura»¹²². In questa sorta di oasi lunare, occulta, emerge il contrasto tra i dissesti provocati dal progresso, per cui si è disposti a sacrificare foreste o dare in pasto animali indifesi ai ventri delle automobili, e la convinzione che dopotutto «per fare un miracolo basta crederci»¹²³. È il potere del «meraviglioso padano», secondo la formula coniata da Ciro Riccio per le poesie parmensi di Alberto Bevilacqua, sul modello del *meraviglioso cristiano* di Tasso, ma che vale anche per l'opera di Pederali, se è vero che in entrambi i casi sugli eventi storici s'innesta «il racconto favoloso tessuto di elementi epici»¹²⁴.

Il recupero del folclore padano, un'«enciclopedia aperta dell'universo immaginativo» secondo Elide Casali¹²⁵, sfocia in una testimonianza antropologica peculiare, diversa, proprio perché sfrutta la forza della fantasia, delle narrazioni orali, delle leggende medievali o dei poemi cavallereschi, per incidere sulla realtà presente senza mai cancellare la speranza che l'incantesimo possa verificarsi da un momento

¹²⁰ GIUSEPPE PEDERIALI, *La Teresa in bichini sulla spiaggia di Porto Garibaldi*, in ID., *L'Osteria della Fola* [2002], Garzanti, Milano 2016, p. 58.

¹²¹ ID., *Il giardino incantato*, in *L'Osteria della Fola*, p. 76.

¹²² *Ibi*, pp. 75-76.

¹²³ È una frase che Pederali pone in apertura al *Tesoro del Bigatto* (Rusconi, 1980) come dedicatoria e che fa ripetere pressoché identica («per fare un sortilegio basta crederci») ad Astolfo, uno dei protagonisti di *Donna di spade* (Rizzoli, 1991), il quale «per la sua curiosità e le sue esperienze sapeva che nulla è impossibile» (p. 178).

¹²⁴ CIRO RICCIO, *Il meraviglioso padano nelle «Poesie» di Alberto Bevilacqua*, in «Critica letteraria», XXXVI (2008), 1, pp. 89-131: 107. Cfr. DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Interlinea, Novara 2020, p. 85. Savio fa notare che la formula «si presta perfettamente per descrivere un peculiare rapporto con le creature del folclore che abitano l'immaginario antropologico della valle del Po, in aperto contrasto con la prosa della civiltà borghese».

¹²⁵ ELIDE CASALI, *Introduzione a Fiabe romagnole e emiliane*, scelte da Elide Casali e tradotte da Sebastiano Vassalli, Mondadori, Milano 1986, pp. 5-50: 42.

all'altro anche tra «spoglie svuotate» e disboscamenti¹²⁶. Per dirla alla Bacchelli, *mondo vecchio sempre nuovo*. Ma non solo, perché l'originalità di una visione antropologica di questo tipo risiede in un binomio che va oltre il realismo fantastico, coinvolgendo le coordinate spazio-temporali. Se infatti per antropologia si intende il repertorio delle tradizioni, dei racconti e dei codici etici sedimentati in un contesto geografico e sociale specifico, allora Pederiali si spinge al di là dei limiti della definizione, peraltro difficilmente cristallizzabile, facendo muovere il deposito folclorico lungo la linea del tempo grazie al forte attaccamento ai luoghi da cui si origina.

In altre parole, «saper tenere i piedi bene dentro alla propria terra e la testa tra le nuvole» è il principio su cui l'autore basa l'approccio cronotopico all'antropologia¹²⁷, che lo distingue dalle invenzioni di Benni, dove spesso la fantasia ha il sopravvento sulla realtà, e Cavazzoni, che asseconda i ritmi cronologici più di quelli spaziali. Per Pederiali, invece, la scrittura si colloca all'estremità del possibile impossibile, quasi nella regione del *credo quia absurdum* di Tertulliano, in cui i fili della storia e della geografia si intrecciano per raccontare «la favola del mondo», evidenzia Negri, «magica e vera al tempo stesso»¹²⁸. Ha ragione il Giovanni Scurta protagonista del *Drago nella fumana*, secondo il quale a contare più di tutto, anche più dello scorrere del tempo, sono «la terra, il vino, noi che siamo qui e quelli che saranno qui domani a lavorare»¹²⁹. E gli animali, numerosissimi nella narrativa di Pederiali, che tramite una costante interazione con l'uomo rimpolpano il repertorio folclorico con leggende, proverbi, racconti tramandati di padre in figlio.

Queste creature riescono ad assorbire le caratteristiche del panorama padano di cui fanno parte, svolgendo la loro meravigliosa parabola esistenziale tra passato e presente, realtà e fantasia, in un habitat che si specifica nella misura in cui va trasformandosi. Sono animali reali, a portata di mano, eppure i loro nomi si trovano nel Libro delle Meraviglie custodito dai maghi Galana e Spiolino¹³⁰, o

¹²⁶ GIUSEPPE PEDERIALI, *Donna di spade*, Rizzoli, Milano 1991, p. 201.

¹²⁷ ID., *La battaglia di Fiumalbo*, in *L'Osteria della Fola*, p. 136.

¹²⁸ GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederiali*, p. 97.

¹²⁹ GIUSEPPE PEDERIALI, *Il drago nella fumana*, Rusconi, Milano 1984, p. 219.

¹³⁰ In *Donna di spade* Galana spiega che il Libro delle Meraviglie «è vecchio di quattro secoli e molte delle rare creature descritte sono intanto sparite dal nostro mondo, sempre più occupato

nell'enciclopedia prodigiosa che il dottor Bensone consulta alla ricerca di informazioni sui folletti Arloieri, che «vivono dentro gli orologi e sarebbero a conoscenza dei segreti del tempo»¹³¹. Accanto a fagiani, lepri, pipistrelli, lupi, rane, ricci, topi, insetti, poiane, tinche e cavedani, una fauna del tutto comune che spesso finisce anche in padella (nel *Tesoro del Bigatto* sant'Anselmo, in missione verso Aquileia per conto di Matilde di Canossa, macella «un enorme maiale» come «facevano i beccai in ogni casa, cascina, monastero o castello della regione del Po»¹³²; il «piatto forte» della Fefa è cucinato «in parti uguali», «mezzo gatto in salmì e mezzo gatto alla cacciatore»¹³³, mentre all'Osteria della Fola Arturo si vanta con il suo cliente, il naturalista a caccia di draghi Aldro Vandi, *nomen omen*, dell'abilità con cui da lui si preparano «il pescegatto in umido e il gobbo alla cacciatore. Per non parlare delle rane...»¹³⁴, si accumulano, con la naturalezza che solo la poetica del «credere-non credere» consente, sirene, tritoni, draghi, unicorni, grifoni, e poi le specie che più di tutte si nutrono delle acque e delle nebbie della Valle Padusia, come anzlìn, palpastrighe, bigatti, mamòn, anguane, parpaioni, omarini e magarassi¹³⁵.

Si tratta di un bestiario demologico, la cui limitatezza spaziale subisce un processo di universalizzazione tramite la fantasia. E in effetti la duplice essenza di verità irreale emerge spesso dagli accostamenti, percepiti come assolutamente ordinari, tra animali comuni e fantastici, perché non è affatto insolito incontrare sulla riva di un acquitrino, in mezzo alle canne, «lupi», «draghi» e «altri mostri»¹³⁶, e vedere nel cielo «gufi, civette, draghi, barbagianni, pipistrelli» e diverse creature «senza neppure un nome dato da cristiani»¹³⁷; o ancora, in apertura a *Donna di spade*, nel bosco presso il mare Gerundo, «rane», «bisce», «falchi», «cervi» e «martin pescatori» intenti alla caccia di qualche «pesciolino», convivono con i terribili «tarantasi», draghi giganteschi dal

dagli uomini» (p. 107). Del magico compendio vengono citati i capitoli sulle *Creature rare* e sulle *Ricette* (p. 107 e 122).

¹³¹ GIUSEPPE PEDERIALI, *Il drago nella fumana*, p. 137.

¹³² ID., *Il tesoro del Bigatto*, Rusconi, Milano 1994, pp. 98-99.

¹³³ ID., *Il drago nella fumana*, p. 7.

¹³⁴ ID., *L'Osteria della Fola*, in *L'Osteria della Fola*, p. 13.

¹³⁵ GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederiali*, p. 83. Gli «“esseri immaginari”» di Pederiali, spiega Negri, «sanno di essere “impossibili” eppure si attecchiano a una presenza non solo possibile ma reale» (p. 83).

¹³⁶ GIUSEPPE PEDERIALI, *Il tesoro del Bigatto*, p. 121.

¹³⁷ ID., *Il drago nella fumana*, p. 18.

«lungo collo» e dalla lingua «veloce e sibilante»¹³⁸. Persino le descrizioni di questi *monstra* vengono rese del tutto credibili dall'esattezza scientifica delle informazioni, un po' alla maniera delle schede enciclopediche che Benni fornisce nella sua *Stranalandia*: Astolfo, per esempio, spiega che il drago è in grado di sputare fuoco grazie al suo apparato digerente, che stimola la produzione di un vapore espulso poi dalla bocca con una forza tale da provocare scintille tramite lo sfregamento dei denti¹³⁹, mentre il già citato Aldro Vandi sa riconoscere una bosma, «drago catalogabile come artiodattile selenodonte bovideo (*Sus Scrofa Letamica*)», tramite le «dita palmate» e gli «unghioni affondati nel terreno per almeno quattro centimetri»¹⁴⁰; il foionco, poi, un volatile presente solo in Emilia con tre zampe e una perenne sete di vino, è addirittura festeggiato durante le cene organizzate dall'associazione, esistente a tutti gli effetti, Amici del Foionco¹⁴¹.

Creature di questo tipo si normalizzano fino a diventare addirittura i termini di paragone con cui chiarire le caratteristiche di animali invece molto diffusi (una donna della Mirandola racconta a sant'Anselmo di «mosche grandi come ippogrifi, cavallette più veloci degli unicorni, e vermi che parevano il Bigatto»)¹⁴² o le azioni di alcuni personaggi (Orlando si fa strada nella fitta vegetazione a colpi di spada, provocando un «fracasso» simile a quello di «due draghi che lottano nel bosco durante la stagione degli amori»)¹⁴³, come se fosse la nostra realtà ad avere bisogno di una spiegazione, o comunque di una controparte fantastica grazie alla quale precisarsi. Anzi, non di rado i ritratti umani si delineano proprio attraverso il confronto con i modelli zoologici, che risultano moralmente assai più validi dei loro bipedi compagni di avventura, o di

¹³⁸ ID., *Donna di spade*, pp. 7-8. Il mare Gerundo è una leggendaria regione d'acqua alimentata dall'Adda, dal Serio e dall'Oglio, che nel Medioevo avrebbe coperto le terre a sud di Milano, nelle zone di Lodi e Crema.

¹³⁹ Cfr. *ibi*, pp. 204-205. Davide Savio, nella sua monografia *Il mondo si legge all'incontrario*, fa notare che «se negli antichi poemi i paladini erano essi stessi i catalizzatori della magia, dell'inconsueto e del favoloso, ora non diffondono altro che uno spirito scientifico-razionale» (p. 131). Si tratta di un modo con cui Pederiali mette sotto accusa «la modernità nel suo complesso, colpevole di avere uniformato ciò che un tempo era multiforme, diverso e vitale» (p. 132).

¹⁴⁰ GIUSEPPE PEDERIALI, *L'Osteria della Fola*, pp. 20 e 11.

¹⁴¹ All'interno dell'*Osteria della Fola* si legga in particolare il racconto *L'uccello del Lambrusco* (pp. 117-123). Nella stessa raccolta l'autore parla degli Amici del Foionco nella *Battaglia di Fiumalbo*, a p. 132.

¹⁴² GIUSEPPE PEDERIALI, *Il tesoro del Bigatto*, p. 131.

¹⁴³ ID., *Donna di spade*, p. 80.

sventura. «Gli uomini», in altre parole, «sono spesso più pericolosi delle belve»¹⁴⁴. Lo sa bene papa Gregorio VII, quando ammonisce sant'Anselmo sui pericoli del viaggio che sta per intraprendere, o la giovane Luciana, che nella campagna ferrarese si imbatte in uno zingaro e nel suo orso, accorgendosi infine che la vera bestia è l'uomo, se è vero che l'orso «sta ben diritto» mentre mangia, al contrario del padrone, il quale «divora» in modo scomposto «pasta, verdura e pezzetti di pane», senza neppure preoccuparsi di rispondere alle cortesie della ragazza¹⁴⁵.

Piuttosto il processo di animalizzazione, qualora si compia, rende migliore l'essere umano: nel *Tesoro del Bigatto* il bambino-lupo Ranin, l'orfano scuro che non sa piangere, vestito di pelle di cane «non conciata, completa di zampe e di collo», ha un ruolo centrale nel recuperare il seme della zucca miracolosa protetta dal drago, riacquistando infine la capacità di provare tutti i sentimenti, anche la tristezza¹⁴⁶; allo stesso modo Pellegrina Pibigas, protagonista femminile del *Drago nella fumana*, viene cresciuta dalla madre «come una gallina», «dorme come dormono gli animali», «cammina nella campagna con l'allegria di un gatto che va a caccia per gioco», «si tuffa come una rana e salta come un grillo», ma forse proprio per questa sua natura selvatica ha coraggio da vendere, è sfrontata, ama senza condizioni¹⁴⁷. Così Lupo, «giovane alto e muscoloso» con «soltanto una vecchia pelliccia annodata alla vita», mentre favorisce la nuova fuga di Angelica, *donna di spade*, e Medoro dal Gerundo verso i Sette Mari, presso la foce del Po, sfrutta la sua conoscenza dei boschi per proteggerne a ogni costo la biodiversità, diremmo oggi, e il patrimonio tradizionale che ad essa si collega¹⁴⁸. In effetti Davide Savio definisce il romanzo «una favola ambientalista», in cui «l'evento più significativo» è l'abbattimento della grande quercia venerata dalle popolazioni pagane del luogo, l'Alberone, simbolo di un'armonia tra uomo e natura che si sta spezzando, ma che forse è ancora recuperabile¹⁴⁹. Alla fine del romanzo la speranza è infatti riposta in Babai, il figlio di Angelica sopravvissuto all'inseguimento di Orlando, «un vero mago», che pianta un

¹⁴⁴ ID., *Il tesoro del Bigatto*, p. 55.

¹⁴⁵ ID., *Luciana di Casumaro*, in *L'Osteria della Fola*, p. 36.

¹⁴⁶ ID., *Il tesoro del Bigatto*, p. 155.

¹⁴⁷ ID., *Il drago nella fumana*, pp. 104, 106, 110 e 127.

¹⁴⁸ ID., *Donna di spade*, p. 25.

¹⁴⁹ DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario*, pp. 131-132. L'Alberone è equivalente all'Irmisul che Carlo Magno fece già radere al suolo nel territorio dei sassoni.

ramoscello destinato a trasformarsi in una nuova sacra quercia («tra quattrocentonovant'anni, Dio tornerà ad abitare nel grande albero»)¹⁵⁰.

Intanto però Pederali sa che è questo il tempo di denunciare i rischi che il depauperamento progressivo del territorio, con la conseguente cancellazione di una cultura, comporta, perché «senza la foresta, noi moriremo, come succederà ai cervi, agli uccelli che fanno il nido tra i rami, agli omarini che vivono sotto le radici»¹⁵¹. Già nel *Tesoro del Bigatto* l'autore ci ricorda che «l'isola», il mondo, «ci appartiene», e perciò bisogna impedire che capiti la stessa «tragedia» che si è abbattuta sull'isola di Vitige, dove la caccia intensiva ha eliminato persino «l'insetto più minuscolo», mettendo a rischio l'esistenza dell'uomo¹⁵². La soluzione sta nelle parole di sant'Anselmo: «meglio non intervenire nelle questioni della natura»¹⁵³, che corrispondono a quelle che di lì a pochi anni l'autore fa pronunciare in *Donna di spade* a Baradoz, il sacerdote dell'Alberone, per cui una parte «grande di Dio» si trova «negli animali, perché la loro innocenza e crudeltà sono divine», e «una parte grandissima è nelle piante», che «hanno pensieri e un'anima»¹⁵⁴.

L'impegno ecologista di Pederali passa allora attraverso il recupero del folclore padano, trasformandosi in una missione salvifica che coinvolge *in primis* l'uomo, a cui si chiede di riscoprire il valore del luogo, del particolare, a dispetto di ogni astrazione globalizzata e secolarizzata. Si tratta di un monito più che mai attuale, che paradossalmente serve proprio per uscire dalla logica infeconda della post-modernità. Quando Aldro Vandi sogna di imbattersi in «una delle meravigliose creature che suo nonno descriveva mentre gli raccontava fole in dialetto», cerca a suo modo di mantenere in vita la magia della natura, o almeno di rimanere legato a qualcosa ancora «pieno di significati e di storia»¹⁵⁵. E spesso sono proprio le narrazioni orali a custodire la memoria di una cultura, come nel caso della leggenda del Bigatto, che secondo Parpaia («farfalla» in dialetto emiliano) già «il nonno del nonno di *suo nonno*» conosceva¹⁵⁶, e del Culto del Coccodrillo, diffuso per generazioni in tutta la pianura

¹⁵⁰ GIUSEPPE PEDERIALI, *Donna di spade*, pp. 257-258.

¹⁵¹ *Ibi*, p. 182.

¹⁵² *Id.*, *Il tesoro del Bigatto*, pp. 109 e 106.

¹⁵³ *Ibi*, p. 33.

¹⁵⁴ *Id.*, *Donna di spade*, p. 187.

¹⁵⁵ *Id.*, *L'Osteria della Fola*, p. 15.

¹⁵⁶ *Id.*, *Il tesoro del Bigatto*, p. 122.

del Po, con cui si pensava di proteggere le acque del fiume e gli animali che lo abitavano¹⁵⁷. Lo stesso autore, nella nota che chiude *Donna di spade*, inserisce tra le fonti consultate, oltre agli studi di demologia dell'antropologo mantovano Giovanni Tassoni, anche la testimonianza di un'informatrice, tale Anna Pedroni, da cui ha ricevuto la *Cansòn d'Orlando* che Buarina, una degli abitanti di Corte Palasio, recita nel romanzo. Si compone così una sorta di Libro delle Meraviglie del tutto reale, un repertorio enciclopedico costituito da voci e testimonianze scritte, grazie a cui Pederali costruisce mondi fedeli al passato ma attualizzati nello spazio della pianura, dove il vissuto quotidiano si unisce al folclore e alla fiaba.

È la rivoluzione del «dissenso fantastico», come lo chiama Negri, che permette all'autore la piena «libertà di narrare» al di là degli «schematismi ideologici» e «socio-politici», di realizzare mondi concretamente immaginari¹⁵⁸, in cui è normale incontrare animali con comportamenti umani, che aiutano i buoni a prevalere sul male secondo la più classica tradizione favolistica da Esopo in avanti (il topo del *Tesoro del Bigatto* sa parlare e ha assorbito «molte altre nozioni», tanto che fa evadere sant'Anselmo dalla Torre dei Modenesi¹⁵⁹, il gatto Dibordo, fedele compagno di Giovanni nel *Drago nella fumana*, fa «una cosa che nessun gatto aveva mai fatto prima di allora: svenne»¹⁶⁰, e la maiala della famiglia Molinari, in un racconto dell'*Osteria della Fola*, imita con affetto i gesti dei suoi padroni¹⁶¹); ma anche costruttori di draghi, scienziati dell'occulto che ricordano, come vedremo, i medici-stregoni dell'Ottocento, e collezionisti barocchi di *mirabilia*. Tra di loro il conte Lucio Agato Prisco raccoglie nel suo palazzo creature bizzarre, «prove non riuscite della Creazione», in parte vive, per esempio «un serpente con due teste» pescato nel Po, «pipistrelli siamesi», «un

¹⁵⁷ In *Donna di spade* l'abate Anselmo spiega che in tutta la pianura del Po gli uomini erano soliti venerare i coccodrilli in quanto animali «rari», allo stesso modo di «draghi» e «basilischi», e molto temibili. È stato il vescovo Quinziano a suggerire di appendere coccodrilli imbalsamati dentro le chiese e gli oratori, così che «il popolo potesse vederli spesso e abituarsi al loro aspetto, capire che si trattava soltanto di bestie, di lucertoloni», che niente avevano a che fare con Dio (p. 163). A tal proposito Guido Conti, autore peraltro del *Grande fiume Po* (Mondadori, 2012), una ricognizione della cultura e dell'immaginario nati lungo il Po, pubblica una raccolta di racconti intitolata *Il coccodrillo sull'altare* (Guanda, 1998), dove la bestialità arcaica dell'animale domina sulle figure e le storie della pianura.

¹⁵⁸ GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederali*, p. 334.

¹⁵⁹ GIUSEPPE PEDERIALI, *Il tesoro del Bigatto*, p. 143.

¹⁶⁰ ID., *Il drago nella fumana*, p. 216.

¹⁶¹ Cfr. ID., *La maialata*, in *L'Osteria della Fola*, pp. 155-163.

uccello parlante» che sa tutte le parolacce in bolognese, «tre scimmie» notturne, «una salamandra con due alucce inette al volo», e «una serpentana» che di notte può trasformarsi in fanciulla (ma solo se la bestia vive in libertà...) ¹⁶²; in parte «impagliate, mummificate o sotto spirito», come «l'ansa, la bosma, il dadòn, la gosa, il foionco», e poi ancora «una cavra sbregiola», che nonostante il nome è un uccello, «un camoscio bianco, una gatta marruda, la mummia di un orco, una minuscola anguana», e persino «uno spirito sotto spirito» ¹⁶³.

Si tratta di una fiera delle meraviglie, che il conte assembla con la precisione dello studioso e lo spirito del cialtrone, assecondando l'inclinazione tipicamente enciclopedica alla sintesi per raccontare una totalità più ampia, o per mettere ordine almeno in una sua parte. Una tensione organizzativa che si manifesta anche da un punto di vista formale nella struttura dell'elenco, a cui Pederali ricorre di frequente per le sue descrizioni, in modo da distendere il ritmo narrativo senza mai interromperlo, perché acque, piante, animali, ricette, non si riducono a semplici elementi folclorici, bensì contribuiscono a tessere il filo della trama. Gli esseri fantastici ma veri che riempiono le pagine dell'autore appartengono a una realtà passata, o comunque parallela a quella di tutti i giorni, la cui alterità agevola un confronto necessario per dare sostanza alla dimensione quotidiana, dove l'uomo si perde in un'astrattezza sterile in quanto priva di terra e di mistero. Nell'introduzione a *Voci delle pianure*, Peter Kuon spiega che all'interno della letteratura contemporanea «la pianura assume più spesso i caratteri ambivalenti di un luogo di confine fra il mondo reale che si disperde nel nulla e un mondo fantastico che si apre sull'aldilà» ¹⁶⁴. Ecco, Pederali costituisce un'eccezione proprio perché il suo mondo fantastico si apre sull'*aldiqua*, sul mondo reale che tende a finire nel nulla quando si dimentica della sua innata magia. In fondo non è difficile riconoscere bigatti e ippogrifi, basta avere il coraggio di accettarne l'esistenza o, perché no, di collezionarli.

¹⁶² ID., *Il giardino incantato*, pp. 85-86.

¹⁶³ *Ibi*, p. 86.

¹⁶⁴ PETER KUON, *Presentazione*, in ID. (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del Convegno (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), con la collaborazione di Monica Bandella, Franco Cesati, Firenze 2002, p. 9.

2.5.2 Dal «veleno» di Pederali allo «sterco» di Barbolini

All'interno dello zoo di Pederali la presenza di rane e rospi è piuttosto ricorrente, a dimostrare la diffusione di questi animali tra le paludi della Bassa. Le rane in particolare diventano spesso un cibo appetitoso, tanto da piacere anche a Matilde di Canossa, quando le riceve croccanti al punto giusto dal servo Giovanni, intento a cuocerle «nel loro grasso» senza «spellarle» seguendo i sacri crismi della tradizione gastronomica¹⁶⁵; e pure Scriloto le propone nella versione frita tra le specialità della sua osteria. Anzi, ha una tale dimestichezza con loro che finisce per somigliare sempre di più «alle bestie che caccia», un «*ranuncìn senz'usta*» (un «ranocchio malfatto»), uno tra i tanti uomini-animali¹⁶⁶. Se in *Donna di spade*, poi, il mago Spiplino sopravvive alla distruzione del suo castello subacqueo trasformandosi in un ranocchio, Azzurra, la protagonista di un testo dell'*Osteria della Fola*, trascorre gran parte della sua giornata a giocare con i rospi, li guarda, li accarezza, si confida e muore in mezzo a loro¹⁶⁷. *Rospo* è persino il titolo di un racconto contenuto in un bestiarietto miscelaneo, *Verme solitario e altri animali quasi domestici*, che Pederali condivide con altri autori, Guido Almansi, Roberto Barbolini, Lucio Klobas, Vittorio Orsenigo e Roberto Pazzi¹⁶⁸. Si tratta di una storia che si discosta dalle atmosfere tipiche della prosa di Pederali, dal momento che le tinte gotiche, quasi da genere *noir*, coprono del tutto la componente folclorica, e la scienza domina sulla fantasia.

Il protagonista infatti è «il maggiore studioso di anfibi» in Europa, Nicola De Francesco, che sfrutta le sue conoscenze per avvelenare a poco a poco la moglie con un «delizioso brodino di rospi *Dendrobates fantasticus*», nella speranza di vivere senza più ostacoli con l'amante Donatella¹⁶⁹. Ironia della sorte, però, il carnefice diventa ben presto vittima della sua stessa passione: prima di portare a termine il

¹⁶⁵ GIUSEPPE PEDERIALI, *Un giorno di Matilde*, in *L'Osteria della Fola*, p. 68.

¹⁶⁶ ID., *La morosa esagerata*, in *L'Osteria della Fola*, p. 169.

¹⁶⁷ Cfr. ID., *Azzurra dei rospi va al gran ballo*, in *L'Osteria della Fola*, pp. 107-116.

¹⁶⁸ Il titolo della raccolta deriva dal racconto di Almansi, *Il verme solitario* appunto, che descrive la fusione totale e un po' macabra tra il protagonista Pier Paolo e la sua tenia (pp. 15-20), e dal testo di Orsenigo, *Buoni rapporti*, dove la vita di chi non ha mai avuto «piccoli animali quasi domestici fra i piedi» fila via liscia «come l'olio», ma senza «la grazia» che solo le creature come cani, gatti, pappagalli, ma anche ricci, ghiri o martore sanno concedere (pp. 105-111: 107).

¹⁶⁹ ID., *Rospo*, in GUIDO ALMANSI, ROBERTO BARBOLINI, LUCIANO KLOBAS, VITTORIO ORSENIGO, ROBERTO PAZZI, GIUSEPPE PEDERIALI, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Greco&Greco, Milano 1997, pp. 140 e 146.

macabro progetto, il professore muore sul colpo in un incidente stradale proprio per colpa di «un grosso rospo che stava attraversando la carreggiata»¹⁷⁰. Non è un caso che la vicenda si svolga nella zona di Milano, a debita distanza da quelle terre padane alle prese sì con l'avanzata del moderno, ma ancora intrise di una profonda umanità che si lega a un passato mitico, solidale. Lungo il Po i pettegolezzi, gli sgarbi, anche i tradimenti, possiedono qualcosa di istintivo, primordiale, privo di quella malizia raziocinante che solo il fantastico annienta, se è vero che basta un po' di magia per far scomparire la rivale in amore (Pellegrina Pibigas insegna)¹⁷¹, e il folclore contrasta, perché le rane si mangiano, non sono armi o sedativi.

Una parte di questo panorama culturale, nella raccolta del *Verme solitario*, rimane semmai nei testi di Roberto Barbolini, anche lui emiliano, che propone racconti zoologici molto brevi, creando una sorta di collezione enciclopedica di cartoline a tema. Le stesse prose confluiscono poi una decina di anni dopo, con modifiche parziali, in un bestiario accresciuto, *Più bestie si vedono*, che raduna in un unico habitat animali dal destino umano e uomini animalizzati¹⁷². «Essere bestie», infatti, «non è un fatto irreversibile», e «la cosa funziona nei due sensi»: se «non c'è niente di strano nel fatto che i cavalli abbiano le gambe», allora non bisogna neppure stupirsi della testa a «seppia» del «tipo là in fondo» e di «quell'altro» che «ha l'occhio da anaconda»¹⁷³. Oltre a cani-martiri, galline pettegole, maiali filosofi, si accalcano individui in pericolo di estinzione, come indiani Sioux e pirati in procinto di lasciare il posto ai navigatori

¹⁷⁰ *Ibi*, p. 149.

¹⁷¹ All'interno del *Drago nella fumana* Pellegrina Pibigas si rivolge alla madre, la cosiddetta Donna dei Segni, esperta di ogni astuzia e magia, per eliminare lo spettro di Isabetta Vecchi, sua rivale in amore.

¹⁷² Ai racconti già contenuti nel *Verme solitario* (*La cicatrice*, *La pulce di mare (palinodia)*, *La pelle dell'agnellino*, *Il castrato*, *Il maiale del clavicembalo*, *Pavarotti sott'acqua*, *Carnation*, *La bionda gallina*, *Tom, ridi!*, *Il veleno dello scorpione*, *La tartaruga nera*, *La canarina assassinata*, *La gallina coccodè*, *I porcellini d'India*, *I piccioni di Prignano*, *Le gambe dei cavalli*, *Lo scarabeo stercorario – congedo*), se ne aggiungono altri quattordici (*Renard*, *Opossum*, *Formiche volanti*, *I cani di Atene*, *Stronzio*, *Il foionco*, *Il gecko veggente*, *Polpo di grazia*, *Achille e la tartaruga*, *L'angelo dei topi*, *La saliva del vampiro*, *Il signor Dildo cambia sesso*, *Highlander*, *Il barbo*). Oltre a qualche rielaborazione formale, alcuni tagli e aggiunte, che non cambiano l'impianto delle prose, vanno segnalate le modifiche apportate a cinque titoli, con cui si calca l'elemento espressionistico o si gioca con riferimenti letterari celebri: *Il castrato* si trasforma in *Cent'anni di solitudine*, *Il maiale nel clavicembalo* in *Il porco nel clavicembalo*, *La pelle dell'agnellino* in *Il silenzio degli innocenti*, *I porcellini d'India* in *Indiani nella stalla*, *Lo scarabeo stercorario – congedo* in *Il ruzzolamerda – Congedo*).

¹⁷³ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono. Racconti*, Aragno, Torino 2008, pp. 63-64.

della rete virtuale, o già del tutto estinti, in «un cimitero universale» che ospita senza distinzioni l'attore decaduto e l'extracomunitario, il Barbolini disilluso dalle «meraviglie della lingua più morta del mondo» e l'ipocondriaco vittima della sua salute di ferro¹⁷⁴. Nell'ultima sezione dell'opera entrano persino le voci dei Rolling Stones, a chiedere un *Gimmie Shelter* quando non «resta più niente» da fare o a dimostrare l'assurdità dei complotti e l'urgenza delle occasioni, perché basta un attimo per venire segnati sul registro poco appagante delle «*Vite brevi di sfigati*»¹⁷⁵, un titolo che peraltro rimanda immediatamente al libro-catalogo di Cavazzoni, *Vite brevi di idioti* (1994).

Nella pianura di Barbolini il folclore padano sopravvive senza l'umore immaginativo proprio di Pederali, dal momento che prevale una concretezza topografica penetrata dal tempo familiare più che da quello storico, collettivo. In effetti il foionco, residuo solitario di un repertorio ancora legato alla magia delle leggende, può al massimo essere avvistato «da qualche fanatico del bird watching», ma pare ormai «irriconoscibile», ucciso non tanto dai troppi bicchieri di Lambrusco, quanto dalla «dimenticanza» a cui lo condannano gli scienziati del progresso¹⁷⁶. Se «la jungla è ormai asfaltata e la chiglia del galeone s'è incagliata al fondo delle cose»¹⁷⁷, la soluzione sta nel recupero del mondo genuino dell'infanzia attraverso un processo di cristallizzazione cronologica, che condensa in un unico grande quadro, sempre attuale, la saggezza gnomica dei proverbi, le acque del Panaro e della Secchia, i «tortellini in brodo» e la «zuppa inglese», un pastore con il suo gregge vicino a Formigine, «il serpente barbuto» che esce «dal greto del fiume», e poi altri animali della campagna come topi, mucche e pollastri¹⁷⁸. Proprio gli animali costituiscono il filo memoriale con cui tessere il ricordo degli eventi che hanno coinvolto la famiglia dell'autore: *la tartaruga nera*, «nata dal fango» e morta «asfissata dal tubo di scappamento», riporta indietro alla «buona abitudine di lasciar scaldare per qualche

¹⁷⁴ *Ibi*, pp. 109 e 124.

¹⁷⁵ *Ibi*, pp. 153 e 185.

¹⁷⁶ *Ibi*, p. 46.

¹⁷⁷ ROBERTO BARBOLINI, *La Chimera e il Terrore. Saggi sul gotico, l'avventura e l'enigma*, Jaca Book, Milano 1984, p. 7.

¹⁷⁸ *Id.*, *Più bestie si vedono*, pp. 24 e 11. Nella versione precedente al posto del «serpente barbuto» compariva il «magalasso», un drago simile a un serpente con occhi e denti da uomo (GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, p. 27).

minuto il motore prima di partire» e subito dopo ai libri «gialli anteguerra del nonno paralitico», che sono «marciti» a causa di un allagamento del garage¹⁷⁹; e la condanna a morte dell'agnello Doretto, vittima sacrificale «segnata» alla maniera di Gesù, oltre a descrivere il tradizionale pranzo di Pasqua, serve a spiegare la fobia dell'autore almeno fino ai diciott'anni per la carne ovina e la cura con cui invece conserva tuttora un tappetino, in pelle di Doretto, ovviamente¹⁸⁰.

I flashback zoologici scandiscono il calendario dell'esistenza, secondo una modalità che sarà propria anche del modenese Ugo Cornia, legato alla stessa terra e animatore della rivista "Il semplice" (1995-1997) insieme a Daniele Benati e ai due fondatori Celati e Cavazzoni. Al di là di uno stile del tutto diverso, semplice appunto, che accoglie come in una narrazione orale il discorso indiretto libero, sgrammaticature, ripetizioni, parole in dialetto, l'autore è affine a Barbolini nel riempire le sue opere, fin dal primo romanzo *Sulla felicità a oltranza* (Sellerio, 1999), di episodi famigliari del passato, in cui uomini e animali erano membri di una civiltà antica che si muoveva tra Modena e l'Appennino bolognese, in un limbo senza tempo. Affiora un ripiegamento sull'infanzia e sui ricordi personali che, come spesso accade negli autori emiliani, se si esclude la militanza folclorica di Pederali, fa della microstoria un'alternativa alla trattazione della macrostoria. E al limite l'atemporalità pregressa trova nel presente, comunque intimo, la sua ripartizione cronologica.

Succede così tra le pagine di *Animali (topi gatti cani e mia sorella)*, una sorta di bestiario romanzato, dove la classica organizzazione per schede enciclopediche lascia tracce nella terna animalesca con cui si dà il nome ai capitoli, che riuniscono sotto uno stesso tetto parenti, amici, bestie e bestioline più o meno gradite: il «novantadue», in particolare, è «l'anno di riferimento per la guerra ai topi», facile da ricordare se nello stesso periodo la «zia Maria aveva iniziato a stare male» e «per molto tempo nessuno era andato a Guzzano»¹⁸¹; i due gatti poi, Cionci e Cito, erano morti rispettivamente nel «novantatré», insieme alla zia Maria, e nel novembre del «novantacinque», proprio i giorni in cui «stava morendo» la «madre» e «quindi, poveretto, non ha goduto di

¹⁷⁹ *Ibi*, pp. 32-33. In origine la causa della morte della tartaruga era il tubo di scarico della «Millecento grigia» del padre del piccolo Roberto; dei «gialli anteguerra» non si indicava il proprietario (GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, pp. 55-56).

¹⁸⁰ *Ibi*, p. 23.

¹⁸¹ UGO CORNIA, *Animali (topi gatti cani e mia sorella)*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 14.

molte attenzioni»¹⁸². A ogni modo gli animali rimangono presenze costanti, un po' eroiche, con cui combattere (i topi sono nemici «ammirevoli», empatici, pronti al sacrificio e con una «grande» struttura «sociale»), confrontarsi, perché forse anche l'autore dovrebbe «cercare degli analoghi dei topi della Pinzia», la gatta che era riuscita a guarire da una nevrosi depressiva con lo stimolo della caccia, o stringere legami, come ha fatto il padre di Cornia con Brown, «un cane da incontrare», uno di «quegli amici che abitano a cinquanta metri da casa tua, ma tu li incontri sempre in giro a tre chilometri da casa»¹⁸³.

Del resto anche il drappello zoologico di Barbolini, il quale si diverte ad autoproclamarsi «barbo» per la frequenza con cui «abbocca» all'amo della realtà, appare più valoroso della sua controparte umana¹⁸⁴. Accanto all'agnellino trasformato nel cibo eucaristico del prendetene e mangiatene tutti, al setter che muore di epatite dopo aver liberato la signora Lina dal pericolo di uno scorpione e alla canarina uccisa nella sua gabbia-lager dalle «esalazioni» della cera per pavimenti, si aggira un uomo di una crudeltà un po' atavica e incosciente, non ancora imborghesita, che «spezza con un colpo preciso il collo del coniglio» o affoga i cuccioli di troppo, ma soltanto perché la vita di campagna ha i suoi ritmi da rispettare, non ammette convenevoli¹⁸⁵. A questo proposito, Mirko Volpi parla dell'«istintiva inclinazione» di chi è immerso nella tradizione dell'*Oceano Padano* a collocare ogni cosa al suo posto, «l'acqua nei fossi, le pannocchie nel campo, gli animali nei recinti che gli competono»¹⁸⁶. E al massimo il gatto finisce sulla tavola cucinato a puntino, insieme a conigli, galline e galletti, oche, su cui peraltro gli allevatori si accaniscono tentando di «portarle bene all'ingrasso»¹⁸⁷.

L'essere umano è bestia, ma qui nel fango del Panaro, tra i granai e i letamai premoderni, la poca delicatezza diventa necessità, il sangue freddo una regola di sopravvivenza. Piuttosto, in un mondo dove il cibo è ridotto a «trucioli, bastoncini e chicchi, creme e medaglioni, polveri e cubetti, rose e geometrie», l'umore padano che Giulio Cerati, filosofo della cucina, infonde nelle sue invenzioni gastronomiche

¹⁸² *Ibi*, p. 72.

¹⁸³ *Ibi*, pp. 20, 29, 66 e 103.

¹⁸⁴ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, p. 69.

¹⁸⁵ *Ibi*, pp. 35 e 26.

¹⁸⁶ MIRKO VOLPI, *Oceano Padano*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 80.

¹⁸⁷ *Ibi*, p. 78.

raccontate da Ivanna Rossi aiuta a comprendere che la «gente di poca fantasia» non è quella che non riesce a immaginare una «cotoletta di unicorno», ma che dimentica di collocare «nel cielo delle idee» polli, anatre, pesci e tacchini ruspanti, magari abbinati a una «salsa calda di acciughe» o una «collana» di cappelletti¹⁸⁸. «L'importante», spiega Barbolini durante un'intervista in occasione della ristampa nel 2020 del suo romanzo *Ligabue fandango*, è «non smarrire la propria animalità», e ricordare invece che dopotutto «siamo dei bonobo evoluti», evitando così il rischio di mutare in «creature artificiali» che non sanno più razzolare, «robot» privi del «granello di follia» indispensabile per scovare il senso dell'esistenza¹⁸⁹. E se anche la risposta non arriva mai, l'indagine va portata avanti, alla maniera del maiale che esorcizza la macellazione con la ricerca della «dannata perla», o della vacca che «ci rumina sopra» anche quando la stalla viene abbattuta¹⁹⁰. Anzi, la «gara insensata» che impegna la tartaruga e Achille, ancora bambino ma «grande velocista del futuro», dimostra che l'essenza del vivere consiste principalmente nella ricerca di un'essenza significativa¹⁹¹, perché «i veri viaggiatori partono» per raggiungere una «meta» che può essere «ovunque», direbbe Baudelaire, sicuri dello stimolo esplorativo che l'incertezza offre¹⁹².

Gli animali diventano allora specchio dei nostri gesti e sentimenti, come nelle opere di Pederali o Cavazzoni, per cui la pecora si avvia felice verso la morte senza farsi troppe domande (il segreto per evitare la sofferenza sta nell'inconsapevolezza, come capita al gregge del *pastore errante* di Leopardi o a quello pirandelliano che si limita

¹⁸⁸ GIULIO CERATI, *Come si cucinano gli animali fantastici*, invenzioni gastronomiche di Giulio Cerati raccontate da Ivanna Rossi, disegni di Corrado Costa, Libreria del Teatro, Reggio Emilia 1995, pp. 8, 19, 32, e 47. Il volume è citato anche nel *Grande fiume Po* di Guido Conti, il quale spiega che «quello di Cerati è un invito» a «guardare il mondo con un occhio diverso», perché «gli animali da pollaio, con le grandi industrie e gli allevamenti intensivi, sono ormai pezzi di pregio» (p. 324).

¹⁸⁹ GIULIA MISTI, *Pazzia padana. «Ligabue c'est moi!»*, intervista a Roberto Barbolini, in «Stampa reggiana», settembre-ottobre 2020, pp. 46-49: 49. Consultabile sul sito <https://www.stampareggiana.it/wp-content/uploads/2020/11/Pazzia-padana.-Intervista-a-Roberto-Barbolini-di-Giulia-Misti.pdf>. *Ligabue Fandango* viene per la prima volta pubblicato nel 2003 per i tipi di Aragno.

¹⁹⁰ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, pp. 13 e 49.

¹⁹¹ *Ibi*, p. 56.

¹⁹² CHARLES BAUDELAIRE, *Il viaggio*, in ID., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), pp. 263-273: 263 e 265.

a guardare «l'erba che gli cresce sotto il mento»)¹⁹³, il pesce vorrebbe ballare ma cade vittima di una indifferenza paralizzante alla Moravia e il toro, *Carnation*, deve per forza essere cattivo con quell'«anello che porta al naso», un novello Rosso Malpelo vittima del pregiudizio del narratore e di chi lo circonda¹⁹⁴. Dopo aver portato a termine una «lunga fatica», anche Barbolini si congeda dal suo *Bestiario* sotto spoglie animalesche, in qualità di scarabeo stercorario, tra ironia e modestia, operando una sorta di desublimazione agreste dell'*Indovinello veronese*¹⁹⁵: qui l'aratro trainato dai buoi, nei prati bianchi, è sostituito dal corpo tozzo dell'insetto che trascina su e giù «la sua pallottolina», intento a marcare con lo «sterco», l'inchiostro più umilmente materico che ci sia, il foglio di carta¹⁹⁶.

Il bianco frastornante della possibilità può essere domato solo attraverso il concime speciale di una scrittura che non ha paura di entrare nelle viscere della terra e degli animali per «trasformare la mappa», così elitaria nella sua rappresentazione astratta, «in un territorio», vivo perché individuato nella sua sporca concretezza¹⁹⁷. Ed è in fondo lo stesso tipo di narrazione a cui tende anche Pederali quando, come evidenzia Savio, esalta «il *genius loci*, l'anima che appartiene intrinsecamente al singolo *locus*», attraverso il ritorno alla magia e al senso di sacralità proprie della natura¹⁹⁸. Ma mentre i testi di Pederali si nutrono del mondo fanta-folclorico che documentano, realizzandosi in una prosa cordiale, che tesse i fili dell'intreccio secondo l'armonia dell'abbandono-ripresa tipico di uno dei modelli preferiti dall'autore, l'*Orlando furioso*, Barbolini esalta l'autenticità del panorama padano con una retorica marcata, e però semplice, sveltita dall'«ironia» e dalla capacità di «non drammatizzare» che sono per chi scrive «cifra stilistica» esistenziale¹⁹⁹.

Oltre alle numerose similitudini (la cicatrice si mimetizza sulla pelle «come i camaleonti», l'autore si addormenta «come la scrofa», lo scorpione «ha crepitato come

¹⁹³ LUIGI PIRANDELLO, *Richiesta d'un tendone (Fuori di chiave)*, in ID., *Tutte le poesie*, introduzione di Francesco Nicolosi, note di Manlio Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1987, pp. 191-192: 191.

¹⁹⁴ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, p. 47.

¹⁹⁵ *Ibi*, p. 71.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ ROBERTO BARBOLINI, *La Chimera e il Terrore*, p. 8.

¹⁹⁸ DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario*, p. 132.

¹⁹⁹ GIULIA MISTI, *Pazzia padana. «Ligabue c'est moi!»*, intervista a Roberto Barbolini, p. 47. Consultabile sul sito <https://www.stampareggiiana.it/wp-content/uploads/2020/11/Pazzia-padana.-Intervista-a-Roberto-Barbolini-di-Giulia-Misti.pdf>.

una piccola cartilagine di pollo masticata»²⁰⁰ e metafore (il pesce agita «la rossa bandiera della coda», il ventre del cane è un «tortuosissimo tubo di scarico»)²⁰¹, Barbolini ricorre spesso a giochi di parole e di suono, rime equivoche, adattandoli alle caratteristiche dell'animale protagonista della storia. Così, per esempio, se il centro della scena è occupato dal pesce Pavarotti, si susseguono le allusioni sulla sua natura ossimorica di cantante palombaro: «“acqua in bocca!”», dice a sé stesso, ma poi non sa starsene «muto come un pesce», e allora emette tante piccole bolle d'aria «come uova piene di note», dimostrando che «la classe non è acqua» per chi è nato «sotto il segno dei Pesci»²⁰²; le galline, poi, non vedono «più in là del loro becco, incapaci di qualsiasi volo pindarico», e tra loro la più svampita è Coccodè Beckettini, che tutti «conoscono *ab ovo*» come una «mamma un po' oca» a cui piace starsene «lì incantata» aspettando Godot²⁰³. D'altronde cosa pretendere «da un cervello di gallina»?²⁰⁴ Beati invece «i piccioncini» innamorati di Prignano, che tubano sui fili della luce, o il maiale «ignaro del *cul de sac* dove finirà insaccato»²⁰⁵. Anche il nome *Carnation* con cui viene battezzato il toro, oltre ad alludere alla stazza mastodontica, rimanda al significato inglese della parola, garofano, di quel rosso che riempie le corride e gli «occhi bui» dell'animale²⁰⁶. E nello spazio di una riga *porcino* può tanto riferirsi al «grifo» del maiale quanto al fungo che il «parente povero del tapiro urlante» è abilissimo a stanare sottoterra²⁰⁷.

Il realismo viene dunque esaltato e al contempo alleggerito da un divertimento formale raffinato, che si concede alcune incursioni gotiche nell'intimità del ricordo, ma frena i suoi vezzi poco prima di risultare barocco. E secondo Giuseppe Pontiggia questa prosa lievemente enfatica offre spesso dei «barbagli impressionistici» alla Renard²⁰⁸, non a caso «Volpe» in francese, le cui *Histoires naturelles* (1896) sono per Barbolini «straordinarie», al punto che «arrivati alla fine, si resta come quei cani

²⁰⁰ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, pp. 9, 15 e 30.

²⁰¹ *Ibi*, pp. 19 e 30.

²⁰² *Ibi*, pp. 20-21.

²⁰³ *Ibi*, pp. 25 e 36-37. Nella prima versione del racconto la grafia del nome della gallina è diverso (Coccodé Bechettini) e non c'è un esplicito riferimento a Godot.

²⁰⁴ *Ibi*, p. 36.

²⁰⁵ *Ibi*, pp. 44 e 12.

²⁰⁶ *Ibi*, p. 47.

²⁰⁷ *Ibi*, p. 14.

²⁰⁸ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Prefazione*, in GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, p. 11.

separati a legnate dopo l'accoppiamento, che continuano a girare confusi su loro stessi, ancora legati al ricordo»²⁰⁹. Gli schizzi narrativi dell'autore francese sono simili alle «pagine d'un album da disegno», annota Calvino nella prefazione all'opera, in cui le immagini «fantasiose» hanno «un tono secco ed esatto: non c'è mai zucchero; alle volte un po' d'amaro»²¹⁰, e forse per questo piacciono al Barbolini dei «muggiti lancinanti» e dell'abbraccio a Doretto, del crudo realismo e delle arguzie stilistiche²¹¹.

In effetti all'interno dei racconti barboliniani persino le onomatopее obbediscono solo in parte al bisogno di aderire al reale, inserendosi piuttosto in un vortice sonoro che sconfinava nella parola munita di senso, per rimarcare un contenuto o costruire una rete di richiami fono-semantici che Contini non avrebbe avuto difficoltà a siglare con l'etichetta di “linguaggio pre-grammaticale” già riservata a Pascoli. Il «Lamb! Lamb!» dell'agnellino che dolcemente «*lambiva*» la mano dell'autore o il tocco delle dita che «*pigiano*» sul pianoforte, «*pig... pig...*», a cui corrispondono gli strilli dei maialini imprigionati nella tastiera²¹², rivelano un uso dell'onomatopea affine a quello pascoliano (si pensi al poemetto *Italy*), per cui i versi degli animali fanno leva sulla somiglianza fonetica con un altro termine o sul loro significato in inglese. Talvolta è l'aspetto più comico a prevalere, come nel caso degli sberleffi rivolti da un gruppo di pecore al castrato del gruppo: «“Abeelardo! Abeelardo!”», gli beelano dietro» quelle impertinenti «per daargli la baaia»²¹³. Eppure a lui poco interessa, indaffarato a raggiungere i cent'anni tra diete e aspirazioni artistiche. Non sa che il tempo passa uguale per tutti anche nella Bassa, nella sua falsa immobilità, dove semmai ha ragione il maiale che «grufola un sospiro di commiserazione» e «rituffa il grugno nella mota», alla ricerca di una terra da cui trarre ancora un qualche significato utile per la propria esistenza, perché bisogna «godersela, finché si può...»²¹⁴

²⁰⁹ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, p. 39.

²¹⁰ ITALO CALVINO, *Introduzione* a JULES RENARD, *Storie naturali*, traduzione italiana di Massimo Bontempelli, illustrazioni di Pierre Bonnard, Einaudi, Torino 1977, p. V. Calvino inserisce alcune delle *Storie naturali* di Renard (*La gallina*, *Le rane* e *Il bruco*) anche nella sua antologia *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, prefazione e introduzioni alle sezioni di Nadia Terranova, illustrazioni di Andrea Antinori, con la consulenza di Luca Baranelli e Gabriele Baldassari, Mondadori, Milano 2021, pp. 461-465.

²¹¹ ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono*, p. 47.

²¹² *Ibi*, pp. 22 e 15 (corsivo di chi scrive).

²¹³ *Ibi*, p. 12.

²¹⁴ *Ibi*, p. 13.

2.5.3 Roberto Pazzi nel bazar della gatta

L'Emilia è lo scenario di cui si nutre anche Roberto Pazzi, che pur essendo nato in Liguria, ad Ameglia, vive da sempre a Ferrara. Nel suo contributo alla raccolta del *Verme solitario* non si assiste tuttavia al recupero del repertorio tradizionale padano, con i suoi paesaggi e tipi umani (o animali), ma affiora piuttosto una dimensione onirica, quasi surreale, nel chiuso di un appartamento «nel centro d'un'antica città», o forse nel centro del mondo²¹⁵. Infatti per le stanze della casa, una sorta di bazar cosmopolita, sembra condensarsi la totalità enciclopedica del reale, che si riversa soffocante sul proprietario come sul testo attraverso un elenco rapido di ammennicoli: «i fischietti pugliesi, a foggia di pescatore, contadina, asinello, pescespada, marinaio», le fotografie dello zar Nicola II e di suo fratello Giorgio, «i cavalli di Sassu», «la Lucrezia Panciatichi nella riproduzione del Bronzino», «l'elefantino d'avorio e la dama cinese», «le ragazze dal bel seno nudo di Bali», e poi «la vergine calabrese del Pettoruto o Cino da Pistoia», e «San Feliciano patrono di Foligno sopra il mobile dei liquori»²¹⁶. Se da un lato l'invasione degli oggetti diventa una minaccia per l'uomo, che sente di subire un processo di cosificazione in mezzo a quella babele di polvere, dall'altro stimola il senso di avventura della gatta, mentre avanza senza paura tra i pezzi da collezione di tutta una vita. Anzi, il felino fa emergere la sua vitalità misteriosa con forza maggiore di notte, quando si ritira in cucina lontano da occhi indiscreti, trasformandosi in chissà quale «creatura meravigliosa» al ritmo di un'oscurità dinamica che coinvolge le forme della casa intera²¹⁷. E proprio la notte, il tempo della possibilità in cui nessuno guarda ma gli insonni vedono meglio, consente di traghettare la mente in una dimensione ulteriore, al di là della prigionia dell'accumulo, fino a toccare il limite dove il mondo dell'esperienza penetra quello dell'immaginazione.

Questo, spiega Pazzi introducendo i lavori di un convegno sull'immaginario contemporaneo, capita «a sensi per metà affievoliti, nel momento in cui si scatena la supplenza della cosiddetta realtà e sprofondiamo nella memoria individuale e

²¹⁵ ROBERTO PAZZI, *L'amore è gatta*, in GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, p. 127.

²¹⁶ *Ibi*, p. 129.

²¹⁷ *Ibi*, p. 130.

collettiva, nelle nostre paure, nei nostri desideri»²¹⁸. È «dalla seduzione del canto delle Sirene»²¹⁹, o dai miagolii della gatta, che ha origine il silenzio epifanico della verità, quella parte di non detto con cui dare significato a ciò che viene detto in eccesso: il nulla riempie la pienezza solo apparente del concreto, scongiurando il pericolo che la conoscenza del reale «uccida l'immaginario»²²⁰ o, in altre parole, interrompa la pace che con «il consenso della notte» l'animale ha deciso per tutti gli abitanti del condominio, «i pesci rossi di Soffritti», «la tartaruga dei Sani», «il criceto della figlia di Forti», «i bengalini dei Bigoni»²²¹. E non ultimo lo stesso proprietario dell'appartamento, il quale nell'immobilità «eroica» del buio riscopre il valore del viaggio, la bellezza del rinnovamento, per cui si affretta a sostituire «la roba antiquata come il tavolino del televisore» e «le copertine del salotto», perché se è vano combattere con «l'orologio dei morti» che ha già suonato «in anticipo», «la guerra delle cose» non è ancora perduta, anzi, mantiene in vita²²². A prescindere dai confini onirici del racconto, la crisi provocata dalla caotica molteplicità del reale, che diventa sfuggente nella misura in cui si dilata, è il risultato a cui più in generale perviene l'uomo moderno alla ricerca di una totalità ormai solo ipotetica, con il rischio di venire «espropriato della curiosità» e sottomesso «alla volumetria, al peso» della massa informe dei dati²²³.

Anche Manganelli, in uno dei *cento piccoli romanzi fiume* di *Centuria*, ritrae un «egli» ipotetico alle prese con la convinzione di «essere assediato dalla totalità del mondo; più esattamente [di] essere il bersaglio del mondo»²²⁴. La sua angoscia non deriva tanto dal presagio funesto che si insinua con «l'asta scoccata dal centauro» il giorno della nascita, quanto dall'impossibilità di «distinguere tra se stesso dolore, vanificazione, morte, e se stesso» in mezzo all'universo, al punto che la penetrazione nella baraonda dei fenomeni avviene senza mai trovare un varco, «l'anello che non

²¹⁸ ROBERTO PAZZI, *Le Sirene*, in ID. (a cura di), *L'immaginario contemporaneo*, Atti del Convegno (Ferrara, 21-23 maggio 1999), Olschki, Firenze 2000, pp. 1-5: 3.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibi*, p. 5.

²²¹ ROBERTO PAZZI, *L'amore è gatta*, in GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, p. 132.

²²² *Ibi*, p. 133.

²²³ *Ibi*, p. 131.

²²⁴ GIORGIO MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* [1979], a cura di Paola Italia, con un saggio di Italo Calvino, Adelphi, Milano 1995, p. 111.

tiene” di montaliana memoria²²⁵. Si tratta di intraprendere il «*nostos*» verso «una visione plenaria» nell’epoca del pensiero debole, di cui non a caso Giuseppe Langella parla in riferimento al romanzo enciclopedico, che mette in scena tramite digressioni didascaliche, cornici, elenchi e mappe indiziarie l’itinerario labirintico con cui affrontare l’eterogeneo e magari scoprire una via d’uscita²²⁶. Ecco, per l’uomo di Pazzi la soluzione risiede da una parte nel modello echiano della sineddoche, secondo cui è necessario accettare il frammento, «*liberarsi di molti oggetti ingombranti*»²²⁷ che finiscono paradossalmente per ridurre le potenzialità dell’«*unitas multiplex*», come direbbe Edgar Morin²²⁸; dall’altra nella sfera immaginativa, che va esplorata per individuare «la porzione nascosta della realtà», quella che Pazzi in un’intervista definisce «la meno visibile ma forse la più vera», la gatta della nostra psiche²²⁹. Se l’individuo «vede ergersi davanti l’impossibile», in un mondo contraddittorio dove «non si dà più misura comune» tra anima e realtà, come fa notare Michel Zeraffa riferendosi alla teoria romanzesca di Lukács, allora si può solo appigliare al «possibile» che «vive sempre dentro di lui» e, in forme più istintuali, negli animali²³⁰.

Del resto il felino di Pazzi non è diverso dall’unicorno che Manganelli fa «parlottare» alla fermata dell’autobus, pronto a trasformarsi subito dopo in un basilisco che usa «una testa di Medusa» al posto degli occhiali²³¹: di fronte a una Cosa che non si riesce a conoscere fino in fondo o a una «Cosa che non esiste», l’individuo prova un senso di smarrimento ma anche di liberazione, perché il vuoto prima

²²⁵ *Ibi*, p. 112.

²²⁶ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169: 147.

²²⁷ ROBERTO PAZZI, *L’amore è gatta*, in GUIDO ALMANZI *et al.*, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, p. 133.

²²⁸ EDGAR MORIN, *La crisi della cultura*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Mimesis, Milano 2012, pp. 13-28: 15. Secondo Morin l’unico modo per evitare «visioni riduzioniste della cultura», che limitano le sue potenzialità di sviluppo, è «concepire un’unità che contempra la diversità e, allo stesso tempo, una diversità che si iscriva in una unità». Il primo passo verso il superamento della crisi consisterebbe nell’attenuare l’opposizione tra la cultura umanistica e quella scientifica (pp. 15-16).

²²⁹ EMANUELE PETTENER, *An interview with Roberto Pazzi*, in “Forum italicum”, XXXVIII (marzo 2004), 1, pp. 194-207: 198. (La traduzione è di chi scrive.)

²³⁰ MICHEL ZERAZFA, *Romanzo e società* [1971], Il mulino, Bologna 1976, p. 113.

²³¹ GIORGIO MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, pp. 205-206.

occupato da una falsa certezza diventa fucina di possibilità esistenziali²³². Nell'indagine che Silvia Zangrandi conduce sulla *fantasticheria visionaria* di Manganelli, l'unicorno viene collocato tra le creature del «fantastico-mitologico», ma a ben guardare l'animale trasformista (al pari della gatta notturna di Pazzi) potrebbe trovare spazio pure nella categoria del «fantastico tradizionale», se è vero che proprio la scossa alla tradizione attraverso l'assurdo innesca un meccanismo catartico di superamento dell'ovvio²³³. E in effetti «per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale», sottolinea Manganelli, «dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole» da scoprire in profondità²³⁴, dal momento che sulla superficie le «Cose che non esistono» rimangono deserto e mai riflessi di opportunità da cogliere²³⁵. È l'«orgoglio della propria inattualità», specialmente conoscitiva, che permette l'avvio del processo palinogenetico, evidenziato da Michele Mari in relazione alla «pedagogia negativa» manganelliana, del «disprezzo del senso comune, dei luoghi comuni, degli usi comuni», e quindi l'adesione a una realtà possibile perché autentica²³⁶.

2.6 Darwin approda a *Stranalandia*

Attualità e nonsenso, testo e immagini, riflessione sociologica e scienza della natura, si fondono nel progetto grafico di Giancarlo Iliprandi (1925-2016), pensato per occupare il numero 38 della rivista “Un Sedicesimo”, edita da Corraini, che affida ogni

²³² *Ibi*, p. 206.

²³³ SILVIA ZANGRANDI, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in «Centuria. Cento piccoli romanzi fiume»*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, XV (2008), pp. 181-197: 183. Della stessa autrice cfr. *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Archetipolibri, Bologna 2011, in particolare le pp. 84, 86-87 e 97-99.

²³⁴ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, p. 61.

²³⁵ *Id.*, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, p. 205.

²³⁶ Si veda la recente intervista rilasciata da Michele Mari a Emiliano Ceresi, in “Riga”, 44: *Giorgio Manganelli*, a cura di Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 42-47: 42-43. All'interno dello stesso volume cfr. la premessa di Italo Calvino all'edizione francese di *Centuria (Centurie. Cent petits romans fleuves*, a cura di Jean Baptiste Para, Éditions “W”, Mâcon 1985), qui alle pp. 270-272, dove si mette in luce la visionarietà fantastica di Manganelli, eredità della letteratura rinascimentale e barocca, senza però «intenzioni virtuose e didascaliche» o «illustrative» che la possano rendere estranea alla concretezza del mondo (p. 270).

volta le sue sedici pagine a un autore diverso²³⁷. Se il divario formale e contestuale con opere come *Il gallinario*, o con le ricerche della Pouydebat e di Henderson, non consente di attuare davvero un confronto tra il genere del bestiario da divulgazione e quello prevalentemente figurativo alla Iliprandi, va almeno rilevata la somiglianza d'intenti, ossia parlare della realtà contemporanea sfruttando l'incontro tra la precisione dello studioso, solo potenziale in questo caso, e la curiosità dell'artista-narratore che si fa testimone della sua epoca. Iliprandi, che sulla scia di Bruno Munari e Max Huber considera il lavoro grafico una «intenzione» comunicativa, «se non addirittura una visione», «una spinta verso tutto quanto ci circonda», medita infatti sulle conseguenze che la fame bulimica di denaro produce negli uomini²³⁸.

Al di là degli involucri dai colori brillanti e dalle mille sfumature, a conti fatti il risultato della lotta per la ricchezza è una schiera di parassiti, cimici e scarafaggi, messi in bella mostra come i pezzi da collezione di un entomologo che si improvvisa scrittore. O forse è vero il contrario, ed è lo scrittore che non ha ancora le competenze per essere entomologo (ma fino a che punto gli interessa?), perché a leggere i frammenti testuali che accompagnano l'esercito di insetti non si trova traccia del rigore scientifico del naturalista, né di alcuna corrispondenza del messaggio con la parte figurativa. È il trionfo del nonsense, che passa dalla realtà alla pagina di questo bestiario parassitico, dove il legame tra *le parole e le cose*, per dirla alla Foucault, si spezza con una smania autopunitiva: oltre all'uso di varie lingue, dal tedesco al francese e addirittura al latino, si rintracciano citazioni da Cézanne, riferimenti all'*Eneide*, stralci di saggi artistici e scientifici, a ribadire l'unione dei due ambiti. La fusione tra scienze umane e naturali avviene sotto il segno di una parola immediata, che tuttavia sconvolge l'ordine dei paradigmi conoscitivi attraverso connessioni improbabili con gli insetti che evoca.

Anche se in una versione meno surreale, circoscritta nelle sue pretese d'indagine, i principi su cui si fonda l'inchiesta pittografica di Iliprandi rimandano in parte al *Codex Seraphinianus* allestito tra il 1976 e 1978 da Luigi Serafini e pubblicato tre anni dopo da Franco Maria Ricci. L'enciclopedia visionaria, a più dimensioni come un'opera di

²³⁷ GIANCARLO ILIPRANDI, in "Un Sedicesimo", XV (2015), 38. Consultabile sul sito https://unsedicesimo.it/sdc_it/un-sedicesimo-38.html.

²³⁸ ID., *Note*, Hoepli, Milano 2015, p. 20.

Escher, Bosch o Dalí, accosta infatti agli elementi metamorfici dell'universo, dove «l'anatomico e il meccanico si scambiano le loro morfologie», «l'umano e il vegetale si completano», «il vegetale si sposa al merceologico», «lo zoologico al minerale», una lingua fittizia, asemica (forse), che non trova corrispondenze apparenti con uova colanti, città di scheletri e pesci oculari²³⁹. Calvino suggerisce che «tutto ciò che Serafini ci mostra», alla maniera di un novello Ovidio, «è scrittura: solo il codice varia», perché l'uomo vestito d'asfalto o l'elicottero spargi-arcobaleno costituiscono essi stessi «un altro alfabeto ancora, più misterioso e più arcaico»²⁴⁰. I mostri qui non sono solo zoologici, come il pesce con la pinna a scopa e il gallo tutto testa e zampe, ma anche «antropomorfi», «tentativi falliti nel cammino dell'ominizzazione», che arrestano il loro sviluppo in un busto a ombrello o in un carnevale di organi a metà, e addirittura creature regressive, condannate a ripercorrere all'indietro l'albero filogenetico, fino a diventare uomini della spazzatura o bipedi con gli arti a tenaglia²⁴¹. È una involuzione del genere umano verso condizioni di vita informi ancora prima che deformi, comunque inette, che anche Iliprandi vuole rappresentare tramite il suo repertorio di coleotteri, poco importa se predatori o coprofagi, i quali succhiano le loro sostanze nutritive a tradimento, procedendo all'incontrario nella scalata darwiniana al perfezionamento progressivo. Anzi, in entrambe le opere il meccanismo di alterazione risulta inquietante nella misura in cui non viene supportato da spiegazioni testuali decifrabili, in quanto scritte in una lingua segreta o applicate a un corrispettivo figurale estraneo ai suoi contenuti.

Si tratta di uno schiaffo morale più che biologico alle teorie dell'evoluzione che si diffondono nell'Ottocento, prima grazie a Lamarck, allievo di Buffon, che nella sua *Philosophie zoologique* (1809) espone il concetto di adattamento applicandolo alla graduale trasformazione degli organismi verso livelli di complessità sempre maggiori,

²³⁹ ITALO CALVINO, *L'enciclopedia d'un visionario*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 555-560: 556. La presentazione di Calvino all'opera di Serafini appare per la prima volta su "FMR", rivista d'arte diretta proprio da Franco Maria Ricci, nel marzo 1982. Tra i modelli dell'enciclopedia vanno almeno ricordati *La botanica parallela* (1976) di Leo Lionni, un trattato di scienza immaginaria, e ancora prima la *Nonsense Botany* (1871-1877) di Edward Lear. Risalirebbe addirittura al XV secolo il "Manoscritto Voynich", un misterioso codice illustrato che presenta una scrittura dai caratteri indecifrabili e che può essere definito un antenato dell'operazione serafiniana.

²⁴⁰ *Ibi*, p. 558.

²⁴¹ *Ibidem*.

e poi con *On the Origin of Species* (1859) di Darwin, dove ampio spazio è riservato al processo di selezione naturale, per cui alcuni mutamenti favorevoli tendono a diventare frequenti con il passare delle generazioni, a scapito di altri. Persino Leopardi si interessa ai progressi della storia naturale, fin da quando nel 1812 elabora dodici trattati sull'argomento, pubblicati da Mimesis nel 2021 con il titolo *Compendio di storia naturale*, per le cure di Gaspare Polizzi e Valentina Sordoni, a cui si aggiunge il *Saggio di chimica e storia naturale*, dove l'autore si occupa di animali, piante e minerali, che tanta parte avranno nella sua riflessione poetico-filosofica successiva, soprattutto in rapporto all'uomo. È un'opera dal «carattere compilatorio», poco concettuale, come evidenzia la Sordoni²⁴², eppure già qui si manifesta la prospettiva antropocentrica, ancora giovanile, di Leopardi, l'attenzione riservata alla scelta dei termini, che deve essere propria del poeta e dello scienziato, e la curiosità per le nuove teorie in ambito naturalistico. Sulla scia dello *Spectacle de la nature* (1732-1750) di Noël-Antoine Pluche, enciclopedia che funge da modello, l'autore dedica una parte significativa al ramo zoologico (le prime cinque sezioni riguardano rispettivamente insetti, conchiglie, uccelli, animali terrestri e pesci), offrendo in apertura la sua personale definizione di storia naturale come scienza osservativa, che consente di dare «esatta notizia de' prodotti e de' corpi», ben lontano da assurde emissioni metafisiche²⁴³.

Specie a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, mentre il confine tra teologia e scienza, cielo e terra, si fa netto, quasi un filo spinato, risulta sempre più facile muoversi qua e là nei territori presidiati dalla vita e dalla morte, con la presunzione di poterli conquistare con le sole armi umane. Tra esperimenti alla Frankenstein, resurrezionisti o trafugatori di tombe, pseudo musei di anatomia, non stupisce che nel

²⁴² VALENTINA SORDONI, *Il «Compendio di storia naturale». Genesi, fonti, contenuti*, in GIACOMO LEOPARDI, «*Compendio di storia naturale*». Con l'aggiunta del «*Saggio di chimica e storia naturale*» del 1812, a cura di Gaspare Polizzi e Valentina Sordoni, Mimesis, Milano 2021, p. 73.

²⁴³ GIACOMO LEOPARDI, «*Compendio di storia naturale*», p. 99. Sulla concezione osservativa della scienza in Leopardi si veda GASPARE POLIZZI, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, prefazione di Remo Bodei, Carocci, Roma 2003, p. 54. Negli stessi anni (1811-1812) Leopardi si dedica anche alla stesura delle *Dissertazioni filosofiche*, delle quali dieci sono *Dissertazioni fisiche*, per cui l'autore attinge dagli *Elementi di fisica* di Giuseppe Saverio Poli e dai *Principia matematica* di Isaac Newton; fra gli studi di area francese, fonti importanti sono Jean-Antoine Nollet, Aimé-Henry Paulian, Jean Saury e Antoine-Laurent de Lavoisier (pp. 10-11).

1908 Spencer Black, laureato in medicina all'Università di Philadelphia, dia alle stampe il *Codex Extinctorum Animalium*, frutto di quasi un quarantennio di folli ricerche e interventi chirurgici. Lo scienziato del macabro «non considerava le malformazioni alla stregua di incidenti», spiega Eric Hudspeth, «bensì come un tentativo del corpo di ricreare elementi presenti» molto tempo prima, e in particolare era convinto di riscontrare nell'uomo tratti latenti di creature mitologiche dell'antichità, la cui esistenza sarebbe stata provata da studi tassonomici occultati da un misterioso potere²⁴⁴. Nel *Codex* si accumulano tavole anatomiche di sfingi, sirene, satiri, minotauri, chimere, arpie, tutti descritti con termini tecnici estremamente accurati: «i tessuti muscolari» della sirena sono attraversati da «tendini superficiali», la chimera si tiene in equilibrio grazie alla coda, che ha «la stessa struttura di quella di un serpente», «l'arpia è dotata di un sofisticato sistema respiratorio» con «sacche di raffreddamento» che ossigenano i polmoni²⁴⁵.

«Che la vita sia un miracolo è ormai assodato», annota il medico negromante sul suo diario già nel 1869, «per questo mi interessa di più riuscire a comprendere i casi in cui questo miracolo fallisce», studiando le anomalie del creato e non la sua perfezione, all'opposto di quanto succedeva in epoca medievale²⁴⁶. Sicuro della bontà del suo progetto, Black raccoglie repliche in tassidermia di esseri mitologici in una camera delle meraviglie (così simile all'esposizione fantastica del Lucio Prisco di Pederiali...), non si fa scrupolo a cucire ali di gallo sulla schiena di un cane, formula la teoria dell'auto-resurrezione, secondo cui si può risvegliare la memoria ancestrale del corpo innestandovi degli elementi che ne rispecchino la prima natura. Tutte le sue fatiche confluiscono ovviamente nel *Codex*, che se per Black è un manuale chirurgico di anatomia, per noi oggi somiglia più a un bestiario gotico-fantastico, a una enciclopedia spettrale di *monstra*.

Come accade nella *Stranalandia* di Benni, le creature immaginarie passano attraverso le analisi tecniche della zoologia, che le fa esistere almeno in potenza. Certo, mentre nel caso del compendio ottocentesco si tratta di un'operazione inconsapevolmente sbagliata, che si basa su premesse epistemologiche fasulle, Benni

²⁴⁴ ERIC HUDSPETH, *Il codice delle creature estinte. L'opera perduta del dottor Black*, Moscabianca, Roma 2019, pp. 22-23.

²⁴⁵ *Ibi*, pp. 80, 122 e 176.

²⁴⁶ *Ibi*, p. 15.

costruisce di proposito un «laboratorio della fantasia della natura», causando un cortocircuito tra l'assurdità dei dati e il rigore scientifico con cui sono esposti²⁴⁷. Ad esempio il leometra, *felis leopoldo* in latino, è un «feroce predatore» nato dall'«incrocio tra un leone e un geometra», che cattura le sue prede solo per misurarle; il babonzo, *babonzus beota*, presenta la particolarità di rimpicciolirsi invece di crescere, al punto che a cento anni è «grande come un ditale»; e l'orso tennista, non a caso detto *ursus wimbledon*, è darwinianamente predisposto al tennis grazie alle «orecchie a racchetta» e alle «caratteristiche scarpette»²⁴⁸. È proprio da questo contrasto fantasia-scienza, alimentato dai disegni tanto precisi quanto onirici di Cuniberti, che può prendere avvio la riflessione sul nostro mondo, un po' alla maniera di Foucault: qui però l'esito straniante non proviene dall'accostamento straordinario di ordinarie realtà, bensì dalla sovrapposizione tra realtà e immaginazione.

Capita qualcosa di simile con il «meraviglioso scientifico» che Tzvetan Todorov riscontra in alcuni racconti di Hoffmann o Poe, dove «partendo da premesse irrazionali, i fatti si concatenano in modo perfettamente logico», così che il soprannaturale si inserisce in una cornice di assoluta ragionevolezza²⁴⁹. In effetti Manganelli aveva già citato Hoffmann, in particolare il suo *Vaso d'oro*, quando voleva provare che «il fantastico sa che non v'è universo che non sia assolutamente impossibile»²⁵⁰. E Benni ricorda Poe tra i modelli che più lo hanno ispirato: «l'ho letto quando ero molto molto giovane e ci ho visto la luce, la polarità dell'immaginazione. Ho visto che l'immaginazione è capace di andare per i sentieri più neri e poi, improvvisamente, di uscire al sole della bizzarria, dello strano, del comico...»²⁵¹. A essere inesplicabile infatti, come già si è notato, è semmai il nostro mondo, per cui il concetto di fantastico, che Lucio Lugnani basa proprio su uno stato dubitativo connesso al solo riconoscimento delle leggi di natura, si rovescia di fronte alle stramberie umane²⁵². Quelle sì che meritano di rientrare nella sfera dell'irrazionale,

²⁴⁷ STEFANO BENNI, *Stranalandia*, p. 5.

²⁴⁸ *Ibi*, pp. 11, 45 e 95.

²⁴⁹ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica* [1970], Garzanti, Milano 1981, p. 59.

²⁵⁰ GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, p. 56.

²⁵¹ STEFANO BENNI, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, Minimum fax, Roma 1999, pp. 21-22.

²⁵² Cfr. LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del "genere"*, in REMO CESERANI *et al.*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 37-74.

perché se sono «parte integrante» della realtà, allora bisogna pure ammettere che «questa realtà è governata da leggi a noi ignote»²⁵³. In fondo è l'altra faccia della stessa medaglia: le «leggi» del mondo rimangono «ignote», e però sembra doveroso cercare il codice che le racchiuda tutte.

Lo stesso Cavazzoni, durante un confronto con Luciano Nanni, confessa di sentirsi legato a Benni da «una sorta di parentela, di amicizia letteraria», che non può prescindere da un «gusto» comune «per l'eccesso, per la situazione impossibile, ma che diventa narrabile»²⁵⁴. Per entrambi la serietà sta tutta nel non prendersi sul serio, alimentando una vena comica che sottrae peso al reale, direbbe Calvino, senza tuttavia rifiutare di penetrarlo in profondità. Anzi, la satira sulla nostra società, che è un modo irriverente di guardarsi intorno per comprendere meglio, si universalizza al di là dei limiti temporali grazie alla costruzione di un «mondo alternativo che vale sempre»²⁵⁵. Si tratta di un approccio conoscitivo tipico degli autori emiliani, che recuperano nella letteratura uno spazio fuori dal tempo, più o meno alternativo a quello umano, storico e progressivo, e abitato piuttosto dagli animali, creature non a caso esterne alla Storia. Stranalandia si popola così di gru ecologiste, spioli invidiosi, cantanghi narcisisti, gogotorinkomoti asociali e serpenti visori, che sono poi gli antenati delle nostre videocamere più performanti. C'è persino il koméri, nel cui «grande occhio» ci si può riflettere fino a tornare bambini²⁵⁶: spetta a lui riassumere in sé le prerogative di tutti gli altri protagonisti dello zoo, nei quali l'uomo ritrova la sua parte più autentica, i suoi desideri e manie.

Del resto Benni ha sfruttato il binomio animale-uomo anche per descrivere la recente emergenza pandemica, proponendo sulla «Repubblica» la favola *C'erano una volta gli animali alle prese con uno strano virus*²⁵⁷. I nostri sentimenti e gesti assumono un significato più chiaro se proiettati su quel mondo zoomorfo che ancora una volta si dimostra specchio ideale, se è vero che le lepri costrette nella tana o le

²⁵³ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 26.

²⁵⁴ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ STEFANO BENNI, *Stranalandia*, p. 109.

²⁵⁷ ID., *C'erano una volta gli animali alle prese con uno strano virus*, in «la Repubblica», 21 marzo 2020. Consultabile sul sito <https://www.stefanobenni.it/cerano-una-volta-gli-animali-alle-prese-con-uno-strano-virus-di-stefano-benni/>.

scimmie relegate sugli alberi si arrabbiano come noi, i carnivori si mettono in fila a due metri di distanza uno dall'altro per catturare antilopi e zebre, e il bradipo si rassegna compiaciuto quando scopre Amazon Forest Food. Al leone e alla tigre poi, responsabili dell'ordine pubblico, rispondono la lumaca e la tartaruga, che suggeriscono come in fondo non ci sia nulla di strano a rimanere nelle proprie case. Con la loro promessa a «obbedire sicuramente», il sacrificio in apparenza più assurdo si riduce alla normalità, quasi a un confortevole privilegio. La realtà necessita della scossa della fantasia per farsi comprendere, la pseudo scienza del tocco lucido dell'ironia, che diventa a volte *nonsense*, per rilevare l'anormalità ormai normalizzata del quotidiano.

Succede così anche nel volumetto *10 teorie sull'estinzione dei dinosauri (e 25 animali fantastici)*, destinato ai ragazzi ma forse più utile agli adulti, che Benni realizza con Altan sulla scia di *Stranalandia*, dove tra le schede enciclopediche create dal vignettista veneto con nome, descrizione e immagine della creatura zoologica si inseriscono le bizzarre supposizioni benniane circa la scomparsa degli antichi giganti. Ancora una volta il diverso animalesco è volto alla rappresentazione delle magagne umane, tanto che il Dodo rimane vittima dei suoi nevrotici pensieri alla Gauguin («chi sono? Da dove vengo? Perché in Madagascar? A cosa servo?»), la zanzara sbeffeggiata per la sua incapacità di succhiare il sangue si suicida e il Mammut maggiore è talmente vanitoso da venire schiacciato sotto il peso dei difetti che non sa riconoscere²⁵⁸; talvolta, poi, sono proprio i danni provocati dall'uomo sull'ambiente a infliggere un destino crudele agli animali, come capita al Big Leg, che subisce gli effetti della desertificazione, o al Bolo-bolo, il cui «canto soave» si spegne di fronte alla rivoluzione industriale²⁵⁹. «Il fantastico novecentesco assume infatti anche un ruolo di denuncia», spiega la Zangrandi, «che sfocia in denuncia sociale e ambientale» e mira a «colpire» gli atteggiamenti dannosi di cui la società si rende protagonista²⁶⁰. Non è un caso che spesso la sorte di queste creature sia l'estinzione, a dimostrare la fine quasi certa che toccherà a breve anche alla specie umana, se non cambia il modo di trattare sé stessa e il mondo: «macchine da guerra», hamburger «zuppi di grassi e olio»,

²⁵⁸ ALTAN, STEFANO BENNI, *10 Teorie sull'estinzione dei dinosauri (e 25 animali fantastici)*, Gallucci, Roma 2016, p. 12.

²⁵⁹ *Ibi*, p. 26.

²⁶⁰ SILVIA ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo*, p. 50.

«esperimenti nucleari», hanno sterminato solo *teoricamente* i dinosauri, ma distruggeranno *praticamente* l'uomo, che accetta di prendere parte a un «reality show spaziale», una gara alla *Squid Game*, in cui l'errore si paga con la vita²⁶¹. Qui neppure Darwin sarebbe sopravvissuto alle sue evoluzioni teoriche.

2.7 Il pollaio universale di Malerba

È il processo di animalizzazione dell'uomo a rendere i personaggi zoologici metafore di ideali, sentimenti, dubbi esistenziali, a maggior ragione se la morfologia del mondo contemporaneo viene tracciata con le linee dell'umorismo, così tagliente come oggettivo, o della favola, che per Negri diventa «storia rivissuta nel nostro quotidiano»²⁶². Nelle opere di Benni il fantastico serve proprio a riportare l'attenzione sul reale, in opposizione alla letterarietà del Postmoderno, al modo in cui già avevano fatto Pederiali e Malerba, tutti riuniti sotto l'egida delle terre acquose della pianura padana. Proprio qui, tra un'aia e l'altra, si muovono *le galline malerbiane, pensierose*, perché intente alle più impacciate elucubrazioni sul senso del cosmo e della vita (1980). L'autore allestisce un bestiario mono-specie, che abbraccia però tanti tipi umani quanti sono i quadretti satirici di cui i volatili sono protagonisti, coniugando in un unico battito d'ali l'assurdo con la nostra (pseudo) normalità o, per usare le parole di Calvino, «lo humour sospeso nel vuoto del nonsense» con «la vertigine metafisica degli apologhi zen»²⁶³.

A occupare il pollaio universale di Malerba sono galline smarrite, che in preda alle vertigini copernicane cercano un approdo sicuro, un «quadrato» su cui sostare senza «capogiri», o galline filosofe, così prese dal pensiero sull'esistenza da dimenticarsi di esistere²⁶⁴; talvolta le creature con le piume vengono turbate da dubbi metafisici, e allora si domandano «che cosa c'è al di là delle galassie», o si lanciano in politica osservando solo il precetto dell'odio reciproco²⁶⁵. Tra scioperi, crisi d'identità,

²⁶¹ *Ibi*, pp. 30, 31, 37 e 42.

²⁶² GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederiali*, p. 342.

²⁶³ La nota calviniana si trova nella quarta di copertina della prima edizione Einaudi del 1980, che contiene 131 micro-storie. La seconda (Mondadori, 1994) ne raccoglie 146. Più recentemente l'opera è stata pubblicata nel 2014 per i tipi di Quodlibet, nella collana Compagnia Extra, curata da Jean Talon e Cavazzoni, con l'aggiunta di nove galline inedite.

²⁶⁴ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 7.

²⁶⁵ *Ibi*, p. 11.

strategie di marketing, comizi psicanalitici e lezioni di matematica, l'itinerario volatile incontra gli stessi sussulti di quello umano, in un gioco di specchi per cui la normalità delle nostre consuetudini torna alla reale dimensione di anormalità se applicata a ciò che uomo non è. Spesso infatti, evidenzia Gino Ruozi, chi è «mezzo e vittima» di processi «alienanti», che «sfuggono ai principi di razionalità», non ha coscienza di essere invischiato in una trappola autoreferenziale²⁶⁶. Si spiega allora come mai Malerba suggerisca una morale della favola, peraltro implicita²⁶⁷, che deriva dalle mosse delle «bestie più stupide del mondo»²⁶⁸: tramite una sorta di *transfert*, però del tutto consapevole, l'autore fa emergere con più forza l'assurdità dei gesti e delle parole di cui l'uomo, l'animale più intelligente del mondo, si serve ogni giorno, perché la gallina «molto ambiziosa» che rimane intrappolata nel cemento della sua *Walk of Fame* o la pennuta «boriosa» che sbeffeggia il rospo diverso da lei diventano riflessi spietati delle inclinazioni umane più ordinarie²⁶⁹. Non a caso Giovanni Accardo definisce l'opera di Malerba un «manualetto di paralogica», in cui il ribaltamento prospettico porta con sé «una carica sovversiva» che aiuta «a maturare una capacità critica autonoma e a diffidare dalle facili certezze»²⁷⁰.

Qui l'elemento fantastico non solo entra nella realtà, come in Pederiali e Cavazzoni, o in direzione opposta si fa penetrare dalla realtà, alla maniera di Benni, ma muta direttamente in concretezza quotidiana, dando avvio a un esame conoscitivo che si riassume in una tensione alla totalità piuttosto diffusa tra gli esemplari gallinacci. In particolare, all'orgoglio della gallina che «aveva imparato a memoria più di mille parole», convinta che si potesse capire il mondo inserendolo in un significante privo di significato, corrisponde il desiderio della sua compagna «megalomane», a cui pare

²⁶⁶ GINO RUOZZI, *Introduzione* a LUIGI MALERBA, *Tutti i racconti*, a cura di Gino Ruozi, Mondadori, Milano 2020, pp. V-XLVI: VIII. Si veda anche GINO RUOZZI (a cura di), *Fiabe, apologhi e bestiari*, Rizzoli, Milano 2013.

²⁶⁷ Cfr. GINO RUOZZI, *Scritture aforistiche e moralità narrative*, in SIMONA COSTA, LAURA MELOSI, MARCO DONDERO (a cura di), *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso nazionale dell'ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), Polistampa, Firenze 2004, vol. I, pp. 61-86. Ruozi cita *Le galline pensierose* di Malerba parlando di «favole e apologhi senza morale o con morale implicita» (p. 78).

²⁶⁸ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, p. 21.

²⁶⁹ *Ibi*, pp. 70 e 27.

²⁷⁰ GIOVANNI ACCARDO, *Le avventure della fantasia. I libri per bambini e per ragazzi di Luigi Malerba*, in "Studi Novecenteschi", XXIII (dicembre 1996), 52, pp. 403-416: 413, 406 e 403.

possibile scrivere un trattato «su tutto»²⁷¹. Un progetto sterile, che si risolve però solo in parte in un atto di resa, se è vero che l'assimilazione della fantasmagoria cosmica è consentita operando una selezione dei suoi costituenti, in nome della legge del «quasi tutto»²⁷², della parzialità «fruttuosamente debole» di cui parla Eco²⁷³. Quando il dizionario della realtà non trattiene più le sue classificazioni, allora meglio aprirsi al sistema enciclopedico delle reti, che ha il suo antenato nell'*Encyclopédie* illuminista, dove la dialettica tra «semiotiche specifiche» e «semiotica generale», analisi e sintesi, sfocia nel modello della ragionevolezza circoscritta, a cui spettano norme di significazione adattabili al pulviscolo antigerarchico dei fenomeni²⁷⁴.

Senza una comprensione del rapporto che la lingua ha con l'epistemologia, la gallina dalle mille parole potrebbe continuare all'infinito, con esiti pressoché nulli, il suo processo di stoccaggio mnemonico; così la compare millantatrice ha bisogno di fissare un limite, di «immaginare un microcosmo» secondo Langella, per non rimanere vittima delle sue pretese gnoseologiche come capita ai Bouvard e Pécuchet di Flaubert, archetipi di una conoscenza per accumulo che sconfinava nel caos disfunzionale dell'indeterminatezza²⁷⁵. E infatti in un'altra raccolta di racconti, *Ti saluto filosofia*, l'intenzione di redigere una «grande *Enciclopedia Universale di Descrizioni*», «da depositare in tutte le biblioteche del mondo» per fissare una totalità destinata a cambiare o a scomparire, viene presentata da Malerba con la serietà ironica di chi sa che se gli «uomini del futuro» risulteranno «in tutto simili agli uomini di oggi, allora la descrizione sarà una fatica inutile. Se invece gli uomini scompariranno insieme alle altre cose, allora la [...] descrizione sarà veramente indispensabile. Ma a chi?»²⁷⁶ L'utopia esiste finché non si realizza, ma il progetto scompare di fronte alla sua inattuabilità.

L'ammasso scriteriato di pezzi della realtà conduce inevitabilmente al fallimento: lo testimonia con la morte la gallina collezionista, ossessionata a tal punto dai suoi sassolini colorati che decide di «mangiarseli uno a uno» pur di non lasciarli agli

²⁷¹ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, pp. 41 e 25.

²⁷² *Ibi*, p. 25 (corsivo di chi scrive).

²⁷³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

²⁷⁴ *Id.*, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, p. XI.

²⁷⁵ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, p. 158.

²⁷⁶ LUIGI MALERBA, *Enciclopedia (Ti saluto filosofia)* [2004], in *Id.*, *Tutti i racconti*, a cura di Gino Ruozi, Mondadori, Milano 2020, pp. 517-520: 518-519 e 520.

eredi²⁷⁷. Sembra quasi di trovarsi di fronte alla versione zoologica di Mazzarò, futuro mastro-don Gesualdo, che Verga ritrae ormai anziano mentre «ammazza a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini», in preda alla febbre enciclopedica del «Roba mia, vientene con me»²⁷⁸. La collezione del protagonista verghiano, fatta di terre e denaro, o quella della gallina a caccia di pietruzze rappresentano in forma materiale la smania totalizzante del “divenir del mondo esperto”, che è destinata a spegnersi in una morte per «indigestione», effettiva o metaforica non fa differenza²⁷⁹. Dal saccheggio esasperato del patrimonio universale discende il subbuglio della follia, perché prima di raccogliere bisogna innanzitutto attuare una scelta che favorisca il meccanismo di decodifica, al di là di ambizioni velleitariamente assolutistiche. Anche nel racconto *L'ordine del mondo*, all'interno della raccolta *Storiette e storiette tascabili* (1987), Malerba fa ammettere al suo Marione, impegnato a separare il bianco dal nero, i numeri pari dai dispari, che una certa dose di disordine si può (e si deve) sopportare, in quanto la complessità del reale va gestita accettandone i cortocircuiti.

Lo dimostrano ancora meglio le galline con le loro manie, grazie all'obiettività che deriva dalla proiezione dei propri comportamenti sull'altro: il bipede piumato che si converte al buddismo finisce nelle fauci della volpe mentre cerca, ironia della sorte, «l'assenza delle cose», «un gruppo di galline ecologiche» mette al bando la collega che cova uova d'oro, metallo non biodegradabile, e al volatile vacanziero poco importa se i ghiacciai si sciolgono e le Seychelles vengono sommerse, perché si può sempre «andare in montagna»²⁸⁰. Quando l'autore, poi, attraverso un congegno metaletterario, asseconda la volontà delle galline facendo terminare la sua opera con la formula rivisitata «e vissero a lungo tenendosi il più possibile lontane dalle pentole»²⁸¹, non solo svela gli automatismi della fiaba per contestarli, come suggerisce Accardo, ma rifiuta anche di «accettare passivamente le regole del gioco» a livello contenutistico²⁸². L'esperienza della Neoavanguardia è ormai lontana, eppure rimane una smania contestatrice, tradotta qui in termini ludici, con cui Malerba scuote la struttura del

²⁷⁷ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, p. 44.

²⁷⁸ GIOVANNI VERGA, *La roba*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), pp. 279-285: 285.

²⁷⁹ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, p. 44.

²⁸⁰ *Ibi*, pp. 24, 75 e 86.

²⁸¹ *Ibi*, p. 79.

²⁸² GIOVANNI ACCARDO, *Le avventure della fantasia*, p. 416.

racconto, che si riduce a scatto aforistico, e i parametri di interpretazione della realtà. Del resto l'unica gallina che forse ci vede davvero bene è quella strabica, per cui tutto «il mondo è un po' storto» ma la Torre di Pisa «perfettamente dritta»²⁸³. Chissà allora che non sia il diverso ad essere normale o, in altre parole, che non siano le compagne a subire i disturbi dello strabismo, alimentando il *qui pro quo* di un *mondo alla rovescia perfettamente dritto*.

2.8 Animali scapigliati. La *contrada* enciclopedica di Achille Giovanni Cagna

Le incursioni nei territori del reale e dell'immaginario, i cui confini si dimostrano piuttosto labili, insieme all'interesse per le tematiche sociali, filosofiche, psicologiche, caratterizzano anche l'opera dello scapigliato Achille Giovanni Cagna (1847-1931), che con Giovanni Faldella ha in comune, oltre alle origini piemontesi, una scrittura ricca, «uno stile speziatissimo» secondo Maurizio De Benedictis, «dove cuociono il purismo dotto e il dialetto»²⁸⁴. Come già aveva fatto notare Contini, è grazie al maestro vercellese che Cagna inizia a collaborare alla rivista “Serate italiane”, cambiando verso la metà degli anni ottanta la propria maniera espressiva, che da trascurata e «al disotto d'ogni letteratura» diventa «leggibile senza bisogno di soverchia indulgenza»²⁸⁵. Anzi il carico formale va via via alleggerendosi, fino a stabilizzarsi sul livello di una prosa «varia e salottiera», la stessa che si ritrova, ormai matura, nella *Contrada dei gatti* del 1924, pubblicato per i tipi della Barion²⁸⁶.

Il libretto, prima ancora che essere un bestiario, dove si accumulano gatti, passeri e stornelli, mosche, gheppi, ragni, poiane e galletti, svela fin da subito la sua natura enciclopedica: il pezzetto di mondo che l'autore, prigioniero in casa dopo una distorsione al piede, vede dal suo terrazzo diventa funzionale alla rappresentazione della realtà nel suo insieme. È il limite posto dalla situazione contingente, che permette

²⁸³ LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, p. 14.

²⁸⁴ MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Presentazione* a ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Contrada dei gatti. Proiezioni* [1924], De Rubeis, Anzio 1994, pp. 15 e 9. Cfr. TERENCE SARASSO, *Motivi e forme della narrativa di A.G. Cagna*, La Sesia, Vercelli 1972, in particolare il capitolo *Per una rilettura critica di Cagna*, pp. 9-17. Sarasso fa riferimento all'abilità con cui Cagna realizza «un intarsio linguistico vivace e colorito, che a volte assume l'aspetto di un elegante gioco lessicale, raffinato, letteratissimo» (p. 15).

²⁸⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese* [1953], prefazione di Dante Isella, Einaudi, Torino 1992, p. 35.

²⁸⁶ MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Presentazione*, p. 15.

di indagare il frammento con una prospettiva ampia, alimentando un modello di conoscenza per sineddoche che è tipico della moderna enciclopedia, per cui il tutto non sfugge al controllo solo se posto sotto la sorveglianza di una struttura localizzata, «ragionevole» e non per forza «razionale»²⁸⁷. Il «balcone tranquillo, specola discreta di tante osservazioni attraenti», altro non è che l'«infinito» posto tra «due parentesi» di cui parla Cagna in riferimento al «moto perpetuo» del progresso²⁸⁸, una sorta di *Finestra sul cortile* di Hitchcock, suggerisce De Benedictis, dove il protagonista, antenato del signor Palomar, impugna il binocolo per entrare nelle vite che si muovono attorno al suo palazzo.

Sporgendosi dalla «balastra massiccia di finto granito»²⁸⁹, Cagna scorge il campanile e la torre medievale, simboli del papato e dell'impero, ripercorre la storia d'amore tra due giovani che passeggiano a braccetto in via Leonardi, detta appunto «Contrada dei gatti» per i sabba felini che si tengono nel giardino del municipio, riflette sul tema della giustizia se una ragnatela si dimostra al contempo capolavoro tessile e trappola di morte. La stessa morte che incontra una mamma passera poco prima di ricongiungersi al suo piccolo, finalmente guarito grazie alle cure dell'autore, quando viene uccisa a tradimento dallo schioppetto di Amleto, che a undici anni «è già tristo come un uomo»²⁹⁰. L'opera somiglia insomma a una collezione di *figurine*, titolo peraltro di un capitoletto dell'opera e omaggio a Faldella, che consente di raccogliere in una sintesi totale una successione analitica di microcosmi. Si tratta del gioco della parte per il tutto, con cui già Leopardi aveva costruito il suo giardino di sofferenza nello *Zibaldone*, dove fiori e insetti si prestano a significare una condizione universale di infelicità, o Luciano Luisi aveva delimitato un meno famoso angolo botanico, nel quale osservare, stavolta con entusiasmo, «tutti gli aspetti della vita: il nascere, l'amare e il morire», il mondo «in quei pochi metri quadrati di terra»²⁹¹. A tal proposito Mario Barenghi, parlando delle leggende locali e dei miti eziologici, rileva come il desiderio «di fare del mondo il proprio paese» sia sorto negli animali ancor prima che negli uomini: tante specie modellano infatti il loro habitat «su scala ridotta», «scavando tane

²⁸⁷ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, pp. 75 e 79. Dello stesso autore cfr. *Dall'albero al labirinto*, in particolare il paragrafo *l'Enciclopedia Massimale come idea regolativa*, pp. 55-57.

²⁸⁸ ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Contrada dei gatti*, pp. 96 e 51.

²⁸⁹ *Ibi*, p. 41.

²⁹⁰ *Ibi*, p. 65.

²⁹¹ LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, Tracce, Pescara 2011, p. 59.

e gallerie», «costruendo nidi, a volte stupefacenti», in maniera da creare un piccolo universo sufficiente a rendere ragione di un ambiente naturale potenzialmente molto più esteso, che coinvolge, neanche a dirlo, l'uomo²⁹².

Del resto se una scelta va fatta tra gli schieramenti dell'umano e dell'animale, Cagna sta «dalla parte delle bestie che vivono senza filosofare e legiferare, e vanno senza impacci dietro alla natura rimettendosi alla provvidenza»²⁹³. Non a caso la prefazione del libro viene scritta idealmente dal gatto Codarossa, il quale con la sua vitalità indipendente deride la «monotonia del *malor civile*» che ammorba gli uomini, tutti presi dall'inconsistenza delle loro chiacchiere e carte bollate²⁹⁴. Emerge una profonda sfiducia verso qualsiasi forma di civiltà umana strutturata, che somiglia al nichilismo di cui poi si faranno rappresentanti anche gli autori emiliani. Al limite Cagna risulta simile ad Arlecchino, un micio dal pelo maculato, «indeciso e digiuno affatto di quel buon senso pratico che insegna a vivere al meno peggio machiavellico», tanto che i topi hanno buon gioco nello sfuggirgli e le tagliole nel catturarlo²⁹⁵. E se la solitudine tipica dello scrittore avvicina talvolta Cagna alla «filosofia gattesca», perché bastano «un lembo di cielo», «un volo di balestrucci», «una farfalla», «un congresso felino», «un corale di grilli e di ranocchi», «una ragnatela, o una coda «di lucertola» per costruire un mondo, bisogna pure ammettere che sono molto più efficaci i tre «imperativi categorici» *mangiare, dormire, fare l'amore*, moderne «virtù teologali», piuttosto che l'almanaccare alienato sul come e sul perché²⁹⁶.

Almeno così pensa Codarossa, *alter ego* miagolante dell'autore, che con *verve* provocatoria è pronto a rispondere, qualora gli si chieda «dei suoi romanzi dispersi nell'oblio», alla maniera di quel tale interrogato sulla salute dei parenti: «tutti morti!... ma io sto benissimo!»²⁹⁷ Parole simili a quelle che forse passano per la mente alla ragnetta, «strano geometra» che sfida la legge di gravità, quando trova una mosca invischiata nella sua tela²⁹⁸. D'altronde chi dei due «ha più ragione di vivere secondo

²⁹² MARIO BARENGHI, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 83.

²⁹³ ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Contrada dei gatti*, pp. 49-50.

²⁹⁴ *Ibi*, p. 72 (corsivo dell'autore).

²⁹⁵ *Ibi*, p. 36.

²⁹⁶ *Ibi*, pp. 40 e 37.

²⁹⁷ *Ibi*, p. 40.

²⁹⁸ *Ibi*, p. 58.

l'ordine della morale?»²⁹⁹ E se la contraddizione, vera o presunta, sta nella natura, esiste un modo per risolvere il quesito? Probabilmente no. Meglio fare piuttosto come i galletti che «si trasmettono a distanza con allegre chicchirate i messaggi augurali della giornata», poco importa che di lì a poche ore alcuni boccheggeranno al sole con la gola tagliata³⁰⁰; o come il passero e lo stornello, «patriota fedele» uno, con «tendenze al vagabondaggio internazionale» l'altro, ma pronti a unirsi in “social catena” contro i falchetti predatori, al di là delle differenze³⁰¹.

Il coraggio di un pensiero autonomo, che non ha paura di riversarsi nel mondo, ma che anzi si «accosta alla realtà della vita», riguarda a maggior ragione l'autore, a cui servono ancora gli animali per rendere conto del suo approccio esperienziale³⁰². Già prima della prefazione alla *Contrada*, dove si identifica con un «fringuello disperso»³⁰³, Cagna nei *Provinciali* afferma che «è assai meglio vivere [...] per sé, che esser papero... e voler fare il cigno»³⁰⁴; e se un confronto con Faldella è ammesso, allora il giudizio non può che pendere tutto dalla parte del maestro: «Tu peschi nel largo, e nel fitto delle tue tramaglie saltellano luccicando al sole argentei storioni di mezzo quintale; io sto qui con la lenza, aspettando in una accidiosa dormiveglia i pesciolini che guizzano neghittosi in quest'acqua cheta»³⁰⁵. Come fa notare De Benedictis, si tratta in fondo di una modesta, nel senso di non presuntuosa, rivendicazione di indipendenza, e forse di abilità, perché mentre minimizza il soggetto l'autore «valorizza l'atto personale di scrittura»³⁰⁶.

Terenzio Sarasso parla di estraneità alle «conventicole letterarie», non alla tradizione né tantomeno alla società in cui Cagna si trova a vivere³⁰⁷. Le «farfalle» e i «moscherini con le ali scintillanti» danzano infatti «negli interstizi», mai in campo

²⁹⁹ *Ibi*, p. 59.

³⁰⁰ *Ibi*, p. 73.

³⁰¹ *Ibi*, p. 75.

³⁰² *Ibi*, p. 56.

³⁰³ *Ibi*, p. 39.

³⁰⁴ *Id.*, *Provinciali*, Gobetti, Torino 1925, p. XIII. Rispetto alla prima edizione, uscita nel 1886, per i tipi della milanese Galli, qui la dedica al maestro Faldella viene sostituita da una più generica introduzione, in cui comunque emerge l'idea di Cagna sul proprio lavoro di scrittore.

³⁰⁵ *Id.*, *Provinciali*, Galli, Milano 1886, p. XI. Cfr. MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Presentazione*, pp. 11-12.

³⁰⁶ MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Presentazione*, p. 12.

³⁰⁷ TERENCE SARASSO, *Motivi e forme della narrativa di A.G. Cagna*, p. 10.

aperto³⁰⁸; e ammesso che si possa trovare il significato della vita, si rivela più utile il «quà quà» assordante di una «grande oca» rispetto alle lezioni di Shakespeare e Lamartine³⁰⁹. Allo stesso modo, nella *Moscheide* del 1929 (editore Alfredo Formica...), oltre a una invettiva misogina che avrebbe fatto piacere al Carlo Dossi della *Desinenza in A* (1878), il motivo dell'impossibilità della conoscenza, per cui l'uomo è come un cane barbone che non si spiega la sua tosatura a metà, si affianca a una orgogliosa presa di distanza da d'Annunzio, se è vero che il mondo va catturato con la leggerezza di una «zanzara» o di una «luciolina dispersa nel nulla»³¹⁰. Cagna non apparirà insomma «alla classe degli animali letterati professionali», sottolinea Montale, ma ha il merito di essere «borghese, provinciale, spassoso» senza fatica, dimostrando alla maniera di Codarossa un interessato disinteresse³¹¹.

2.9 Plinio «non poteva essere molto intelligente». Gli orizzonti contemporanei

Come nota Enza Biagini, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento è facile individuare una nuova fioritura della critica tematica, che analizza di volta in volta temi nascosti sotto maschere sempre diverse, manifestando così la sua flessibilità ermeneutica. Si tratta di «una direzione interpretativa», che fa seguito al costruirsi della «categoria tematica», titolo di cui il bestiario può a buon diritto fregiarsi, dal momento che possiede una fisionomia di qualità semantiche stabili (per esempio i poli «natura/cultura, istintività/razionalità, inferiorità/superiorità»), «*topoi* allegorici», come la ferocia, il coraggio, la fedeltà, e strutture formali che attingono dalla tradizione³¹². Certo, già su quest'ultimo fronte non mancano le differenze rispetto al passato: pur conservandosi l'uso di un impianto per cartelle, classificazioni più o meno scientifiche di stampo enciclopedico, diventa forte la necessità di svolgere una storia,

³⁰⁸ ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Provinciali*, Galli, Milano 1925, p. 182.

³⁰⁹ *Ibi*, p. 405.

³¹⁰ ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Moscheide*, Alfredo Formica, Torino 1929, p. 66; cfr. MAURIZIO DE BENEDICTIS, *Presentazione*, pp. 12 e 19-20.

³¹¹ EUGENIO MONTALE, recensione a *Provinciali*, *Alpinisti ciabattoni* e *La rivincita dell'amore* di Achille Giovanni Cagna, in "Il Lavoro", 4 dicembre 1925; poi come prefazione in ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *L'uomo. Lo scrittore. Note e saggi biografici*, Barion, Milano 1926, pp. 75-80; ora in EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996 (I Meridiani), vol. I, pp. 85-90: 86-87.

³¹² ENZA BIAGINI, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, in EAD., ANNA NOZZOLI (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 9-20: 13-14.

tracciando un filo narrativo che si traduce spesso in romanzi o raccolte di racconti. Quando Manganelli definisce Plinio «un fabbricante di schede», che «voleva dire “tutto”» e dunque «non poteva essere molto intelligente», non sancisce la morte della figura dell'enciclopedista, ma ne certifica la rinascita sotto altre spoglie³¹³: al collezionista vorace, tipico del Medioevo e poi ancora del periodo barocco, che «credeva nell'esistenza e nel senso del mondo», si sostituisce a poco a poco un autore che allestisce una trama proprio alla ricerca di quel senso, sempre ammesso che creda alla sua esistenza, accontentandosi di adottare un metodo analitico per giungere a una sintesi solo parziale³¹⁴.

In effetti, se dai capitoletti così ben suddivisi di Benni o Cavazzoni, dedicati ciascuno a un animale, riesce ad affiorare comunque il disegno di una trama (il primo iscrive i suoi resoconti faunistici in una cornice, dove si spiega che gli scienziati Achilles Kunbertus e Stephen Lupus, sopravvissuti a un naufragio, approdano sull'isola di Stranalandia e lì decidono di annotare in un diario ciò che vedono; il secondo affida allo stile orale il compito di tendere le fila del racconto da una voce zoologica all'altra), con sempre maggiore frequenza nel Novecento il bestiario si lascia plasmare da una matrice ermeneutica che preferisce lo sviluppo di una globalità narrativa all'indagine sul particolare: spetta al lettore tenere il conto delle creature fantastiche di Pederali, simpatizzare con gli *animali* di Cornia, riconoscersi nelle *galline pensierose* di Malerba e, come vedremo, nelle metamorfosi del Viskovitz di Boffa. Già con Cagna la trasformazione è in atto, perché le sue *figurine* appartengono a uno stesso album, in cui «la narrazione [...] prevale alla formazione del bozzetto», come evidenzia bene Giorgio Petrocchi, allontanandosi in questo persino da Faldella, che sfrutta invece il lirismo per «far nascere e risolvere» ogni singolo quadro³¹⁵. In altre parole la collezione zoologica, nel senso di raccolta enciclopedica di esemplari, si dispiega sulle pareti o nelle teche di un ipotetico museo, da percorrere sì stanza per stanza ma seguendo un itinerario unico, che conduce verso la realizzazione di un progetto sintetico.

³¹³ GIORGIO MANGANELLI, *Enciclopedico, un po' credulone*, in ID., *Concupiscenza libraria*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi, Milano 2020, pp. 54-55.

³¹⁴ *Ibi*, p. 55.

³¹⁵ GIORGIO PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, De Silva, Torino 1948, p. 64.

Pare quasi scontato, allora, che ai cambiamenti formali si accompagnino anche quelli contenutistici, o almeno delle modalità interpretative di uno stesso contenuto. Gli animali diventano soggetti dell'azione e al contempo, con la loro portata semantica, assumono lo statuto «fantasmatico, onirico e reale, dei “correlativi oggettivi”»³¹⁶: si tratta di immagini universali, per lo più private «del valore di *exemplum* morale e della veste sacra e fantastico-simbolica» tipici della tradizione cristiana medievale, e poi del Rinascimento e talvolta del gioco barocco, ma in grado di rappresentare, oggettivamente appunto, il mondo umano, che spesso si rivela ben peggiore di quello zoomorfo³¹⁷. Semmai a unirsi all'elemento scientifico-naturalistico è la componente autobiografica, come in Cornia e Barbolini, il folklore di Pederiali, o la dimensione dell'inconscio, presidiata dai fantasmi dell'interiorità che infestano la prosa di Pazzi e le pagine dei bestiari di Dino Buzzati e Julio Cortázar, dei quali diremo. Lo sguardo è ormai tutto rivolto a terra e, qualora si alzi verso il cielo, fatica a trovare punti di riferimento.

Se si volessero tracciare delle linee guida all'interno di un panorama tanto vasto e dai confini incerti come quello del bestiario novecentesco, si potrebbero individuare tre indirizzi considerando il modo con cui gli animali vengono trattati in rapporto all'uomo: vi sono *animali umanizzati*, o comunque funzionali alla descrizione dell'uomo, come le *Galline* di Malerba, lo zoo campagnolo di Barbolini e le creature fantastiche di Benni e Cavazzoni; si riconoscono poi *uomini animalizzati*, con cui riempie i suoi racconti Boffa, il quale ammette che il conflitto uomo-bestia nasce, prima che nel mondo, dentro il suo corpo di biologo, rivisitando un filone che risale almeno a Kafka e Tozzi; e da ultimo va identificata la categoria degli *uomini-animali*, dove non si assiste tanto a una fusione tra i due poli, bensì a un confronto, una lotta, una convivenza, che vede impegnati i rappresentanti di entrambi gli schieramenti. Succede così con lo zoo folclorico di Pederiali, dove l'equilibrio della natura viene minacciato e difeso dagli abitanti della Bassa, con il romanzo di Cornia, in cui la vita familiare si intreccia con quella degli animali che frequentano la casa, o con i racconti di Buzzati e Cortázar, che mettono in scena uno spettacolo di zoologia trasgressiva, diviso tra sogno e realtà, introiezioni e manifestazioni viscerali.

³¹⁶ ENZA BIAGINI, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, p. 15.

³¹⁷ *Ibidem*.

2.9.1 Il bestiario sono io. Il Viskovitz di Alessandro Boffa

«Questo libro l’ha scritto Viskovitz»³¹⁸. Risponde così Alessandro Boffa a una delle prime domande che Loredana Lipperini gli rivolge durante il programma *Fahrenheit* in onda su Rai Radio3, in occasione dell’uscita presso Quodlibet di *Sei una bestia, Viskovitz* (2021). La raccolta di racconti era già stata pubblicata per Garzanti nel 1998, riscuotendo fin da subito un successo tale da venire tradotta in venti lingue. E non è un caso che ora Cavazzoni abbia deciso di inserire l’opera all’interno della collana da lui diretta, Compagnia Extra, un nome che ben si adatta al carattere extra-ordinario dei testi di Boffa, che sfuggono a qualsiasi definizione nella misura in cui abbracciano una molteplicità di generi, dal comico al tragico, dal poliziesco al western, dalla fiaba alla riflessione filosofica. Un’enciclopedia di forme a cui corrispondono altrettante metamorfosi di contenuto, che pulsano al ritmo delle esistenze animalesche di Viskovitz, Ljuba, la femmina ideale (non per niente *ljubov’* in russo significa *amore*), e degli altri compagni di scorribande, Zucotic, Petrovic e Lopez, alimentando una sfilata di maschere che rimangono fisse pur adeguandosi di capitolo in capitolo a un diverso contesto zoologico. Si tratta di una sorta di «Commedia dell’Arte» secondo Jacopo Narros³¹⁹, dove il gioco raffinato del divertimento cede il passo all’angoscia provocata dal progressivo assottigliarsi del confine tra sfera umana e animale, che sfocia in un conflitto zoo-antropologico nel corpo stesso dell’autore. È Viskovitz a scrivere, naturalmente in prima persona; Boffa è il Dottor Jekyll che guarda agire il suo Mister Hyde, rifiutando quasi con imbarazzo l’etichetta di letterato. Anzi, adesso che è adulto abbastanza da guardarsi indietro, confessa di aver realizzato il suo sogno di bambino: fare «il nullafacente», che è poi un modo beffardo per dire di aver vissuto esplorando, scritto lasciandosi scrivere³²⁰.

Forse si spiega con questa consapevolezza autoironica, che tende a tacere ciò che non ha contribuito all’espressione, la scarsa quantità di notizie sull’autore, di cui basta

³¹⁸ Intervista ad Alessandro Boffa, andata in onda nel programma *Fahrenheit* su Rai Radio3, il 26 marzo 2021. Disponibile sul sito <https://www.raiplayradio.it/audio/2021/03/FAHRENHEIT-Alessandro-Boffa-Sei-una-bestia-Viskovitz-Quodlibet-1e7fb747-e2a4-4e60-9387-b7e70a5b2936.html>.

³¹⁹ JACOPO NARROS, *Sei una bestia, Viskovitz*, in “doppiozero”, 18 maggio 2021. Consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/materiali/sei-una-bestia-viskovitz>.

³²⁰ Cfr. l’intervista ad Alessandro Boffa.

ricordare Mosca come luogo di nascita, la professione di biologo, i viaggi in California e in Estremo Oriente, dove ha venduto gemme e gestito un piccolo ristorante, ma soprattutto si è dedicato alla pesca, alla lettura, fino alla decisione di stabilirsi a Roma³²¹. In effetti *Sei una bestia*, *Viskovitz*, ad oggi l'unica pubblicazione di Boffa, prende forma proprio al crocevia delle passioni che hanno nutrito la molteplicità delle esperienze dell'autore: da una parte i libri degli scrittori preferiti, mai citati esplicitamente ma che affiorano dal magma degli ingredienti fantastici e umoristici di cui si impregna la collezione zoologica, come Kurt Vonnegut, Tom Robbins, e persino Gianni Rodari; dall'altra le peregrinazioni esotiche alla ricerca di una concretezza che neppure la biologia riusciva a offrire, perché il laboratorio era solo una fucina di teorie finalizzate a chissà quale grande scoperta. Proprio durante una delle avventure itineranti sul Sinai, Boffa rintraccia negli occhi a tre palpebre e nel sorriso perenne del cammello Bob una bellezza epifanica, della stessa specie di quella divina, che lo «curava» privandolo della sua identità per poi restituirlgliela del tutto rinnovata, umanamente animalesca³²². Quando il gigante a due gobbe ruba dalla tasca il passaporto dell'autore insieme a qualche mentuccia, innesca una crisi dell'individuo che si risolve per Boffa nella esternazione letteraria dell'animale già presente dentro di lui, una sorta di tensione spirituale da assecondare scrivendo.

Darwin incontra Esopo o, detto altrimenti, l'uomo si animalizza in una scalata evolutiva dove i fenomeni zoologici si impastano con l'esperienza umana, a partire dal nome assegnato al protagonista. Infatti *Viskovitz* nasce un po' per caso dalla lettura di un racconto di Woody Allen, *Mister Big*, contenuto nella raccolta *Getting even* (*Saperla lunga*), in cui l'investigatore privato *Lupowitz* deve fare i conti con la richiesta assurda (fino a che punto?) di una professoressa di fisica, che desidera a tutti i costi trovarsi faccia a faccia con Dio per placare i suoi tormenti conoscitivi e le incomprensioni con l'amante filosofo³²³. Qui l'istinto del predatore si accompagna a

³²¹ È probabile che sia proprio lui l'Alessandro figlio di Giuseppe Boffa, senatore, membro del comitato centrale del PCI e poi del PDS, e primo giornalista italiano a partire per l'URSS del dopoguerra. Si ricavano queste poche informazioni da un testo autobiografico dell'autore. Si tratta di uno scritto in inglese, reperibile in rete sul sito del suo editore americano, la Penguin Random House (<http://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html>).

³²² Cfr. l'intervista ad Alessandro Boffa.

³²³ Cfr. WOODY ALLEN, *Saperla lunga* [1971], introduzione di Umberto Eco, traduzione italiana di Alberto Episcopi e Cathy Berberian, Bompiani, Milano 1998, pp. 6-10.

un rompicapo di portata universale, dando avvio a quella caccia metafisica di caproniana memoria che la comicità di Allen spinge alle soglie del surreale, dove la fusione tra il quotidiano e le massime spirituali sfocia in un effetto straniante a cui Boffa ammicca volentieri. Tuttavia, mentre l'umorismo dello scrittore-regista deriva «sempre da una situazione normale, rovesciata», come evidenzia Eco, per cui ad esempio l'istinto dell'inseguitore, lupo di mestiere, si invischia nel gioco cerebrale della mandante³²⁴, all'interno delle variazioni faunistiche di Boffa accade invece che sia il contesto a rendere incredibili le dinamiche che coinvolgono animali veri, mai trasfigurati dalla magia. Viskovitz somiglia piuttosto al protagonista delle *Cosmicomiche* calviniane, Qfwfq, anche lui abitatore di un universo che tenta di decifrare immergendosi ogni volta in uno «spazio», un «buco», una «macchia» diversi, dai pianeti alla Luna, dal mare al Giurassico, arrivando a completare una storia naturale del mondo³²⁵. Se però l'io di Calvino è anzitutto una voce, un punto di vista «atemporale» che diventa «biologico e storico»³²⁶ solo quando entra nell'«ingombro della materia»³²⁷, l'individuo-zoo nei racconti di Boffa si definisce sempre nella sua concretezza carnale, resa astratta, al limite, dalla estendibilità a tutti gli esseri viventi.

Qui la scienza non si innesta sulla fantasia, alla maniera di Benni, ma costituisce la premessa necessaria alla costruzione di creature reali, biologicamente perfette, che semmai diventano assurde perché trascinate nelle stranezze delle prospettive e degli eventi umani. Così la lumaca Viskovitz, «sua maestà la bellezza gasteropode», descritta in modo precisissimo con «radula», «emolinfa», «rinoforo» e «cavità paileale», è tutta presa a capire la sua doppia natura di «leilui», cadendo infine vittima di un narcisismo esasperato che la fa inveire contro chiunque la accusi di ermafroditismo insufficiente³²⁸; o ancora, il cane della Narcotici, Viskovitz naturalmente, dopo una notte d'amore e qualche «sniffata» di «farina» abbraccia la religione buddhista, per liberare «la mente da ogni impurità», e il leone-Viskovitz di

³²⁴ UMBERTO ECO, *Allen Woody: un everyman per happy few*, in WOODY ALLEN, *Saperla lunga*, p. 4.

³²⁵ ITALO CALVINO, *Le Cosmicomiche* [1965], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), vol. II, pp. 78-221: 115.

³²⁶ CLAUDIO MILANINI, *Introduzione a ITALO CALVINO, Romanzi e racconti*, vol. II, pp. IX-XXXVIII: XXVIII.

³²⁷ ITALO CALVINO, *Le Cosmicomiche*, p. 189.

³²⁸ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia, Viskovitz*, pp. 21-29.

Ngorongoro segue l'ultima moda tra i carnivori, la filosofia vegetariana, al punto che nemmeno la più «tenera» tra le antilopi riesce a morire sbranata³²⁹. Talvolta, poi, non è solo l'animale che entra nell'uomo e ne assorbe le contraddizioni, ma è l'uomo che esce da sé stesso osservando il comportamento dell'animale che ha incorporato. Nascono da questo meccanismo alienante, che sfrutta l'effetto provocato dall'improvvisa applicazione del punto di vista umano alle gesta zoologiche, le storie con una comicità più tragica, in cui lo humour nero esalta il processo di animalizzazione antropologica attraverso una paradossale insistenza sulle differenze tra i due mondi, che finiscono per diventare somiglianze.

L'amore fa davvero perdere la testa al maschio mantide, che si suicida tra le membrane della sua bella, lo squalo rispetta con scrupolo il galateo divorando un paio di invitati, e la spugna, oltre a tentare invano di smettere di bere, deve sorbirsi una famiglia allargata tra le più sconclusionate («non era facile per me accettare il fatto che mio padre fosse la moglie di sua madre, che sua figlia, cioè mia sorella, fosse suo nonno e sua nonna fosse anche suo fratello, cioè mio zio»)³³⁰. Si insinua lo stesso disorientamento dell'Io manganelliano di *Hilarotragoedia*, quando definisce la sua «sorte» come «Disordine delle Favole», concepito da chissà quali genitori: «né io, né alcun altro è mai riuscito ad accertare con sufficiente stabilità se io sia maschio o femmina, sebbene io non sia né invertito né invertita, né, a rigore, un ermafrodito»³³¹; o una forma di straniamento simile a quello provocato dalle venti *Favole* di Cornia, non a caso *da riformatorio*, dove il disincanto contamina tanto la tradizione favolistica quanto lo scenario padano che fa da sfondo alle vicende degli uomini-animali³³². Non affiora più una morale, ma una denuncia stralunata, tragicamente leggera come quella di Boffa, delle problematiche del nostro tempo. La denuncia della favola, verrebbe da dire. In un mondo in cui il lupo si finge di gesso pur di evitare la disoccupazione e il gatto aspira invano agli stivali, Cornia crea un cortocircuito tra classicità della struttura

³²⁹ *Ibi*, pp. 124 e 148.

³³⁰ *Ibi*, p. 144.

³³¹ GIORGIO MANGANELLI, *Hilarotragoedia* [1964], Adelphi, Milano 2000, p. 122.

³³² Cfr. UGO CORNIA, *Favole da riformatorio*, Feltrinelli, Milano 2019. Si veda anche l'intervista rilasciata da Cornia all'interno del programma *Fahrenheit* su Rai Radio3, il 7 novembre 2019, disponibile sul sito <https://www.raiplayradio.it/audio/2019/10/FAHRENHEIT---IL-LIBRO-DEL-GIORNO-Ugo-Cornia-Favole-da-riformatorio-Feltrinelli194160194160-9c15e99f-bc91-497c-a76a-ef9269bf6469.html>.

e contenuto attuale, identità zoologica e comportamenti dell'uomo, che corrisponde in parte alla sovrapposizione messa in atto nel laboratorio letterario di Boffa, il quale fa aderire alla mente umana la costituzione biologica delle sue creature.

Del resto, la trasformazione dell'uomo in animale è un meccanismo che interessa anche l'interiorità dei soggetti con cui Federigo Tozzi riempie le brevi prose delle sue *Bestie* (1917). In questi quadretti popolati da merli, lumache, conigli, vipere e rospi, il disagio esistenziale dell'autore pare riflettersi sulle altre forme umane e naturali che lo circondano, innescando un sistema metamorfico che funziona come quello di Boffa, ma in una versione crudele. Qui è il *disumano* a venire animalizzato o, se si ammette un residuo di umanità, il procedimento si muove comunque in senso dispregiativo abbassandosi al grado di *bestializzazione*. L'ironia lascia il posto al ripiegamento interiore, la componente favolistica allo scabro realismo, mitigato in parte da illuminazioni liriche di stampo vociano, con cui viene ritratta la campagna senese, dove si aggirano tra «pugni» e «legnate» un padre-orso che considera i libri un imbroglio per cavare «soldi di tasca», una sposa infelice «seguita da un canettaccio bastardo, spelacchiato e rattrappito», e la zia Betta, «senza denti, senza sentimenti», che inerme si lascia graffiare le mani da due conigli costretti «dentro un fazzoletto»³³³. Solo in apparenza l'uomo mantiene il suo aspetto, perché poi l'«angoscia», la «cattiveria quasi ossessiva», l'«egoismo scontroso e rude» che Pasquale Tuscano individua nel mondo contadino di Tozzi rendono l'espedito narrativo dell'accostamento *ánthrōpos-zôon* un preludio alla fusione completa tra corpo umano e anima bestiale³³⁴. L'autore stesso, in preda al pianto e alle vertigini, finisce per coincidere con il «ragnolino, quasi trasparente, attaccato, come un peso, al suo filo», e poco oltre con la cicala canterina che si ritrova in un attimo senza testa, ridotta finalmente al medesimo silenzio solitario a cui Tozzi si sente condannato³³⁵.

Appare chiaro che i toni e gli umori sono del tutto diversi rispetto alla vivacità umoristica, a tratti viscerale, che caratterizza i racconti di Boffa, per cui un confronto tra i due risulta azzardato se non altro per la distanza cronologica e stilistica che li

³³³ FEDERIGO TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 571-618: 592, 574, 578 e 586.

³³⁴ PASQUALE TUSCANO, *Federigo Tozzi. Narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, p. 43.

³³⁵ FEDERIGO TOZZI, *Opere*, p. 589.

separa. Eppure resta in comune una tensione spirituale, animalesca, che si traduce in una possibilità meditativa di più ampio respiro, grazie a cui formulare un'idea della «vita dominata dal visionario e dal patologico», usando le parole che Giorgio Luti riserva all'opera tozziana, ma che ben si adattano anche a Boffa, e forse scoprire una via d'uscita dal labirinto delle incoerenze che appesantiscono la nostra realtà³³⁶. Se per l'autore-biologo tuttavia la liberazione è effettiva, perché gli animali lo aiutano davvero a convertire i difetti in pregi e a «riderci su» («io dormo dodici ore, per il ghio sono poche, io bevo e la spugna beve di più, io sono un po' narciso, la lumaca molto di più; ma quello che mi sta più simpatico di tutti è il verme parassita», perché anche senza testa, cuore, fegato e spina dorsale vive sereno)³³⁷, Tozzi non sa rintracciare che un ipotetico riscatto, un'«epifania demoniaca» scrive Manganelli, su cui peraltro non sembra fare troppo affidamento³³⁸. Infatti l'allodola può sì svolazzare cantando un grido di libertà al di là delle «strette delle case e dei tetti», ma il pericolo di venire catturata dalle mani di un carceriere sempre pronto a chiuderla in gabbia e a gettare la chiave la rende con facilità un simbolo di morte, e allo stesso modo l'eroismo del tarlo «bianco e tenero, con una puntina rossa», capace di portare la vita tra la durezza del legno e la ferocia dell'acnettino, si smorza di fronte alla consapevolezza che si tratta di un caso speciale, una rarità «dentro una Tebaide»³³⁹. E in effetti Marco Marchi spiega che per l'autore il ricorso al bestiario risulta «chiave di volta interpretativa» di una realtà fluida, «sotto il segno dello sgomento», che emerge dalla profondità dell'inconscio «secondo le esigenze autoanalitiche» che Tozzi affina alla scuola di William James³⁴⁰.

Capita qualcosa di simile nei racconti di Kafka, dove i contorni incerti che non riescono mai a separare del tutto la sfera umana da quella animale disegnano un mondo caotico, privo di verità, a cui ci si può accostare solo in preda alle vertigini dell'atto metamorfico. È proprio il «divenire-animale», come lo chiamano Deleuze e Guattari,

³³⁶ GIORGIO LUTI, *Tozzi: il romanzo dei «Misteriosi atti nostri»*, in FEDERIGO TOZZI, *Opere*, p. XXV.

³³⁷ Cfr. l'intervista ad Alessandro Boffa.

³³⁸ GIORGIO MANGANELLI, *Tozzi* [1987] in ID., *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989, p. 186.

³³⁹ FEDERIGO TOZZI, *Opere*, pp. 573-574.

³⁴⁰ MARCO MARCHI, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 110-111.

a costituire una possibile linea di fuga dalla trappola del reale, che se non conduce a un lieto fine offre comunque uno sbocco alla condizione di inettitudine esistenziale che paralizza l'individuo³⁴¹: il Gregor Samsa della *Verwandlung* (*Metamorfosi*), pubblicata nel 1915, quando Tozzi scrive il suo bestiario lirico-narrativo, trova pace facendo dell'evoluzione entomologica un «divenire-morto»³⁴², e la cantante Giuseppina, nel racconto *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* (*Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*, 1924), sfrutta l'indeterminatezza della sua voce, forse un fischio, forse uno squittio non molto diverso da quello del suo pubblico di roditori, per eclissarsi nella *standing ovation* di chissà quale nuova vita³⁴³. A volte, poi, lo sbocco diventa blocco in un limbo alienante dove il confine animale-uomo viene abolito, come nelle *Forschungen eines Hundes* (*Indagini di un cane*, 1922), in cui si «oscilla fra un Eros schizo e un Thanatos edipico» alla ricerca vana di una maniera per spiegare il mondo razionalmente³⁴⁴, o in *Der Bau* (*La tana*, 1923), opera d'arte e prigione di un animale che pulsa fondendosi nello spazio che occupa³⁴⁵. Nel caso dell'Odradek, una creatura piccola e velocissima che somiglia a un rocchetto di filo ingarbugliato, il processo simbiotico si arresta addirittura a metà, perché alla ritirata, o «deteritorializzazione», dell'uomo subentra solo in parte la componente

³⁴¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], traduzione italiana di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 2010, p. 63.

³⁴² *Ibi*, p. 66.

³⁴³ Cfr. MICAELA LATINI, *Topo*, in LEONARDO CAFFO, FELICE CIMATTI (a cura di), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano 2015, pp. 243-256. La Latini sottolinea come «il suono emesso da Giuseppina sia al contempo fischio e arte». Da una parte «lo squittio assicura la familiarità e il senso di appartenenza alla comunità dei roditori», dall'altra la sua voce «s'innalza verso le vette artistiche grazie alla creatività e alla libertà» (pp. 251-252).

³⁴⁴ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, p. 66. *Forschungen eines Hundes* e *Der Bau* si trovano all'interno della raccolta di racconti *Beim Bau der chinesischen Mauer* (*Durante la costruzione della muraglia cinese*), pubblicata postuma nel 1931.

³⁴⁵ Cfr. ELEONORA DE CONCILIIIS, *Metamorfosi dello spazio e riduzione dell'umano: Kafka e l'animale*, in "K. Revue trans-européenne de philosophie et arts", I (2018), 2, pp. 64-77. Nella *Tana*, scrive la de Conciliis, l'essere monologante «ha ormai perso qualunque referente esterno e qualsiasi alterità, umana e animale», al punto che il suo unico scopo consiste nell'«ingurgitare ogni cosa e/o portarla» all'interno del rifugio «per farla diventare se stesso» (pp. 71-72).

animale³⁴⁶, dando origine a un oggetto vivente che non ha una «meta», un'«attività», e perciò è destinato a «ruzzolare» per le scale in eterno³⁴⁷.

L'impressione di straniamento qui si rivela asse portante della trama quando coincide con l'occasione mancata, che moltiplica le possibilità esperienziali perché regge un meccanismo sempre in potenza, ma al contempo determina una non finitezza fallimentare. «L'uomo è l'animale ed è anche l'altro dell'animale», spiega Gaspare Giudice nell'introduzione alla raccolta di *Storie kafkiane* della Sellerio, e perciò rimane invischiato in un «darwinismo a metà» che pur lasciando aperta la partita tra «identità e diversificazione» non consente al sistema zoo-antropologico di evolvere³⁴⁸. Rispetto a Tozzi emerge allora un senso di inquietudine maggiore, se è vero che mentre l'autore toscano conserva la speranza di rintracciare un lampo di umanità (animalità?) nell'asprezza della sua campagna popolata di bestie, Kafka alimenta di proposito delle trame in cui «l'effetto-vertigine» viene inseguito «spostando» in continuazione il limite uomo-animale³⁴⁹.

Niente a che vedere con il distacco umoristico che Boffa provoca mentre costruisce il suo zoo di uomini, per cui la lucidità che proviene da un punto di vista esterno è anzitutto soluzione divertita alle contraddizioni del quotidiano. Se la tragedia si depotenzia grazie alla franchezza della comicità, la sconfitta non è ammessa. A questo riguardo, l'autore manifesta il suo apprezzamento per la struttura di alcune lingue asiatiche che consentono di parlare di sé in *terza persona*, liberando così il parlante dalla pressione della propria esperienza, a cui può far ritorno con una prospettiva rinnovata: «la differenza tra il comico e il tragico è il punto di vista», perché «ogni storia tragica ha una sua “traduzione” comica che è più difficile da cogliere, ma che dice le stesse cose in modo più incisivo»³⁵⁰. Si spiega come mai nel prologo non sia

³⁴⁶ *Ibi*, p. 64.

³⁴⁷ FRANZ KAFKA, *Il cruccio del padre di famiglia* [1919], in ID., *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), pp. 252-253: 253. Il racconto viene riportato integralmente da Borges nel suo *Libro degli esseri immaginari* (pp. 161-162).

³⁴⁸ GASPARE GIUDICE, *Introduzione* a FRANZ KAFKA, *Storie di animali*, Sellerio, Palermo 2005, p. 22.

³⁴⁹ ELEONORA DE CONCILIIS, *Metamorfosi dello spazio e riduzione dell'umano: Kafka e l'animale*, p. 65.

³⁵⁰ Si consulti il sito <http://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html>. (La traduzione è di chi scrive.)

l'autore ma un pinguino a dialogare con Viskovitz, il quale chiede al compagno di mettere «nero su bianco» la loro «conversazione»³⁵¹.

Certo, dietro l'uccello acquatico, un *terzo animale*, si nasconde Boffa, che una volta uscito dal frac della supponenza umana sdrammatizza il drammatico con un bell'«uovo sotto la pancia», prendendosi gioco di sé stesso e delle manie dei suoi simili³⁵². Diventa a suo modo un saltimbanco, un biologo *incendiario*, per dirla alla Palazzeschi, che in effetti condivide con l'autore il potere liberatorio, un po' tragico talvolta, del riso come sistema di conoscenza «svincolata da ogni riferimento a principi ontologici e a valori a priori»³⁵³. Parlando della vena palazzeschiana, ma inconsapevolmente anche di Boffa, Marta Barbaro rileva che «la leggerezza è quella con cui si abbandona» il «sentimento dominante», i «traguardi raggiunti» e che ormai si danno per scontati, facendo emergere manie, vanità, violenze, che sono proprie tanto dell'uomo contemporaneo quanto della borghesia messa sotto accusa da Palazzeschi³⁵⁴. L'autore-biologo ride dell'essere umano, Palazzeschi della borghesia. Entrambi lo fanno però con la medesima tensione beffarda e rivoluzionaria.

Forse Boffa non ha mai letto i giochi provocatori dell'autore fiorentino, ed è improbabile avesse sottomano *Bestie del 900* al momento della stesura della sua raccolta animalesca, eppure per entrambi i confini animale-uomo si annullano nel fragore di una risata collettiva, di un ribaltamento parodico per cui «il privilegio divino del riso» che nel *Controdolore* palazzeschiano era riservato alla «superiorità» dell'essere umano passa alla sfera zoologica, dove si parla, si lavora, si ama, si odia, ci si veste all'ultima moda³⁵⁵. Nel bestiario di Palazzeschi la misteriosa signora dal «grande ventaglio rosso» sulla cima del Colosseo si rivela alla fine una scimmia impertinente, le formiche vivono «in grandi comunità governate da una disciplina di estrema durezza»³⁵⁶, una sorta di dittatura, la stessa che impone ai suoi simili il

³⁵¹ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia*, Viskovitz, p. 9.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ MARTA BARBARO, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, ETS, Pisa 2008, p. 39.

³⁵⁴ *Ibi*, p. 43.

³⁵⁵ ALDO PALAZZESCHI, *Il Controdolore*, in VIVIANA BIROLI (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano 2008, pp. 170-180: 172. Il manifesto di Palazzeschi, apparso per la prima volta come volantino il 29 dicembre 1913, viene poi pubblicato su "Lacerba", II (15 gennaio 1914), 2.

³⁵⁶ *Id.*, *Bestie del 900; Il buffo integrale*, a cura di Maria Carla Papini, Mondadori, Milano 2006, pp. 137 e 14; i racconti cui qui si fa riferimento, insieme a tutti gli altri testi di *Bestie*

Viskovitz sua «grandezza mirmidone»³⁵⁷, e il leone a cui piacciono le verdure si ritrova suo malgrado a sbranare Celeste, «antica domatrice» in preda a un *furor*, questo sì, bestiale³⁵⁸, rendendosi del tutto simile al leone vegetariano a cui Boffa dà in pasto Ljuba, l'amante gazzella smaltita con un «groar»³⁵⁹.

A tali condizioni affermare, come fa la Zangrandi, che gli animali «assumono le caratteristiche umane» risulta impreciso, perché la fusione tra i due mondi, rimarcata dai disegni caustici di Mino Maccari, prevede semmai un processo che dall'uomo va all'animale³⁶⁰: si attua, alla maniera di Boffa, un processo di animalizzazione che tende alla bestializzazione tozziana, sotto il segno della risata «lunga, aperta, crudele, sconcia», di certo canzonatoria, per cui la gallina Pompona non si comporta diversamente dalla massaia, quella «ciuffèca lurida e storta», mentre dileggia Zarù, il galletto una volta amato e che adesso ha perso la sua virilità³⁶¹; e la guerra tra formiche operaie e farfalle libertine, così come il congresso sanguinario, in senso letterale e metaforico, delle pulci sotto il *cielo stellato* di Villa Borghese, si compiono a suoni di odiosi «Ah! Ah! Ah! Ah!»³⁶².

Non stupisce del resto che sia la battuta laconica, folgorante, del pappagallo Cocò a chiudere l'intero bestiario, con un «okay» che secondo Maria Carla Papini suggella «il conformismo ripetitivo di un codice, linguistico come sociale, sempre pronto ad aderire ai dettami e alle regole del potere dominante», a cui tra l'altro si adegua ben volentieri la padrona del pennuto colorato, anche lei un po' pappagallo nel suo ritornello inquieto: «salvare Cocò»³⁶³. E quando gli uomini mantengono la loro

del 900 (1951), confluiscono anche in ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 595 e 249.

³⁵⁷ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia*, Viskovitz, p. 99.

³⁵⁸ ALDO PALAZZESCHI, *Bestie del 900*, p. 55; anche in ID., *Tutte le novelle*, p. 154.

³⁵⁹ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia*, Viskovitz, p. 155.

³⁶⁰ SILVIA ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo*, p. 16.

³⁶¹ ALDO PALAZZESCHI, *Bestie del 900*, pp. 11 e 10; anche in ID., *Tutte le novelle*, pp. 91 e 90. Il nome Zarù, peraltro, può essere una citazione pirandelliana: nella novella *La mosca* (1904), Giurlannu Zarù è moribondo a causa di un'infezione causata proprio dalla puntura dell'insetto, che rimane l'unico a vegliare su di lui negli ultimi momenti.

³⁶² *Ibi*, pp. 18 e 97-98; anche in ID., *Tutte le novelle*, pp. 253 e 465.

³⁶³ MARIA CARLA PAPINI, *Bestie del 900*, in ENZA BIAGINI, ANNA NOZZOLI (a cura di), *Bestiari del Novecento*, p. 178. Il racconto di Palazzeschi ha proprio come titolo «*Salvare Cocò*» e naturalmente si trova in *Bestie del 900* (pp. 147-162; nell'edizione Mondadori alle pp. 659-674).

fisionomia, ci pensano le creature zoologiche a smascherarne l'essenza bestiale, se è vero che la massaia è una «belva» per Pompona e il pesce-regina dal «manto di smeraldo» definisce «mostro», «bruto sanguinario», il pittore che vuole friggerla in padella dopo avere dipinto la sua bellezza dorata³⁶⁴. Qui il racconto dell'asservimento a convenzioni sbagliate, brutali, serve a metterne in rilievo gli inganni per tentare di scioglierli, al modo in cui Boffa evidenzia la degenerazione di una società dove «intelligenza e cultura sono colpa, non merito», e poco importa avere una personalità dal momento che, Pirandello insegna, «puoi averle tutte» (e nessuna)³⁶⁵. Se «il clown è colui che ride in virtù di una coscienza superiore» e al contempo «offre se stesso come oggetto del riso», allora i due autori con il loro estro ludico, più disinvolto e divertito quello di Boffa, tragicamente irrisorio nel caso di Palazzeschi, trasformano in clown tutti gli uomini, attraverso una metamorfosi di secondo grado che tocca prima il mondo animale, smascherando tramite lo straniamento ironico i meccanismi invisibili che invischiano le vittime senza distinzioni, a partire da chi scrive³⁶⁶.

Peraltro il *divertissement* boffiano influenza anche lo stile dell'opera, farcita di formule comiche, giochi di parole, modi di dire rivisitati, che alimentano un espressionismo leggero non troppo distante da quello a cui Barbolini ricorre per i suoi panorami animaleschi. Oltre a neologismi come «mammababbo» e «babbomamma», riservati ai genitori della lumaca ermafrodita, si alternano esclamazioni («Stormi santi!» o «Becchimi benedetti!» sono le reazioni del fringuello di fronte al «parassitismo riproduttivo» del cuculo) e titoli *ad hoc* per l'occasione zoologica che viene presentata, da «Vostra Altezza» al poco lusinghiero «figlio di gatta», fino al «più fuco» dell'alveare³⁶⁷. La prosa scorrevole, con un andamento dialogico, accoglie idiomatismi che si adeguano alla specie animale di Viskovitz e compagni: in alcuni casi vengono riadattate espressioni tipiche del nostro vocabolario, ad esempio «avere i nervi a fior di penne», «restare salumificato», «essere vispo come una vespa» o

³⁶⁴ ALDO PALAZZESCHI, *Bestie del 900*, pp. 8, 28, 31 e 33; anche in ID., *Tutte le novelle*, pp. 89, 200, 202 e 205. Cfr. SIETSKE LANGBROEK, *Le bestie nel codice di Palazzeschi. Analisi tematica della narrativa di Aldo Palazzeschi*, Free University Press, Amsterdam 1985, in particolare il paragrafo *Animali in metafore e similitudini* (pp. 46-57).

³⁶⁵ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia, Viskovitz*, pp. 71 e 103.

³⁶⁶ MARTA BARBARO, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, p. 41.

³⁶⁷ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia, Viskovitz*, pp. 21, 36, 46, 116 e 134.

«mostrare il pelo»³⁶⁸, in altri è il contesto a trasformare il lessico in senso umoristico, perché non rimane niente di metaforico nel cane che «si lecca le ferite», nello scarafaggio che «c'è dentro fino al collo» e nel roditore che «ratto» se la squaglia per raggiungere la «destinazione», il «*topos*»³⁶⁹. Tuttavia la componente che distingue di più lo stile narrativo del Boffa-biologo è quella scientifica, che John Casey, traduttore inglese dell'autore, associa al genere della «commedia alta», in cui «le bizzarrie della storia della natura» diventano «*cartoons* verbali» retroilluminati dalle viscere dell'animalità³⁷⁰.

Qui la scienza non entra nella trama come contraltare postmoderno del folklore, alla maniera di Pederiali, o per rimarcare l'elemento fantastico indispensabile nella pratica conoscitiva di Benni e Cavazzoni, ma si presta al racconto antropologico di chi studia gli esseri viventi per mestiere. Con la tecnica rigorosa dello zoologo Boffa allestisce un bestiario degli uomini, dei tanti Viskovitz che abitano il mondo, evidenziando la concretezza effettiva degli animali, che è anche concretezza umana, grazie all'uso di un linguaggio fortemente settoriale. In parole enciclopediche, non si ottiene una sintesi riflessiva senza prima una scansione analitica del corpo degli organismi. Le classificazioni all'interno della stessa specie, dagli stercorari «endocopridi, scavatori e rotolatori», agli scorpioni *paruroctonus maesanensis*³⁷¹, si accompagnano a termini specialistici per indicare l'anatomia delle creature che di volta in volta vanno in scena: della lumaca si descrivono il «guscio clipeiforme», lo «ctenidio», l'«opercolo», il «mesenchima», la «radula» e il «rinoforo»; la mantide viene provvista di «raptatorie» e «prototorace», e il microbo è colto nel suo rituale riproduttivo, quando da «plasmidio» tenta di andare a riprendersi il suo «micoplasma sferico» tra le «fimbrie» della «gelatina» che tanto gli piace³⁷².

Del resto le leggi della biologia regolano anche i rapporti amorosi, che sono vissuti anzitutto come scambi di DNA, processi con cui trasferire i propri geni agli esemplari successivi. Al pesce, per esempio, basta la fecondazione delle uova che la femmina ha

³⁶⁸ *Ibi*, pp. 38, 63, 134 e 147.

³⁶⁹ *Ibi*, pp. 116, 59, 73 e 76.

³⁷⁰ Per il contributo *John Casey on translating «You're an Animal, Viskovitz» from the Italian* si consulti il sito <http://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html>. (La traduzione è di chi scrive.)

³⁷¹ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia, Viskovitz*, pp. 52 e 89.

³⁷² *Ibi*, pp. 21-29, 32 e 159.

già deposto, lo scorpione si spinge là dove è più alta la percentuale di «feromoni femminili», e la spugna ondeggia in balia dei continui cambi di sesso e delle correnti marine³⁷³. In tal senso il compendio di Boffa può essere definito un bestiario amoroso da laboratorio, dove le dinamiche sentimentali non passano più attraverso il setaccio allegorico o metafisico di tradizione medievale, ma si sottopongono all'esame dello scrittore-scienziato, che le inserisce come di consueto in un contesto umano applicando il suo metodo sperimentale. Lumache, ghiri, fringuelli, scarafaggi, scorpioni, formiche, api, allestiscono con le loro avventure amorose una collezione completa di tipologie di *eros*, fino a diventare proiezioni delle nostre modalità di vivere i sentimenti, perché anche in questo caso lo sguardo dall'esterno rende più facile riconoscere la varietà di approcci alla sfera affettiva.

Mentre Viskovitz cambia maschera, si svelano all'uomo sogni, tradimenti, *odi et amo* irrisolti, giochi di potere, scherzi del destino, che appaiono chiari nella misura in cui sono gli altri a provarli. E forse proprio nell'amore composito che il roditore, cavia del reparto di Psicologia, nutre per sé stesso e Ljuba, per la libertà e la conoscenza, sta il significato della vita di tutti, mossi da un perenne desiderio di realizzazione che poi si esaudisce solo nel riconoscimento della bellezza all'interno del caos della realtà. Fuggito dagli orizzonti limitanti del laboratorio, il ratto Viskovitz, acronimo per «Very Intelligent Superior Kind Of Very Intelligent and Talented Zootype», porta a termine la sua missione biblica come un novello Mosè, conducendo la collettività «topiforme» verso le «manne della profezia», nella «Fogna» promessa³⁷⁴. Ma qui l'irrequietezza causata dalla sua notevole intelligenza, che già prima dello svezzamento gli faceva «ricavare dal latte materno una cagliata e vari tipi di maturazione casearia», per cui classificava alla maniera del Palomar calviniano «formaggi a pasta molle e filata, taleggi, crescenze e provole», lo spinge a continuare la sua ricerca esistenziale correndo tra strutture tentacolari, prima la Biblioteca dell'Università, poi «metropolitane, reti stradali, tubi dell'acqua, condizionatori d'aria», fino a tornare al reparto da dove era partito³⁷⁵.

³⁷³ *Ibi*, p. 89.

³⁷⁴ *Ibi*, pp. 69, 71 e 72.

³⁷⁵ *Ibi*, pp. 69 e 75.

La gabbia, tuttavia, è differente e così la compagna con cui si trova a dividerla: Ljuba, «timida come la verità», «stupida come una poesia», rappresenta la soluzione alla *sfida al labirinto* che Boffa riprende pressoché invariata da Calvino³⁷⁶. Per entrambi si tratta di scoprire una via d'uscita, poco importa «se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro»³⁷⁷. Quando Boffa si affida al suo microbo per spiegare che l'essenziale non è «evolversi» per sopravvivere, ma «cambiare» per esistere³⁷⁸, si avvicina in fondo alle parole del Calvino veggente, secondo cui l'umanità «sarà – non dico meglio o peggio di quella di prima, che non ha senso – ma sarà varia, *diversa*, complicata, significativa, con valori, non insulsa, felice-infelice, insomma sarà»³⁷⁹. Nella «paziente ricerca di un nuovo ordito», che per Langella è poi il movente del romanzo enciclopedico contemporaneo³⁸⁰, Ljuba diventa «la mappa del labirinto», «la più particolareggiata possibile», e al contempo custodisce con il suo indugiare dinoccolato «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto»³⁸¹.

Perché vi sia salvezza, bisogna che le due componenti convivano mescolandosi; altrimenti accade come con il topo di un racconto di Dino Buzzati, *Demolizione dell'albergo*, dove si descrive un esodo simile a quello a cui partecipa Viskovitz, tanto che viene da chiedersi se Boffa non abbia letto il *Bestiario* buzzatiano, la cui prima pubblicazione esce postuma proprio all'inizio degli anni novanta³⁸². Anche in questo caso la fuga dei roditori, dovuta allo smantellamento dell'albergo che gli animali avevano scelto come dimora, si svolge in un dedalo di «sassi» e «tronchi neri», terminando con il ritorno nella stessa casa ormai distrutta³⁸³. Qui però la marcia all'indietro verso il punto di origine ha il sapore della sconfitta, sancita dai baffi «flosci nel fango» e dal volo lento dei corvi mortiferi³⁸⁴: i topi migranti si spostano ammalati

³⁷⁶ *Ibi*, p. 76.

³⁷⁷ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 105-123: 122.

³⁷⁸ ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia*, *Viskovitz*, p. 161.

³⁷⁹ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, p. 107 (corsivo di chi scrive).

³⁸⁰ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, p. 169.

³⁸¹ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, p. 122.

³⁸² Cfr. DINO BUZZATI, *Bestiario (Demolizione dell'albergo)*, prefazione di Claudio Marabini, Mondadori, Milano 1991, pp. 19-24. Il racconto appare per la prima volta sul "Popolo di Lombardia" nel 1932; ora in ID., *Bestiario*, a cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, Milano 2015, vol. II, pp. 330-334, da dove si cita.

³⁸³ ID., *Bestiario*, vol. II, pp. 333-334.

³⁸⁴ *Ibi*, p. 334.

dal «fascino del labirinto», ma senza una «mappa» con cui affrontare la complessità del reale; il topo “S”, l’unico con una competenza cartografica sufficiente a rivendicare il ruolo di guida, preferisce rimanere sepolto vivo nel suo regno, incapace di provare quella «parte d’amore per i labirinti» che spinge a cercare la via d’uscita³⁸⁵. Il meccanismo conoscitivo, che in Buzzati prende avvio dallo «scrupolo naturalistico» coinvolgendo poi il destino dell’uomo, talvolta con una operazione fantastica estranea a Boffa, si arresta per la mancanza di uno degli ingranaggi ermeneutici³⁸⁶. Se per i topi buzzatiani la difficoltà del labirinto supera la possibilità di risolverla, Viskovitz non esita invece a mostrare il referto ecografico di tutte le sue membra, in una metamorfosi di identità che coniuga il talento animalesco per l’esplorazione con la razionalità orientativa tipica dell’uomo. «Il bestiario sono io», potrebbe ammettere con un bovarismo scanzonato il Viskovitz-Boffa. O meglio, il bestiario si sovrappone alla fisionomia di tutti coloro che vogliono essere uomini pur restando animali.

2.9.2 Trasgressione enciclopedica. Gli animali di Dino Buzzati e Julio Cortázar

Dino Buzzati non ha scritto un bestiario. O almeno, non era nelle sue intenzioni allestire una raccolta compiuta, progettualmente definita, di imprese zoologiche. Basterebbe questo per capire come il rapporto dell’autore con gli animali trascenda la pura ispirazione letteraria, collocandosi piuttosto su un piano esperienziale, che tende a trasformare la riflessione privata in un paradigma di conoscenza collettiva. Sarà che Buzzati non contesta i limiti, politici, sociali o quelli che un prospetto narrativo inevitabilmente comporta, ma ne prende atto per superarli, alla ricerca di una dimensione ulteriore che riesca a dare un nuovo senso al piattume del quotidiano. La sua, a ben guardare, è una enciclopedia inconsapevole, e perciò significativa nella misura in cui racconta la fluidità alienante in cui annaspa l’uomo contemporaneo, senza però la pretesa di restituire *a priori* una visione globale della realtà. Proprio questa inconsapevolezza che inclina alla sintesi dimostra l’ansia di cogliere la caoticità del mondo, procedendo alla creazione di una mappa analitica ma irriducibile alla sua legenda. Se la serie zoologica si forma con un andamento progressivo, allora i suoi

³⁸⁵ ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, p. 122.

³⁸⁶ CLAUDIO MARABINI, *Prefazione* a DINO BUZZATI, *Bestiario*, pp. 7-14: 11. La prefazione di Marabini compare anche nell’edizione 2015 del *Bestiario*, nel vol. II, alle pp. 385-390: 388.

esemplari diventano innanzitutto specchio dell'itinerario gnoseologico dell'autore, e quindi rappresentazione più generale dei gorghi che traghettano l'individuo nell'epoca della «cultura liquida», direbbe Bauman, di cui Buzzati aveva già profetizzato la seduzione del tutto a costo del niente, del progresso in cambio di uno spaesamento abulico.

In effetti l'esigenza di riunire in un'unica antologia racconti, elzeviri, articoli di giornale, riflessioni, dove i protagonisti sono gli animali, nasce circa vent'anni dopo la morte dello scrittore zoofilo, quando la critica trova tra cani e serpenti misteriosi, scarafaggi e draghi, un sistema prospettico efficace per indagare l'approccio di Buzzati al mondo, o meglio, ai mondi che spesso la ragione priva di fantasia porta a cancellare. In particolare, l'ultima edizione del *Bestiario* (2015), curata da Lorenzo Viganò, risulta molto più ampia rispetto a quella uscita all'inizio degli anni novanta, sempre per i tipi di Mondadori e con la prefazione di Claudio Marabini. I testi, che coprono l'arco di tempo dal 1932 al 1970, sono ora divisi in due volumi: in *Cani, gatti e altri animali* le storie riguardano i compagni zoologici più cari a Buzzati, oppure «non hanno per soggetto un solo animale», come capita invece all'interno dell'*Alfabeto dello zoo*, dove gli esseri sono ordinati a partire dalla A dell'antilope fino alla V dei volatili, secondo una disposizione che soltanto la vena narrativa, a metà tra cronaca e racconto fantastico, impedisce di definire tradizionalmente enciclopedica, se non addirittura dizionariale³⁸⁷.

Grazie all'amore che nutre per gli animali, che lo fa «essere posseduto» da otto cani (Napoleone II, il preferito, «era il Moloc, era il dio degli Aztechi, era Sua Maestà, era la vita»)³⁸⁸, e al lavoro di giornalista, con cui è più facile catturare in presa diretta gli eventi, Buzzati penetra il reale con la sensibilità dell'animalista pioniere e la competenza del reporter. Non solo, perché se è vero che per l'autore «gli animali si trasformano in un anello che abbraccia l'umanità», come evidenzia Marabini, «e la congiunge a un altro mondo», allora essi costituiscono «un tramite popolato di voci e di segnali, di domande e forse di risposte» verso un oltre metafisico che rigenera la

³⁸⁷ LORENZO VIGANÒ, *Dino Buzzati, un animalista «ante litteram»*, in DINO BUZZATI, *Bestiario*, vol. I, pp. V-XXVI: VII.

³⁸⁸ DINO BUZZATI, *Bestiario (I miei cani)*, vol. I, pp. 3-4.

nostra concretezza³⁸⁹. Yves Panafieu parla a tal proposito di «surreale metaforico», di cui Buzzati si serve da *Bàrnabo delle montagne* (1933) in poi per «raccontare come va il mondo», smascherando paradossalmente i fenomeni sotto il velo di simboli, metafore e invenzioni allegoriche³⁹⁰. Si tratta di una componente fantastica ma reale, anzi, come l'autore confida proprio a Panafieu durante il loro incontro nel 1971, «la cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile alla cronaca»³⁹¹. In fondo non c'è nulla di anormale nel rospo che si risveglia dal letargo, fortunato al punto da sfuggire ogni anno alle manie ugualmente pericolose di «superstiziosi» e «scienziati», nel bue che muggisce con lo stomaco vuoto pronto per il macello, o negli insetti che sul greto del fiume si trasmettono trafelati chissà quali messaggi³⁹². Eppure se per fantastico si intende «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento» in apparenza «soprannaturale», per usare le parole di Todorov³⁹³, bisogna ammettere che nei casi buzzatiani si insinua uno spirito misterioso, un presagio funesto che scardina, al modo del fantastico, le coordinate interpretative, talvolta morali, dell'uomo.

All'«ansia mortale» dell'anfibio schiacciato «sempre più in basso» corrisponde il «mostro», il «flagello, che avrebbe sterminato le creature», partendo da quelle terrestri fino a infestare le acque e il cielo, e persino la psiche del protagonista umano: «e noi? Il pericolo non riguardava gli uomini?»³⁹⁴ E ancora, i «lungi boati lamentosi e di suono opaco» del bue in preda alla fame erano semplici muggiti o «una sorta di oscuro presentimento, come dicono succeda per i terremoti»³⁹⁵? La morte viene introdotta in quanto varco sull'aldilà, o meglio, sull'*al di là*, sul diverso a prescindere dalle

³⁸⁹ CLAUDIO MARABINI, *Prefazione a «Bestiario 1991»*, in DINO BUZZATI, *Bestiario*, vol. II, p. 385.

³⁹⁰ YVES PANAFIEU, *La poliedrica realtà storica del mondo moderno dietro la cortina fumogena del fantastico, dei simboli, delle allegorie*, in STEFANO REGONDI (a cura di), *Dino Buzzati e la realtà in racconto*, CUSL, Milano 2011, pp. 22-37: 36.

³⁹¹ YVES PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Edizione speciale del Convegno di Feltre, Yves Panafieu Editions, Parigi 1995, p. 36.

³⁹² DINO BUZZATI, *Bestiario (Vita e amori del cavalier rospo. Il Falstaff della fauna)*, vol. II, p. 273. I riferimenti riguardano altri due racconti: *Il bue vuoto* (vol. II, pp. 23-25) e *Anche loro* (vol. I, pp. 256-261).

³⁹³ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 26.

³⁹⁴ DINO BUZZATI, *Bestiario (Vita e amori del cavalier rospo. Il Falstaff della fauna e Anche loro)*, p. 274 (vol. II) e p. 259 (vol. I).

³⁹⁵ ID., *Bestiario (Il bue vuoto)*, vol. II, pp. 24-25.

aspettative religiose, con lo scopo però di tornare a interrogarsi con una nuova obiettività sul senso dell'esistenza e magari cambiarne le regole. A volte, poi, quando il fantastico si trova già *al di qua*, è necessario non solo preservarlo dall'estinzione, ma anche avere il coraggio di accettarlo, perché ammazzare «il pesce dei pesci» è un «peccato», un delirio di autoaffermazione che viene sottoposto al giudizio delle «streghe del mare», e il serpente invisibile vaga per il «mondo acqueo» pure se nessuno ci crede, a ricordare con la sua caccia amorosa che forse l'unico motivo per cui si vive consiste nella ricerca di un motivo per vivere³⁹⁶. Poco importa se la presa di coscienza avviene troppo tardi, come capita con il Colombre, o l'«abisso» risucchia i tentativi eroici di arrampicata dello scarafaggio³⁹⁷: il «bianco scheletro» di Stefano Roi stringe comunque «fra le ossicine delle dita» un «piccolo sasso rotondo» e, con la stessa tenacia, la bestiolina «alpinista» riesce a commuovere il Buzzati testimone delle sue fatiche («quale immensa dose di vita concentra lì dentro. Al paragone, noi mastodontici uomini, che gravi e neghittose creature!»)³⁹⁸.

L'intenzione buzzatiana del «“dire di più”», che Annalisa Carbone rileva nei disegni con cui l'autore accompagna il testo della *Famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), in grado di «comunicare con una maggiore evidenza» ciò che le parole suggeriscono, viene confermata proprio dall'impulso al fantastico come altrove che è qui, tra le forme di vita naturale in cui scorre la linfa dei *monstra*, dei prodigi latini³⁹⁹. Del resto, al centro delle trame in cui si incontrano realtà e immaginazione rimane la fiducia nella vita, a prescindere dalla critica al potere distruttivo che l'uomo esercita su di sé, quando uccide senza ragione un cane, lancia in orbita una scimmia o si immerge nella crudeltà sperimentale dei laboratori dimenticandosi che «il padrone è un altro»⁴⁰⁰. Per Buzzati la via d'uscita esiste, basta decidere di affrontare il labirinto, di perdersi fino a trovare un centro. Lo stesso centro che insegue anche Julio Cortázar

³⁹⁶ ID., *Bestiario (Le streghe del mare e Un serpente di mare spaiato)*, vol. II, pp. 228-229, 231 e 317.

³⁹⁷ ID., *Bestiario (Una stupefacente creatura)*, vol. II, p. 292.

³⁹⁸ ID., *Bestiario (Colombre e Una stupefacente creatura)*, vol. II, pp. 59, 291 e 289.

³⁹⁹ ANNALISA CARBONE, *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, p. 79.

⁴⁰⁰ DINO BUZZATI, *Bestiario (Il diluvio universale)*, vol. I, p. 267. L'uccisione gratuitamente crudele del cane Tom da parte di Berto viene raccontata nella *Potenza dell'odio* (vol. I, pp. 95-97). Di scimmie-astronauta si parla invece in *Parola di scimpanzé* (vol. II, pp. 310-313) e nell'*Addio della scimmietta* (vol. II, pp. 302-304).

mentre fa muovere i personaggi sulle caselle della sua *Rayuela* (1963), non per niente il *gioco del mondo*, o tesse i fili, concreti e psichici, che invischiano Irene e il fratello nella *Casa tomada* (*Casa occupata*), il primo degli otto racconti contenuti nel *Bestiario*. Tuttavia all'autore argentino, che peraltro cita Buzzati nel saggio *Notas sobre el gótico en el Río de la Plata* insieme a «Edgar Allan Poe, [...] Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, il Prosper Mérimée di *La Vénus d'Ille* e di *Lokis*, “Saki”, Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce», tutti animatori di un genere fantastico che tocca il «livello più esigente di immaginazione e di scrittura», non interessa sciogliere la matassa del reale, ma «attraversare certi limiti, stabilirsi sul terreno dell'*altro*»⁴⁰¹.

È la spinta verso il diverso o il nascosto che accomuna Cortázar a Buzzati, non la soluzione finale, perché se il primo vuole anzitutto scoprire i mondi oltremondani che fanno parte della realtà, e perciò si abbandona inerme ai fantasmi una volta che li ha evocati, il secondo si apre al mistero per operare una effettiva trasformazione delle dinamiche interne dell'individuo. Nel *Bestiario* cortazariano la coscienza si risveglia nella misura in cui perde il suo apparente orientamento, all'interno di una quotidianità «che viene tanto insistita», evidenzia Ernesto Franco, «da diventare essa stessa l'elemento perturbante»⁴⁰²: il «semplice e silenzioso matrimonio» dei fratelli della *Casa tomada*, coronato dai libri di letteratura francese e dai lavori a maglia, risulta fin da subito opprimente nel suo svolgersi ripetitivo, ancora prima che una forza oscura, mostruosa, releghi gli sposi ibridi fuori dall'abitazione⁴⁰³; e così la normalità con cui viene descritto l'allevamento di mancuspie, creature piene di «malizia», che richiedono una dedizione «incessante e minuziosa», provoca angoscia sia quando tutto funziona per il meglio e si può «guadagnare una buona somma con la vendita degli

⁴⁰¹ JULIO CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, in “Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, XII (1975), 25, pp. 145-151: 151 e 148. (La traduzione è di chi scrive.) L'autore ricorda Buzzati anche nel romanzo *Rayuela*, includendolo nella lista di coloro che lo scrittore Morelli, *alter ego* di Cortázar, sente di dover ringraziare.

⁴⁰² ERNESTO FRANCO, *Fantastico senza fantasmi*, in JULIO CORTÁZAR, *Bestiario* [1951], a cura di Ernesto Franco, traduzioni di Flaviarosa Nicoletti Rossini e Vittoria Martinetto, in appendice *Alcuni aspetti del racconto* e *Del racconto breve e dintorni*, Einaudi, Torino 2020, p. IX.

⁴⁰³ JULIO CORTÁZAR, *Bestiario* (*Casa occupata*), p. 3.

esemplari più giovani», sia quando ormai ha vinto l'incomunicabilità degli ululati, della «cosa viva» che «cammina in circolo dentro la testa»⁴⁰⁴.

Gli animali di Cortázar non subiscono un processo di umanizzazione, ma aiutano l'uomo a percepire la violazione degli schemi ordinari, o meglio, costituiscono essi stessi «la trasgressione dell'attuale mondo ipercodificato», scrive Graciela Nilbet Ricci, allargando le prospettive di comprensione del totale attraverso il superamento delle frontiere che l'io talvolta si impone inconsciamente⁴⁰⁵. In effetti, l'inquilino dell'appartamento in via Suipacha che vomita «coniglietti» o la tigre che si aggira indisturbata nella «casa grandissima» dei Funes sono esempi di ribellione alle restrizioni dei modelli, elementi di disturbo nella catena naturale degli eventi⁴⁰⁶, che non sono poi molto distanti dalle scosse esperienziali di cui anche Buzzati riempie i suoi racconti. Basti pensare agli esperimenti nella Stazione Zootecnica di Askania Nova, dove viene assemblato un «mostro, figlio di uomo non più uomo», al cane-satellite che vaga nello spazio a una «velocità diabolica», sotto il controllo dei Russi, e al «luccichio quasi affettuoso delle pupille» del Babau metamorfico⁴⁰⁷.

Qui, come in Cortázar, l'anomalia sottrae spazio all'indifferenziazione dell'usuale, innescando al contempo un blocco negli ingranaggi conoscitivi, perché al riconoscimento dell'irrazionale non fa seguito per forza la sua introiezione. Anzi, Cinzia Posenato fa notare che spesso «l'abitudine, la disattenzione e la superficialità» impediscono di infrangere le barriere dell'ovvio, per cui si resta vittime di un abbaglio interiore che distingue le sagome del diverso ma teme di affrontarne le deviazioni, come se il confronto con il *monstrum* implicasse una soglia massima di trasgressività da poter accettare⁴⁰⁸. Per l'uomo dei conigli di Cortázar l'espulsione viscerale degli animali procede bene finché rimane «abitudine», una «quota di ritmo che ci aiuta a vivere», ma diventa insopportabile nel momento in cui l'undicesimo coniglietto inizia

⁴⁰⁴ ID., *Bestiario (Cefalea)*, pp. 46, 50 e 58.

⁴⁰⁵ GRACIELA NILBET RICCI, *Trasgressività e riconoscimento nel «Bestiario» di Julio Cortázar*, in GIUSEPPE GALLI (a cura di), *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo*, Atti del X Colloquio sulla interpretazione (Macerata, 21-23 marzo 1988), Marietti, Genova 1989, pp. 255-276: 256.

⁴⁰⁶ JULIO CORTÁZAR, *Bestiario (Lettera a una signorina a Parigi e Bestiario)*, pp. 10-20 e 92-110: 96.

⁴⁰⁷ DINO BUZZATI, *Bestiario (L'esperimento di Askania Nova, Il pioniere e La fine del Babau)*, pp. 186 (vol. II), 121 (vol. I) e 18 (vol. II).

⁴⁰⁸ CINZIA POSENATO, *Il «bestiario» di Dino Buzzati*, Inchiostri associati, Bologna 2009, p. 19.

a muoversi, infrangendo l'«ordine chiuso», la decina prestabilita⁴⁰⁹; allo stesso modo il Babau buzzatiano, il mostro innocuo considerato addirittura «patrimonio culturale della città», finisce supino in una macchia di sangue quando «il mondo civile» ha troppa paura di misurarsi con l'«impalpabile sostanza che volgarmente si chiama favola o illusione»⁴¹⁰.

La strategia per esorcizzare il disincanto prodotto dal fantastico, in nome delle teorie di «Alfred Jarry, per il quale il vero studio della realtà non risiedeva nelle leggi bensì nelle eccezioni a tali leggi», consiste secondo l'autore argentino nello scardinamento di ciò che già è stato scardinato, così che il nuovo spaesamento permetta di esplorare il totale in base a principi flessibili⁴¹¹. Bisogna ricorrere alla «trasgressività nella trasgressività», per usare ancora le parole che la Ricci riserva a Cortázar⁴¹², ma estendibili a Buzzati, adottando una struttura ad anello che esce dalla concretezza ma rientra subito dopo con una carica rivoluzionaria inedita. In fondo si tratta dello stesso meccanismo a cui si è affidata l'enciclopedia moderna per sopravvivere: se la prima trasgressione coincide con la rinuncia a trattenere in un solo volume il sapere universale, perché in una «galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi» occorre tracciare dei confini di indagine, va anche riconosciuto che il secondo sussulto destabilizzante, la vera trasgressione della trasgressione, è la vittoria della parte sul tutto, del locale sul globale, che il nuovo paradigma enciclopedico sfrutta per non soccombere all'ingorgo dei dati⁴¹³.

Solo orientandosi con mappe particolari è possibile favorire i collegamenti oltre le circoscrizioni, in maniera che vengano sondate le opportunità di una rete globale, talvolta assurda, senza perdere la ragionevolezza del limite. Ed è proprio questo limite che Buzzati e Cortázar intendono oltrepassare, con una differenza però, dal momento che l'autore veneto è l'unico tra i due a tornare dallo sconcerto del fantastico con un atteggiamento di ragionevole disobbedienza. In particolare, la materialità trascendente

⁴⁰⁹ JULIO CORTÁZAR, *Bestiario (Lettera a una signorina a Parigi)*, pp. 13 e 10.

⁴¹⁰ DINO BUZZATI, *Bestiario (La fine del Babau)*, vol. II, pp. 20 e 22.

⁴¹¹ JULIO CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, in «Casa de las Américas», IV (1962), 15-16; in traduzione italiana, con il titolo *Alcuni aspetti del racconto*, in ID., *Bestiario*, traduzione di Vittoria Martinetto, pp. 113-132: 114.

⁴¹² GRACIELA NILBET RICCI, *Trasgressività e riconoscimento nel «Bestiario» di Julio Cortázar*, p. 275.

⁴¹³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 74.

di Buzzati appare chiara soprattutto nei testi più ecologisti, con cui l'autore precorre le battaglie per la difesa dell'ambiente che si sarebbero moltiplicate negli anni a venire. Per esempio, all'insetticida del dottor Schulte, che sembrava aver posto fine con il beneplacito delle scienze «a millenni di convivenza» tra le mosche e l'umanità (prima forma di trasgressione), segue un assalto di mosche nuove, così piene di vita da riempire «la vastità del mondo» a discapito di ogni tentativo di dominio umano (trasgressione della trasgressione)⁴¹⁴; o ancora, la caccia notturna al motociclista demoniaco, che già mette in dubbio il tradizionale schema venatorio, termina con il centauro «cotto su un mastodontico spiedo», non più uomo ferino ma belva «vagamente umana», a suggellare il patto definitivo di sovversione al quadrato⁴¹⁵. Qui, tra le prose del Buzzati «animalista della prima ora»⁴¹⁶, dove i «nidi-trappola» degli allevamenti intensivi di galline e le prigioni degli zoo rimarcano le polarità razionale-irrazionale, scienza-etica⁴¹⁷, la fantasia non trasfigura le sembianze zoologiche, che risultano tuttavia deformate, come se il dettaglio scientifico fosse funzionale alla trasgressività del mostro. In tal senso Marabini parla di una «norma naturalistica», eredità preziosa per Mario Rigoni Stern e il suo *Libro degli animali* (1990), che diventa «anche qualcosa d'altro»⁴¹⁸. Anche, perché poi l'autore fa comunque ritorno nella realtà del *Bufo vulgaris*, il rospo «nunzio» della primavera, o della «Niala di monte (*Tragelaphus buxtoni*)», «una delle bestie più rare del mondo»⁴¹⁹.

Si tratta di tecnicismi del tutto estranei all'orizzonte immaginativo di Cortázar, che immerge fin da subito i suoi personaggi in un'atmosfera di anormalità alienante, al massimo di normalità intensificata, in cui non può avvenire lo sblocco delle dinamiche trasgressive, dal momento che ogni impeto, anche fantastico, viene risucchiato dalla codificazione. Anzi, riprendendo le riflessioni di Todorov, viene da chiedersi se quella di Cortázar non sia piuttosto una forma ibrida di fantastico, che sconfinata nella regione del *meraviglioso*, dove «gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione

⁴¹⁴ DINO BUZZATI, *Bestiario (Le mosche)*, vol. II, pp. 149-150.

⁴¹⁵ ID., *Bestiario (La belva a motore)*, vol. II, p. 196.

⁴¹⁶ LORENZO VIGANÒ, *Dino Buzzati, un animalista «ante litteram»*, p. 16.

⁴¹⁷ DINO BUZZATI, *Bestiario (La giornata della gallina zero)*, p. 475.

⁴¹⁸ CLAUDIO MARABINI, *Prefazione a «Bestiario 1991»*, in DINO BUZZATI, *Bestiario*, p. 773.

⁴¹⁹ DINO BUZZATI, *Bestiario (Vita e amori del cavalier rospo. Il Falstaff della fauna e Un prigioniero unico al mondo per lo zoo di Roma)*, pp. 646 e 339.

particolare, né nei personaggi, né nel lettore implicito»⁴²⁰: abitare con una tigre o vomitare conigli rientra nell'ordinaria amministrazione della realtà, che tuttavia appare stralunata, ambigua nella sua consuetudine o, detto altrimenti, fantastica in quanto meravigliosa. Alla razionalità dei *fama*, direbbe l'autore, si accompagna per forza l'attitudine disordinata alla vita dei *cronopios*, perché «un confine tra immaginazione incontrollata e immaginazione metodica è impossibile tracciarlo»⁴²¹. Le geometrie dei prezzi, delle etichette, delle «cucchiaiate di virtù» si definiscono, addirittura possono esistere, nella misura in cui avanza il vortice cronopiano che porta con sé case «sottosopra», «orologi a carciofo» e «mazzi di rose» medicinali⁴²², producendo due opposte «categorie antropologiche» che annullano le loro spinte nel potere di un «demone» meravigliosamente fantastico⁴²³.

Secondo Anna Boccuti, proprio l'exasperazione dei «postulati del fantastico buzzatiano» permette all'autore di sottolinearne l'inefficacia liberatoria, condannando i suoi protagonisti a una crisi esistenziale che ristagna nella paralisi, o addirittura si conclude con la morte⁴²⁴. Cortázar prende le mosse già lontano dalla realtà e non vi rientra mai, al punto che il non detto si conferma senso stesso del racconto: ciascuna vicenda frana in allusioni sterili, se è vero che un corpo giace sul selciato insieme ai cadaveri dei conigli, la chiave finisce nel tombino, Mario inghiotte inerme il cioccolatino-scarafaggio che gli ha preparato la promessa sposa. Il fantastico non scalfisce più come nell'Ottocento, romanticamente, i deliri di onnipotenza del mondo positivista, ma si confronta con quello che Davide Carnevale definisce il «malandato paradigma dell'uomo» contemporaneo, diventando «confutazione dell'intera episteme, della possibilità stessa di giungere a una conoscenza effettiva» del reale⁴²⁵.

⁴²⁰ TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, p. 55.

⁴²¹ ITALO CALVINO, *Nota a JULIO CORTÁZAR, Storie di cronopios e di fama [Historias de cronopios y de famas, 1962]*, traduzione italiana di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino 1971, p. 149.

⁴²² JULIO CORTÁZAR, *Storie di cronopios e di fama*, pp. 127, 117, 118 e 135.

⁴²³ ITALO CALVINO, *Nota a JULIO CORTÁZAR, Storie di cronopios e di fama*, pp. 149-150.

⁴²⁴ ANNA BOCCUTI, *Verità insondabili. Strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar*, in PIERO DE GENNARO (a cura di), *La ricerca della verità*, Trauben, Torino 2010, pp. 99-112. Consultabile sul sito <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/27-01-2012/verita-insondabili-strategie-del-fantastico-in-dino-buzzati-e-julio-cortazar/>.

⁴²⁵ DAVIDE CARNEVALE, *Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco*, in "Comparatismi", V (2020), 5, pp. 173-194: 180. La riflessione dell'autore sul fantastico si amplia fino a diventare un volume, dal titolo *Narrare l'invasione. Traiettorie*

Mentre Buzzati tenta di risvegliare una coscienza accidiosa, in affanno, l'autore argentino esalta l'inquietudine per raccontarne gli effetti. E semmai ottiene una rivincita sovversiva, enciclopedica, proprio nella sua tensione *al* racconto, che è anche «tensione *del* racconto», nata dall'«eliminazione folgorante di idee intermedie, di fasi preparatorie, di tutta la retorica letteraria» convenzionale, plasmando la narrazione breve come un'opera totale⁴²⁶.

Quando l'autore paragona nel saggio *Algunos aspectos del cuento* (1962) la pratica del raccontare alla fotografia «di un Cartier-Bresson o di un Brassai», intende metterne in risalto la capacità di «ritagliare un frammento» fissando «determinati limiti, ma in modo tale che quel ritaglio agisca come un'esplosione che apra su una realtà molto ampia», per cui alla fine l'aneddoto rende conto di tendenze, gesti, dilemmi universali⁴²⁷. Se con il cinema o il romanzo la parzialità, inevitabile nell'epoca del bersagliamento caotico dei dati, viene compensata dall'accumulo, il narrare stringato punta sull'intensità del coagulo, che conserva la sintesi della sineddoche mentre allarga la sua significanza tramite «un sistema di rapporti connessi»⁴²⁸. Sono le stesse connessioni che determinano l'essenza della moderna enciclopedia, anche virtuale, dove la matassa «si disfa a mano a mano che si tira», ma all'infinito⁴²⁹, in un labirinto che Eco non a caso classifica come «rizomatico» riprendendo i *Mille plateaux* (1980) di Deleuze e Guattari⁴³⁰.

In altre parole, se «lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma», le sue diramazioni trovano un nucleo sempre rinnovabile nel limite della parte per il tutto, della significanza particolare in nome del totale⁴³¹. La giustapposizione tra porzione e intero diventa specchio del rapporto con cui la prassi enciclopedica si lega al racconto, che per Cortázar è trasferimento osmotico dei componenti della concretezza ordinaria

e rinnovamento del fantastico novecentesco, pubblicato dalla casa editrice Peter Lang nel 2022.

⁴²⁶ JULIO CORTÁZAR, *Del racconto breve e dintorni*, traduzione italiana di Vittoria Martinetto, in ID., *Bestiario*, pp. 133-144: 137. Il saggio, il cui titolo originale è *Del cuento breve y sus alrededores*, compare per la prima volta all'interno di *Ultimo round* [1969], un libro che Cortázar costruisce unendo appunti, riflessioni, saggi e fotografie.

⁴²⁷ JULIO CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in ID., *Bestiario*, pp. 117-118.

⁴²⁸ *Ibi*, p. 121.

⁴²⁹ JULIO CORTÁZAR, *Del racconto breve e dintorni*, p. 141.

⁴³⁰ Cfr. UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, pp. 76-79; la parte sui labirinti confluisce in UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto*, pp. 57-61.

⁴³¹ ID., *Postille a «Il nome della rosa»*, Bompiani, Milano 2019, p. 604.

verso le zone misteriose del fantastico. Si tratta della medesima volontà di rappresentazione del mondo che spinge anche Buzzati a collocare i fatti di cronaca in un alone di mistero e, in direzione opposta, a caratterizzare le cronache con un umore narrativo che attinge dalla dimensione della fantasia⁴³². A tal proposito, Indro Montanelli riconosce nel Buzzati giornalista una nota «inconfondibile», perché «di tutto lui [...] faceva una favola» astraendo «dalla realtà qualche cosa, qualche simbolo significativo, e in ogni caso una poesia che gli altri» non possedevano⁴³³.

Prende forma via via un inventario giornalistico e al contempo una riduzione del fantastico, da cui emerge l'attitudine propria dell'enciclopedia a esplorare il mondo all'interno di argini ben definiti, dal momento che per l'autore «i resoconti sono memorie di gesti esemplari o trasfigurazioni dell'evento», come nota Giulio Carnazzi, e «l'immaginazione è sempre pronta a riplasmare i suggerimenti della realtà»⁴³⁴. La circostanza della scrittura lievita in direzione di un altrove collettivo, che rende le *croni-storie* buzzatiane attuali ancora oggi, profetiche negli anni in cui sono state concepite e, anzi, paradossalmente antimoderne per la preoccupazione, più che per l'ostilità, con cui l'autore denuncia i pericoli del progresso, tra animali in cattività, incubatrici e «dannati esperimenti»⁴³⁵. Proprio l'attenzione al singolo, alla cavia che muore per sfinimento o alla scimmietta Toy pittrice per noia, consente a Buzzati di immergersi nelle contraddizioni universali della materia, facendo del mondo un'immensa redazione, meglio se animata da uno spirito un po' animalesco. Nell'opera dell'autore, come in quella di Cortázar, la natura enciclopedica che permea le vene sotterranee del racconto si manifesta a maggior ragione come *bestiario*, una

⁴³² Cfr. LORENZO VIGANÒ, *Dino Buzzati: un cronista in cronaca*, in STEFANO REGONDI (a cura di), *Dino Buzzati e la realtà in racconto*, pp. 4-11. Viganò sottolinea come Buzzati abbia «saputo cogliere e rappresentare il lato “narrativo” della realtà e nello stesso tempo trasformare il fantastico in realtà» (p. 11).

⁴³³ INDRO MONTANELLI, *Buzzati giornalista e la politica*, in NELLA GIANNETTO (a cura di), *Buzzati giornalista*, con la collaborazione di Patrizia Dalla Rosa, Maria Angela Polesana, Erika Bertoldin, Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 18-21 maggio 1995), Mondadori, Milano 2000, p. 20.

⁴³⁴ GIULIO CARNAZZI, *Introduzione a DINO BUZZATI, Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), pp. VII-L: XXII.

⁴³⁵ DINO BUZZATI, *Bestiario (Parola di scimpanzé)*, p. 690. Sul Buzzati antimoderno cfr. YVES PANAFIEU, *La poliedrica realtà storica del mondo moderno dietro la cortina fumogena del fantastico, dei simboli, delle allegorie*, pp. 22-37. In particolare Panafieu parla di «esilio interiore» di fronte alle condizioni assurde della Modernità (p. 34).

raccolta di forme e contenuti zoologici, un «metatesto» secondo Eco, in quanto si riferisce a «un altro testo» molto più ampio, ossia «il mondo»⁴³⁶.

Per entrambi, gli animali sono uno strumento contro l'amorfismo, a prescindere dal fatto che la componente fantastica trasgredisca verso l'oltre così da tornare in sé, fornendo una nuova consapevolezza, o rimanga ad annaspere in un «formicaio» totale, dove le «zampe» vanno «alla ricerca di un'uscita» tra gli spasmi di «una cosa morta e trasudante»⁴³⁷. Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi rilevano infatti come gli animali, «nella loro attuale lontananza», fantastica o concretamente morale, ci siano diventati al contempo «più vicini, esseri smarriti come noi», e perciò «in molti casi [...] compagni» di una vita che risulta autentica solo se ne ingloba molte altre⁴³⁸. In questa prospettiva i meccanismi ermeneutici del bestiario medievale, per cui gli esseri zoologici sono «messaggi mediani», «istruzioni» indirizzate verso un «referente terminale», ossia il «Creatore», rimangono in parte validi se tradotti in una dimensione di spiritualità terrena, dove gli animali diventano moventi esplorativi che ammettono galassie ulteriori, ma sempre a partire dalla quotidianità reale⁴³⁹.

2.9.3 La tradizione del nuovo. Alfredo Cattabiani colleziona simboli

Occupava uno spazio a sé all'interno del panorama contemporaneo il *Bestiario segreto* (1995), pubblicato dalla Rusconi, di Alfredo Cattabiani, che dopo una decina di anni dalla prima uscita dell'opera per l'Editoriale nuova, nel 1984, riscrive i suoi racconti-dialoghi, aggiungendo cinque capitoli e una connotazione più marcatamente autobiografica⁴⁴⁰. Come spiega l'autore nell'introduzione alla seconda edizione della raccolta, il libro nasce da incontri, «visioni», «sogni», annotati nel corso degli anni,

⁴³⁶ UMBERTO ECO, *Breve testo su un testo sul testo*, in FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il Bestiario di Cambridge*, traduzione italiana a cura di Silvia Ponzi, presentazione di Umberto Eco, Franco Maria Ricci, Parma 1974, pp. 13-18: 14.

⁴³⁷ JULIO CORTÁZAR, *Bestiario (Bestiario)*, p. 101.

⁴³⁸ GIAN MARIO ANSELMI, GINO RUOZZI (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2009, p. 13.

⁴³⁹ UMBERTO ECO, *Breve testo su un testo sul testo*, p. 14.

⁴⁴⁰ Tre dei cinque capitoli aggiunti (*I galli dell'isola Bisentina*, *Il tafano di Capalbio*, *La scrofa del Quirinale*) si trovano all'inizio della nuova edizione e gli altri due (*Il gatto di San Pellegrino*, *La falena di Isla Cristina*) alla fine, come a voler dare un nuovo inizio e una nuova, definitiva, chiusura a un percorso simbolico ed esistenziale. Non a caso il titolo da *Bestiario. Dialoghi sugli animali simbolici* (Editoriale nuova, 1984) diventa *Bestiario segreto*, a evidenziare la maggiore presenza di elementi autobiografici.

che sedimentano nella mente fino a diventare simboli di «concetti che ci è impossibile definire o comprendere pienamente»⁴⁴¹. Cattabiani qui riprende Carl Gustav Jung e René Guénon, evidenziando come la forma simbolica aiuti a decifrare eventi che vanno al di là della comprensione umana. Infatti, se di fronte al mistero archetipico della falena che vola verso la fiamma, martire o blasfema suicida, non resta che prendere atto dei propri limiti interpretativi («non saremo certo noi, questa notte, a leggere nel suo cuore»)⁴⁴², risulta altrettanto vero che «soltanto una fedeltà alla gerarchia dell'essere e all'Invisibile è in grado di correggere il correggibile», penetrando il segreto dell'esistenza dell'uomo⁴⁴³. Sono parole che Cattabiani usa nell'introduzione a *Primitivi e civilizzati* di Claude Lévi-Strauss, uscito nel 1961 con il titolo *Entretiens avec Lévi-Strauss par Georges Charbonnier*, che si rivela utile per capire il suo pensiero, ancora prima di quello dell'etnologo francese, sul ruolo del mito e del simbolo nella società: riti, tradizioni, emblemi, sono «sistemi complessi» che semplificano però la nostra percezione del reale, potenziandone le caratteristiche per renderle più chiare⁴⁴⁴. Allo stesso tempo l'autore aspira a non racchiudere l'animale nel «recinto» di una specifica situazione, perché ammesso che «il leone non è soltanto il leone» e «il verme non è soltanto il verme», allora il significato, o meglio, i significati di cui si ammanta il protagonista zoomorfo possono essere svelati solo grazie a una collaborazione attiva tra autore e pubblico, in un labirinto di «illuminazioni reciproche»⁴⁴⁵.

A questo contribuisce la scelta del racconto dialogato come contenitore formale dello svolgimento ermeneutico, sulla scia dei *Dialoghi con Leucò* (1947) di Cesare Pavese, che permette di abbattere le barriere dei generi, favorendo la libertà di movimento «tra psicologia e teologia, tra storia delle religioni e poesia, tra saggistica e teatro da camera»⁴⁴⁶. Anzi, i racconti maggiormente riusciti sono quelli dove l'andamento dialogico si fa serrato e l'autobiografismo più accentuato, in quanto tali elementi esplicitano un contrasto che è costitutivo dell'opera stessa, o almeno fonte

⁴⁴¹ ALFREDO CATTABIANI, *Bestiario segreto*, Rusconi, Milano 1995, pp. 7-8.

⁴⁴² *Ibi*, p. 223.

⁴⁴³ ALFREDO CATTABIANI, *Introduzione* a CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier* [1961], Rusconi, Milano 1970, p. 25.

⁴⁴⁴ *Ibi*, p. 12.

⁴⁴⁵ ALFREDO CATTABIANI, *Bestiario segreto*, pp. 11-12.

⁴⁴⁶ *Ibi*, p. 11.

della sua originalità. Se la struttura infatti strizza l'occhio alla formula dei bestiari moderni, dispiegandosi tra frammento, racconto e maieutica socratica, la trattazione della materia rimane invece fedele all'orizzonte medievale, specie per le frequenti incursioni nelle Sacre Scritture e nella mitologia classica. Come accade per *Il bestiario del papa* di Agostino Paravicini Bagliani, che pure è un'opera del tutto diversa, con un impianto saggistico, si crea un cortocircuito che coinvolge la forma e il contenuto, per il quale l'autore attinge da un repertorio tradizionale, mitologico, cristiano, talvolta folclorico.

Con una metafora, potremmo dire che cattabianamente tra i cunicoli di terra si fa strada uno spiraglio di cielo. Così ad esempio *la scrofa del Quirinale*, Lady Pink, è talmente pulita da sembrare la reincarnazione di «una donna che doveva scontare i peccati di una vita precedente», ma nulla vieta che diventi subito dopo la scrofa leggendaria di Virgilio, sotto la cui protezione è nata Roma, o il simbolo della Grande Madre, «colei che governa i cicli della vita, le nascite e le morti, le stagioni e le fasi lunari»⁴⁴⁷; o ancora, i delfini avvistati durante una gita all'isola d'Elba rappresentano la fedeltà coniugale e al contempo Cristo come «guida e salvatore delle anime»⁴⁴⁸; e l'aquila del Monte Bianco che ossessiona un amico dell'autore passa dall'essere complice di Zeus nel rapimento di Ganimede a simboleggiare le qualità degli angeli, la giustizia divina, la gloria del Signore nell'*Apocalisse* e nella visione del profeta Ezechiele. Per la sua profonda spiritualità, Cattabiani viene definito da Raffaele Nigro come «una sorta di Erasmo del nostro tempo, inquieto e con la testa ai grandi valori del passato», che trova nelle tradizioni del mondo popolare i simboli con cui combattere la sua battaglia in difesa della memoria⁴⁴⁹. È lo studio dell'antropologia, e in particolare delle opere di Giovanni Battista Bronzini, Diego Carpitella, Ernesto De Martino, a smussare una certa sua intransigenza politica, legata alla destra, e cattolica, proiettandolo nelle maglie di un patrimonio immenso, atavico, che lo rende attento agli stravolgimenti dell'attualità. Per Fausto Gianfranceschi «l'autore si è lanciato alla

⁴⁴⁷ *Ibi*, pp. 39 e 42.

⁴⁴⁸ *Ibi*, p. 66.

⁴⁴⁹ RAFFAELE NIGRO, *Cattabiani, antropologo del mito popolare*, in "Avvenire", 26 luglio 2014. Consultabile sul sito <https://www.avvenire.it/agora/pagine/cattabiani>.

scoperta di un mondo nuovo e nello stesso tempo antico, paradossalmente nuovo perché antico»⁴⁵⁰.

Il pensiero di Cattabiani affonda le radici nella *cultura di destra* descritta da Furio Jesi (1979): un panorama in cui le idee si accompagnano alle «parole d'ordine» del mito o a quelle che indicano «valori non discutibili», «con l'iniziale maiuscola» («Tradizione e Cultura» o anche «Giustizia, Libertà, Rivoluzione»), corroborate dai misteri simbolici⁴⁵¹. Si tratta di «una cultura [...] fatta di autorità, di sicurezza» riguardo alle «norme del sapere, dell'insegnare», che per l'autore enciclopedico si risolve in un dualismo tra la stabilità del passato e una visione presente che tende al totale ma non risulta mai definita o definitiva, se è vero che rimangono la flessibilità del genere del racconto dialogato, la pluralità delle interpretazioni, un modo di procedere aperto a suggestioni eterogenee⁴⁵². Con queste premesse si spiega il ruolo di direttore editoriale rivestito da Cattabiani dal 1969 al 1978 presso la Rusconi, che soprattutto nei primi anni di vita si pone l'obiettivo di «raccolgere una sorta di *controélite* culturale», spiega Velania La Mendola esplorando la storia della casa editrice, «che facesse muro a quella marxista»⁴⁵³. Tra gli autori pubblicati, all'interno della collana Tradizione, compare anche Joseph de Maistre, su cui Cattabiani aveva scritto la tesi di laurea⁴⁵⁴. Non è un caso che proprio de Maistre sia uno dei primi *antimoderni*, insieme a Baudelaire e Chateaubriand, di cui Compagnon traccia il ritratto, definendolo non un «avversario del moderno», ma un «pensatore» che privo di entusiasmo verso i tempi moderni appare moderno suo malgrado⁴⁵⁵. E una tale

⁴⁵⁰ FAUSTO GIANFRANCESCHI, *L'ultimo mitografo*, in "Ideazione", X (luglio-agosto 2003), 4. Consultabile sul sito <https://www.centrostudilaruna.it/ultimo-mitografo.html>.

⁴⁵¹ FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Roma 2011, pp. 28 e 287.

⁴⁵² *Ibi*, p. 287.

⁴⁵³ VELANIA LA MENDOLA, «Non saprei immaginare l'editore se non come un amico». *Rusconi e i libri*, in EAD. (a cura di), «Come un don Chisciotte». *Edilio Rusconi tra letteratura, editoria e rotocalchi*, presentazione di Roberto Cicala, EDUCatt, Milano 2016, pp. 89-130: 97.

⁴⁵⁴ Di Joseph de Maistre escono, nella collana Tradizione, i dialoghi delle *Serate di Pietroburgo* (*Les soirées de Saint-Pétersbourg*) [1821], a cura di Alfredo Cattabiani, traduzione italiana di Lorenzo Fenoglio e Anna Rosso Cattabiani, in appendice il trattato di Plutarco *Perché la giustizia divina punisce tardi*, nella versione e con il commento di Joseph de Maistre, traduzione dal greco e dal francese di Costanza Coccia, Rusconi, Milano 1971.

⁴⁵⁵ ANTOINE COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], traduzione di Alberto Folini, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 23.

disposizione intellettuale coinvolge evidentemente anche Cattabiani, che vive nella contemporaneità abbracciando una forma di conservatorismo che diventa enciclopedicamente atemporale attraverso il mito.

Del resto l'attitudine a collezionare il tutto, che nel *Bestiario* si traduce in un compendio di animali, simboli e paesaggi, caratterizza l'intera produzione dell'autore, che ancora con la Rusconi pubblica l'*Erbario* (1984), un viaggio simbolico che unisce mito, favola, poesia, all'interno della consueta griglia dialogica, come chiarisce subito il sottotitolo: *Dialogo sulle piante e sui fiori simbolici*. Per i tipi della Mondadori, stavolta con un'impronta saggistica, escono invece *Lunario* (1994), suddiviso in dodici capitoli, ciascuno dedicato a un mese, che ripercorre sulla scia degli antichi almanacchi usanze, devozioni, leggende popolari, ricollegandosi in parte al precedente *Calendario* (Rusconi, 1988), dove il significato delle feste religiose e laiche viene indagato a partire dal ciclo del sole; e poi il *Florario* (1996), in cui l'universo vegetale incontra paesi e riti di culture diverse, e il *Planetario* (1998), che ripercorre le credenze astronomiche alla base della civiltà occidentale.

Si tratta insomma di una serie di enciclopedie tematiche, inserite in un progetto molto più ampio, universale, che ambisce a spiegare il mondo tramite un susseguirsi di epifanie cosmiche. Quando Lucien Dällenbach parla del racconto speculare nel suo saggio sulla *mise en abyme*, si riferisce in fondo a un gioco narrativo di riflessi che riguarda pure il procedimento enciclopedico di Cattabiani, per cui si crea un'analogia «tra il contenuto tematico del racconto-cornice» (un'unica ipotetica enciclopedia che vuole contenere tutta la realtà) «e quello del racconto incastonato» (le enciclopedie su aspetti più specifici della medesima realtà)⁴⁵⁶. E da un punto di vista formale, il rapporto tra «la riflessione del testo» come «*mise en abyme* del codice», e la *mise en abyme* stessa, che «rivela il principio di funzionamento – ma senza tuttavia mimare il testo che vi si conforma»⁴⁵⁷, esprime bene anche la tecnica a incastro che coinvolge il simbolo, contenitore assoluto, e il suo referente, che permette al contenuto ermeneutico di manifestarsi, pur non esaurendo in sé l'intreccio di intuizioni che da lì si ramificano.

⁴⁵⁶ LUCIEN DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* [1977], traduzione italiana di Bianca Concolino Mancini, Pratiche, Parma 1994, p. 25.

⁴⁵⁷ *Ibi*, p. 130.

In quella che l'autore chiama la sua "storia dell'immaginazione" gli animali occupano sempre uno spazio privilegiato, come se più di tutti riuscissero a diventare «forme formanti», per usare le parole di Elémire Zolla, al quale peraltro Cattabiani fa spesso riferimento per gli studi sulla simbologia (e proprio Zolla redige la voce *Simbologia* per l'*Enciclopedia del Novecento* della Treccani)⁴⁵⁸. Con l'intento di fornire «strumenti di conoscenza non discorsiva», ma «incomparabilmente superiori alla conoscenza discorsiva», l'autore allestisce un *Volario* in cui fa confluire lo sterminato repertorio simbolico che riguarda gli esseri alati, dagli insetti agli uccelli delle acque, dai rapaci notturni alle sirene con le ali, fino alla fenice⁴⁵⁹. La coccinella, per esempio, viene considerata in genere un portafortuna, addirittura una «piccola mucca di Dio» in Russia, ma se si dà credito a un poema indiano finisce per tramutarsi in un insensato «Icaro-coleottero» che precipita a terra dopo aver tentato un volo troppo alto⁴⁶⁰; e l'oca, stupida quanto loquace, è per Greci e Romani, e persino per Konrad Lorenz, fedele come i cani, protettrice della casa e forse veggente un po' magica.

Del resto Cattabiani usa molteplici fonti per costruire il suo mondo mitico-simbolico, attingendo dalle informazioni dei naturalisti antichi così come dai racconti tradizionali del nord e da quelli africani e orientali: l'importante è che il viaggio zoomorfo non venga scambiato per «pura catalogazione enciclopedica o per un gioco erudito»⁴⁶¹, titolo che l'autore assegna piuttosto al *Manual de zoología fantástica* (il futuro *Libro de los seres imaginarios*) di Borges, definito «un libretto letterariamente modesto», che mira «soltanto a suscitare nel lettore una barocca meraviglia»⁴⁶². Un giudizio severo, se si pensa che dietro alle «forme mutevoli» svelate dal «caleidoscopio» borgesiano si nasconde un assetto conoscitivo complesso, di cui le creature animali, senza dubbio barocche, sono solo frammenti utili a capirne lo sviluppo⁴⁶³. Anzi, il modo di procedere di Borges per combinazioni, intrecci, creando

⁴⁵⁸ ELÉMIRE ZOLLA, *Simbologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Roma 1982, p. 539. Consultabile sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/simbologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/. Cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Mondadori, Milano 2000, pp. 5-6.

⁴⁵⁹ ALFREDO CATTABIANI, *Volario*, p. 5.

⁴⁶⁰ *Ibi*, p. 90.

⁴⁶¹ *Ibi*, p. 5.

⁴⁶² *Ibi*, p. 529.

⁴⁶³ JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, p. 16.

percorsi fortuiti e irripetibili, è più moderno dell'inclinazione enciclopedica dell'autore torinese, tesa a costruire una collezione simbolica universale. Come si è visto, la prospettiva antimoderna è quella di Cattabiani, che aspira al totale senza perplessità gnoseologiche, e semmai resta attuale proprio grazie alla sua inattualità: sfogliando le pagine dense di leggende, proverbi, poesia, non c'è traccia dell'*impasse* che tormenta l'enciclopedia almeno fin dall'età dei lumi, quando risulta sempre più chiaro il contrasto tra l'intenzione di abbracciare il tutto e l'obiettivo realistico di catturarne solo una parte, tra la tensione organizzativa e l'accozzaglia dell'esistente.

Detto altrimenti, mentre Cattabiani introduce l'ordine nel caos senza alcuna problematicità, perché sono le energie cosmiche, divine, a dettare il ritmo di successione di eventi mai casuali, Borges si arresta prima che la struttura enciclopedica fissi dei sistemi di lettura della realtà, dal momento che sarebbe comunque impossibile scovare le leggi che la governano. Siamo ancora un passo indietro rispetto a Eco, che segue la stessa direzione del maestro argentino riconoscendo però l'ordine caotico del mondo, di cui l'enciclopedia può rendere ragione in quanto espressione di un pensiero «ragionevole», capace di alimentarsi dei suoi stessi difetti, se è vero che la rinuncia a costringere il reale in un orizzonte definitivo non ne preclude una rappresentazione a misura d'uomo⁴⁶⁴. Ecco, Borges vorrebbe convincersi che la parzialità sia la soluzione per trattenerne il globale, ma non ci riesce mai fino in fondo. E allora intreccia, inventa, si perde, costruisce biblioteche o colleziona creature leggendarie, riduce le filosofie a «sollecitanti, e assai spesso ironizzati, temi per esercizi intellettuali», scrive Domenico Porzio, in linea con la volontà di sconvolgere e moltiplicare le classificazioni dei fenomeni, destinate comunque al fallimento⁴⁶⁵.

Non a caso tra i suoi racconti l'unica enciclopedia in grado di fornire una chiave di lettura del disordine è dedicata a un mondo fantastico, Tlön, a cui la realtà è ben felice

⁴⁶⁴ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79. Sul rapporto tra Eco e Borges cfr. UMBERTO ECO, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, in particolare i saggi *Borges e la mia angoscia dell'influenza* (pp. 128-146) e *Tra la Mancha e Babele* (pp. 114-127). In quest'ultimo testo Eco sottolinea come Borges rifiutasse i disegni che «tentano di arrivare a un ordine provvisorio e parziale». L'autore argentino fa una «scelta opposta»: «se molti sono gli atomi della conoscenza, il gioco del poeta consisterà nel farli ruotare e ricomporre all'infinito, nella infinita combinatoria non solo degli etimi linguistici, ma appunto delle idee». E degli animali che quelle idee esprimono (p. 125).

⁴⁶⁵ DOMENICO PORZIO, *Introduzione a JORGE LUIS BORGES, Tutte le opere*, vol. I, pp. IX-CVII: LXXXIV.

di cedere terreno. Il «pianeta illusorio» rimane un labirinto, «ma è un labirinto ordito dagli uomini» e dunque più facile da penetrare, dimenticando alla svelta che «si tratta d'un rigore di scacchisti, non di angeli»⁴⁶⁶. Proprio qui si muove il setaccio che distingue il pensiero di Cattabiani da quello di Borges: per il cantore dei miti antichi il mondo è davvero rigore di angeli, siamo noi gli scacchisti impegnati a fare il nostro gioco. Il recupero della tradizione sapienziale va infatti inserito in un processo di bonifica dei valori religiosi, da non confondersi con un certo sentimentalismo un po' sbiadito o con l'assunzione di sedativi spiritualistici che smorzano la capacità d'azione. Piuttosto, «la plurisignificanza dell'oggetto simboleggiante» serve proprio a «rilevare gli aspetti più profondi della realtà», per comprenderla e incidere su di essa, anche con una partecipazione politica attiva⁴⁶⁷.

Come Cattabiani spiega nell'introduzione ad *Acquario*, altro pezzo da collezione della sua storia enciclopedica, persino il linguaggio risente delle «molteplici sfaccettature mitiche e simboliche» che è chiamato a esprimere, perché la trasmissione di verità sovrarazionali non può che scansare i termini specialistici, in modo da raggiungere «lettori esigenti», «di buona cultura», ma «non» per forza «addetti ai lavori»⁴⁶⁸. Si tratta di un intento di divulgazione, questo sì, dal sapore moderno, che prevede l'inserimento di una vena narrativa con cui variare l'impianto compilativo tipico dei repertori. L'autore ricorre spesso a formule che accompagnano la lettura da un'interpretazione simbolica all'altra, con il proposito di ribadire («come si è detto», «si è già spiegato», «torniamo a», «il lettore si ricorderà di»), introdurre («e ora incontriamo», «sale ora alla ribalta», «trasferendoci in», «giungiamo ai capitoli centrali», «ma ora lasciamo i territori della luce... per scendere fra»), o anticipare («come vedremo più avanti», «la trattazione dei serpenti appartiene al prossimo volume»). Si creano ponti non solo formali, all'interno dell'opera stessa, ma anche tra lo scrittore e il suo pubblico, che viene oltretutto coinvolto tramite il racconto di esperienze comuni, dalla «farfalla notturna che spesso entra nelle nostre case», al gioco

⁴⁶⁶ JORGE LUIS BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (Finzioni)* [1940], in *Tutte le opere*, vol. I, pp. 623-641: 637 e 640.

⁴⁶⁷ ALFREDO CATTABIANI, *Volario*, pp. 6 e 8.

⁴⁶⁸ ID., *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dal delfino ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Mondadori, Milano 2002, p. 5.

dell'oca, «uno dei più antichi in Europa», all'airone cenerino «diffuso nelle nostre contrade»⁴⁶⁹, fino alla triglia, «un pesce squisito, molto apprezzato dai buongustai»⁴⁷⁰.

A ciò vanno aggiunti i consueti riferimenti autobiografici, con cui Cattabiani calca l'andamento del racconto per facilitare il processo di familiarizzazione con opere che rimangono comunque cordialmente erudite. Nel *Volario* delimita il suo minuscolo giardino, dove due merli «improvvisano lunghi duetti» e «canta a notte fonda una civetta», ricorda le cicogne viste per la prima volta nel paesino andaluso di Isla Cristina, o tenta di avvicinarsi a una coppia di garzette che soggiorna sulle scogliere di Marta⁴⁷¹; e seguendo i flussi di *Acquario* ritorna perfino bambino, quando gli «piaceva catturare le stelle marine [...] per poi farle seccare su uno scoglio»⁴⁷². Anche qui, nelle «acque superiori» e «inferiori», si muovono le Nereidi, i pesci cristiani e quelli diabolici, la sirenetta di Andersen e Moby Dick, molluschi, tartarughe e perfino il leggendario anaconda dell'Amazzonia⁴⁷³. All'interno della solita struttura enciclopedica, che si interseca con il piano divulgativo del racconto, l'autore raccoglie miti cristiani e pagani, favole, curiosità, «sia per farli conoscere o rammentarli al lettore non avvezzo a frequentare tali territori culturali sia per rendere più vivace la trattazione grazie a intermezzi narrativi»⁴⁷⁴. Ad esempio l'anguilla, simbolo di fertilità e sfuggevolezza, ispira i versi di Francesco Berni e Montale, e conduce ai pozzi magici del Galles o alle sorgenti della Bretagna, dove è possibile incontrare abitanti fatati dall'aspetto serpentiforme⁴⁷⁵; mentre della perla, prima di dire che è immagine emblematica del Cristo, si elencano le virtù curative, tanto che «la si prescriveva in polvere, diluita in olio di tartaruga e limone», per guarire le malattie della pelle e degli occhi⁴⁷⁶. A livello contenutistico l'erudizione persiste, ma la mescolanza tra aneddoto e interpretazione simbolica, insieme a uno stile misurato, scorrevole, agevola da una parte l'approccio del lettore all'opera, e dall'altra rinnova la proposta di un materiale smisurato, vario, e però sempre tradizionale.

⁴⁶⁹ *Id.*, *Volario*, pp. 71, 152 e 179.

⁴⁷⁰ *Id.*, *Acquario*, p. 267.

⁴⁷¹ *Id.*, *Volario*, pp. 42 e 469.

⁴⁷² *Id.*, *Acquario*, p. 358.

⁴⁷³ *Ibi*, p. 9.

⁴⁷⁴ *Ibi*, p. 6.

⁴⁷⁵ Cfr. *ibi*, pp. 303-309.

⁴⁷⁶ *Ibi*, p. 329.

Modificando l'etichetta con cui Giuseppe Langella indica un indirizzo poetico dell'ultimo Novecento, l'aggettivo *inquieto* potrebbe essere trasferito dal *manierismo* dei versi all'*enciclopedismo* di Cattabiani: in entrambi i casi si assiste infatti a un recupero della tradizione come meccanismo di difesa, nel tentativo di affrontare una contemporaneità in cui non ci si riconosce a pieno. Certo, per l'autore enciclopedico il passato non torna attraverso la forma, le strutture metriche, ma raschiando nel bacino del folklore e della classicità, laica o sacra non fa differenza, dove si sono plasmati gli archetipi spirituali del nostro presente. Sono le miniature simboliche con la loro valenza universale a combattere quel senso di inquietudine che in Cattabiani non coincide tanto con la sconfitta o la lacerazione, quanto con la voglia di reagire al piattume di una società superficiale, priva di memoria, da cui spesso si era sentito ostracizzato per motivi politici.

L'autore stesso non faceva mistero dei malumori che circondavano la Rusconi, una casa editrice troppo reazionaria per un altro tipo di «ortodossia» allora dominante, «neo-illuminista, marxista-leninista e neo-positivista», a cui alla fine anche Edilio Rusconi apre le porte⁴⁷⁷. Con buona pace di Cattabiani, che invece fatica a trovare nuove opportunità lavorative, approdando negli anni ottanta prima al “Settimanale”, poi a “Il Tempo” e infine ai microfoni di Radiodue grazie a Corrado Guerzoni⁴⁷⁸. Ancora nel 1986 la corsa al premio Tevere con il *Bestiario di Roma* (Newton Compton), un saggio enciclopedico sugli animali dipinti e scolpiti nella capitale, scritto a quattro mani con la moglie Marina Cepeda Fuentes, viene osteggiata da Walter Pedullà, che non perdona il conservatorismo dell'autore nelle scelte editoriali e neppure la sua vicinanza al democristiano Augusto Del Noce, a cui peraltro

⁴⁷⁷ ALESSANDRO ZACCURI, *Cestinate Cattabiani*, in “Avvenire”, gennaio 2000. Tra coloro che non avallavano l'indirizzo editoriale della Rusconi, Eco scrive per “L'Espresso” nel novembre del 1970 un articolo dal titolo ironico, *La parabola del buon reazionario*, criticando Sergio Quinzio e Guido Ceronetti; e sulla stessa rivista, nel luglio del 1971, Valerio Riva pubblica *Libro e boschetto*, facendo dell'umorismo sulla decisione della Rusconi, “boschetto” essa stessa, di pubblicare saggi sulla salvaguardia della natura. In effetti Cattabiani va in una direzione opposta rispetto alle scelte di case editrici come Einaudi e Feltrinelli, che volevano diffondere in quegli anni una letteratura d'impegno: porta per esempio al successo il *fantasy* di Tolkien e dà asilo al *Quinto evangelio* (1975) di Mario Pomilio, che tutti avevano rifiutato. Sul suo spirito indipendente cfr. GIANFRANCO DE TURRIS, *Alfredo Cattabiani, il non-conformista*, in “Ideazione”, X (luglio-agosto 2003), 4, pp. 194-198; e MARCELLO VENEZIANI, *Alfredo Cattabiani, la cultura di un indipendente*, in “Il Giornale”, 21 maggio 2003.

⁴⁷⁸ Cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Io, Alfredo Cattabiani, vi spiego l'intolleranza progressista verso i tradizionalisti*, in “Il Tempo”, 26 agosto 1994.

Cattabiani aveva affidato la curatela della collana Documenti di cultura moderna, condivisa con Zolla, all'epoca della direzione della casa editrice Borla, di orientamento cattolico-progressista (1966-1969)⁴⁷⁹. E quando esce *Santi d'Italia* (Rizzoli, 1993), un libro di agiografia che riunisce nel folklore riti pagani e religione cristiana, Corrado Augias rifiuta di promuoverlo all'interno della sua rubrica televisiva *Babele* su RaiTre. Forse è proprio per opporsi a una cultura percepita come piccola, partitica, che Cattabiani continua a scrivere opere dove abbraccia una cultura sterminata: il «teatrino» fasullo della vita diventa verità solo se i suoi protagonisti, uomini e animali, assumono lo statuto di simboli, ossia «finestre sull'invisibile» *super partes*, «ma anche emblemi di vizi e virtù»⁴⁸⁰.

Non è un caso che per l'autore «il libro di una vita» sia *Zoario*, una serie di racconti-dialoghi stesi tra il 1983 e il 2001, in cui al centro si trovano di nuovo gli animali, i più vicini a noi e spesso migliori di noi, che si rivelano il ponte ideale tra i frammenti della realtà e una sintesi assoluta⁴⁸¹. A un amico alle prese con un cigno guastafeste, Cattabiani ricorda infatti che «le bestie incarnano certe energie cosmiche» e per questo «gli antichi le consacravano agli dei o addirittura le consideravano in alcuni miti epifanie divine»⁴⁸². In particolare, sei nuovi testi vanno ad aggiungersi a quelli del precedente *Bestiario segreto*, con una ulteriore ripartizione⁴⁸³: come in un percorso esistenziale affrontato a ritmo di musica, l'*accento acuto* dei primi racconti lascia il

⁴⁷⁹ Cfr. ID., *Io dissidente nella Torino di Bobbio & Co.*, in "Il Giornale", 30 gennaio 2001. Parlando dello stretto rapporto instaurato con Del Noce alla fine degli anni cinquanta, Cattabiani fa ancora riferimento agli intellettuali di «cultura marxista-leninista e neoilluminista» che, a suo dire, allora tiranneggiavano a Torino. Tra loro anche Norberto Bobbio, il quale aveva gettato a terra durante la discussione di laurea la tesi di Cattabiani su Joseph de Maistre, da lui considerato uno dei teorici della schiavitù moderna.

⁴⁸⁰ ID., *Zoario. Storie di gatti, aironi, cicale e altri animali misteriosi*, con acqueforti di Sigfrido Bartolini, Mondadori, Milano 2001, p. 3. A Sigfrido Bartolini, «uno dei maggiori incisori viventi», Cattabiani si sente legato non soltanto da «un'amicizia antica», ma anche da «una profonda sintonia culturale», che muove entrambi alla ricerca di una eleganza misurata, che sembra non costare fatica, una sorta di «sprezzatura» (p. 5). Il libro vince il premio Basilicata per la narrativa.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Ibi*, p. 54.

⁴⁸³ I sei nuovi testi sono: *La cicogna della Punta del Caimán, I gabbiani di Portoferraio e il gabbiano di Marta, Il cigno del lago di Bolsena, Il merlo di Santa Giacinta, Il lupo di Scanno e il lupo del monte Soratte, L'airone delle Saline*. Rispetto al *Bestiario segreto* mancano invece tre racconti, *Il rospo di Cavoretto, La civetta dell'Oppio e Il riccio e il polpo di Ischia*. Cambiano due titoli: *Le farfalle del Palatino*, inizialmente *I vermi della Marzolina e le farfalle del Palatino*, e *Gli asini di monte Antico*, prima pubblicato come *L'asino di Peschici*.

posto, dopo un breve *intermezzo*, all'ultima sezione scandita dall'*accento grave*. Si tratta di «una geometria immaginale», come la storia dell'autore, che comincia con una celebrazione della vita attraverso l'animale-emblema della cicogna, la «Grande Madre da cui nascevano tutti gli esseri secondo le religioni precristiane del Mediterraneo», e che compie «un insperabile miracolo» favorendo il concepimento di Marina, figlia di due pescatori che si erano ormai rassegnati a restare soli⁴⁸⁴. Da qui in poi è un susseguirsi di apparizioni zoomorfe piene di luce, che danno fiducia o indicano la direzione giusta, dalla falena in cui si è incarnato lo spirito della madre morta al gabbiano «proprietario del Giorno»⁴⁸⁵, dal cigno che smaschera un adulterio ai galli che sgominano una banda di ladruncoli, fino ai due intermezzi, dove lucertole e api sono davvero creature divise a metà. Le prime possono essere solari, simboli della contemplazione, e al contempo rettili in preda all'angoscia, rassegnate a finire tra le grinfie dei gatti; le altre producono il miele cibo degli dei, che rappresenta anche «la soavità del Verbo», da cui nascono la poesia e la filosofia, ma si collocano in un pericoloso limbo tra realtà e sogno, per cui è difficile coglierne a pieno l'essenza divina⁴⁸⁶.

Tuttavia già in queste pagine centrali si fa sentire forte l'invito rivolto da Pietro Cimatti all'autore, estendibile a tutti, mentre si inerpica su per la scalinata che conduce al tempio di Venere a Roma: «Sali, sali!», e subito dopo, «non temere»⁴⁸⁷. La speranza deve prevalere anche nelle sillabe della vita dove più batte l'*accento grave* e, anzi, dove la morte è a un passo. Se il bambino sta molto male, l'amico è sul punto di suicidarsi e l'autore aspetta il responso inesorabile dei medici, non significa che sia ammesso perdere la fede, perché basta il raglio di un asino, la tenacia di un lupo, o lo sbattere d'ali di un airone cinerino, per allontanare il momento della fine, o almeno per affrontarlo senza paura. Il riconoscimento della morte insegna infatti ad «addomesticarla, renderla familiare, sopportabile», dal momento che essere consapevoli del limite fa apprezzare ogni attimo che si ha a disposizione⁴⁸⁸. E proprio

⁴⁸⁴ ALFREDO CATTABIANI, *Zoario*, pp. 4, 17 e 9.

⁴⁸⁵ *Ibi*, p. 39.

⁴⁸⁶ *Ibi*, p. 157.

⁴⁸⁷ *Ibi*, p. 155.

⁴⁸⁸ *Ibi*, pp. 242-243.

il limite, la coscienza del frammento, incoraggia ad abbracciare la complessità del totale.

Torna del resto la struttura formale del racconto-dialogo, che sfrutta la flessibilità del genere per proiettare i risultati universali dell'attività interpretativa ben oltre i confini del libro, pur mantenendo al suo interno l'ordine analitico che l'organizzazione per brevi capitoli riesce a garantire. Un aiuto per il pubblico alle prese con il percorso ermeneutico, che rischia talvolta di essere appesantito da una morale a tratti retorica e a cui Cattabiani pone rimedio introducendo di tanto in tanto una lieve vena ironica nelle conversazioni tra i suoi protagonisti. Si prende gioco dell'amico, «maschietto latino», che finisce sui giornali mentre tenta di intrecciare una relazione adulterina: «una punizione eccessiva per una scappatella che non si è nemmeno conclusa»⁴⁸⁹; commenta divertito il racconto di una principessa romana, costretta a lasciare l'amata Lady Pink, scrofa educatissima, in una tenuta a Cerveteri durante un giorno di pioggia, segno con cui la Grande Madre «manifestava il suo disappunto»⁴⁹⁰; si dice convinto che il certosino Mao, compagno di una vita, sia «la reincarnazione del gatto con gli stivali»⁴⁹¹.

A volte, poi, a venir preso in giro è l'autore stesso, quando nel sonno riesce a domare il temibile capro di Paxoi, perché è un «bel sogno», una «bella parabola», ma chissà cosa sarebbe successo se l'animale fosse comparso «in carne e ossa»⁴⁹²; o quando i suoi incontri zoomorfi sembrano piuttosto allucinazioni, errori di chi non ha «tenuto gli occhi aperti dietro gli occhiali»⁴⁹³. Ma proprio il sogno, la visione, consentono di tenere gli occhi aperti, spingendo lo sguardo oltre la contingenza per catturare il *quid* autentico, condivisibile da tutti tramite l'universalizzazione operata dal simbolo. Il recupero della Tradizione, naturalmente con la maiuscola, serve a riformare la nostra società, quella contemporanea, così che «l'orizzonte non si colori di luci apocalittiche», scongiurando la riduzione del «reale a puro strumento di potere per il soddisfacimento bio-psicologico»⁴⁹⁴. Solo il qui e ora apre prospettive

⁴⁸⁹ *Ibi*, pp. 52-53.

⁴⁹⁰ *Ibi*, p. 112.

⁴⁹¹ *Ibi*, p. 199.

⁴⁹² *Ibi*, p. 102.

⁴⁹³ *Ibi*, p. 221.

⁴⁹⁴ ALFREDO CATTABIANI, *Introduzione* a CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Primitivi e civilizzati*, pp. 26 e 24.

totalizzanti verso il domani, grazie all'unione di realtà e fantasia in quei «simboli che forse, quando noi saremo ormai ombre, citerà un futuro studioso di bestiari scoprendo *Zoario* in qualche scaffale di una biblioteca di provincia»⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ ID., *Zoario*. p. 5.

3. Insetti, lattimi e granelli di sabbia. Collezionare il complesso

3.1 La «Bottonologia» dello spazio eterno

«Non fraintendetemi, parliamo di caccia condotta per proprio piacere, nient'altro. Certo, potrei citare una quantità di ottime e sensate ragioni per cui è *necessario* collezionare mosche»¹. Fredrik Sjöberg vive dal 1986 sull'isola di Runmarö, un'oasi naturale di quindici chilometri quadrati al largo di Stoccolma, dove studia e colleziona mosche, in particolare gli esemplari appartenenti alla famiglia dei sirfidi. Delle 368 specie scoperte in Svezia, «innegabilmente un numero più ragionevole» rispetto alle cinquemila sparse per il mondo², Sjöberg ne possedeva 202 al momento della stesura del suo libro rivelazione, *L'arte di collezionare mosche*, che Fulvio Ferrari, nella nota conclusiva all'edizione italiana, non esita a definire «originale» innanzitutto per la sua resistenza a rientrare in un genere specifico, dimostrandosi piuttosto «un po' saggio e un po' romanzo, un po' autobiografia e un po' biografia, anzi un insieme di biografie»³.

Si tratta di un modo di narrare labirintico, spesso enciclopedico, perché non solo accoglie soluzioni formali differenti, condite da un'ironia antiretorica, ma si applica anche a un sistema inventariale che trova giustificazione in un confronto perenne con il mondo che ne fornisce le occasioni. Sta proprio qui, nell'esigenza di fare i conti con un'«epoca così densa di impressioni e di informazioni», il movente collezionistico dello scrittore-studioso, a cui la complessità del reale, l'eccesso caotico, danno soddisfazione nella misura in cui riesce a domarli alla sua maniera, tramite una rigida disciplina entomologica, che va ben oltre le più immediate «ragioni scientifiche e di politica ambientale»⁴. E in effetti l'«eventuale felicità» deriva dalla capacità di «limitarsi», di tracciare un confine entro cui organizzare una parte del disordine⁵: se «si dorme meglio con la porta chiusa», allora anche abitare su un'isola, una porzione di terra per sua natura delimitata concretamente dalle acque, occupandosi peraltro di

¹ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche* [2004], traduzione e postfazione di Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 2015, p. 47.

² *Ibi*, p. 46.

³ FULVIO FERRARI, *Postfazione*, in FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, pp. 215-218: 215-216.

⁴ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, pp. 46-47.

⁵ *Ibi*, pp. 16 e 34.

forme di vita almeno in apparenza insignificanti, trasmette un senso «di controllo e di sicurezza»⁶.

La collezione diventa un «modello esplicativo» del totale attraverso il singolo, una sorta di sineddoche ermeneutica «per non impazzire di sovrabbondanza»⁷. È *necessario* approdare sulle isole, e «dove non ci sono [...] bisogna inventarsele», se è vero che il «divertimento» risulta proporzionale alla conquista di un sapere assoluto in quanto parziale, che si accontenta di spiegare il frammento specifico e i suoi legami generali pur di non invischiarsi nel groviglio complesso dei fenomeni⁸. La parte, la collezione insulare, sta per il tutto, il mondo al di là di Runmarö, secondo il principio di rappresentazione «mai globale ma sempre locale» che Umberto Eco rileva nella moderna enciclopedia alle prese con la «galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo»⁹. Tra l'accumulo in serie di dati, che sfocia nel pensiero debole vattimiano, e la specializzazione settoriale messa sotto accusa da Edgar Morin, inadatta a gestire sinteticamente i processi umanistico-scientifici di analisi¹⁰, la difficoltà dello svolgimento semiotico che il modello enciclopedico oggi deve affrontare si smorza nella circoscrizione dei limiti di indagine. È proprio il limite di un paradigma che può definirsi solo in modo provvisorio, sfruttando vincoli spaziali e temporali, a consentire una vittoria «fruttuosamente debole» sulla molteplicità dei fenomeni che soffocano ogni pretesa di ordine *a priori*¹¹.

Quando Eco svela di aver disegnato «centinaia di labirinti» e «piante di abbazie» prima della scrittura del *Nome della rosa* (1980), perché il «mondo doveva essere il più preciso possibile», così che ci si potesse muovere «con assoluta confidenza», sta in fondo proponendo un corrispettivo romanzesco, enciclopedico, dell'operazione

⁶ *Ibi*, pp. 39-40.

⁷ *Ibi*, p. 125.

⁸ *Ibidem*.

⁹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 74 e 75; il testo compare anche nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361. Sull'argomento si veda inoltre il capitolo, sempre a firma di Eco, *Dizionario versus enciclopedia in Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-140.

¹⁰ Cfr. CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario*, con interventi di Edgar Morin, Gianni Vattimo e Gustavo Zagrebelsky, Mimesis, Milano 2012, in particolare il saggio di Morin, *La crisi della cultura* (pp. 13-28), e il *Dialogo tra Edgar Morin e Gianni Vattimo* (pp. 53-74).

¹¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

collezionistica¹². Chi raccoglie campioni della realtà costruisce nuclei cronotopici di ricerca conoscitiva, in maniera da attuare una strategia che per essere inclusiva deve innanzitutto escludere, concentrandosi sul particolare. Le «isole» che mettono di «buonumore» Sjöberg¹³ costituiscono infatti gli snodi di una rete «in cui ogni punto può [...] connettersi con qualsiasi altro punto»¹⁴: si tratta di istanti spaziali dove confluiscono oggetti di un determinato tipo, poco importa se mosche, conchiglie o fiammiferi, ma che esprimono la volontà dell'uomo di rintracciare delle costanti normative all'interno della più ampia accozzaglia del reale.

Non a caso un pezzo preziosissimo della collezione dello studioso svedese è stato scoperto durante la traversata in battello dalla terraferma verso Runmarö, in quello spazio di mare limitato da argini temporali precisi, dieci minuti di concentrazione dove la vita si riempie di «consapevolezza», di «cose essenziali»¹⁵. Nelle pratiche del collezionismo *chronos* e *topos* si intersecano secondo coordinate prestabilite, e al massimo il processo cartografico, di mappatura del luogo, viene condotto oltre le sue inibizioni semplificative attraverso una temporalizzazione che tende all'infinito restando tuttavia legata a un segmento cronologico. Se nelle opere enciclopediche il tempo appare reversibile, al punto che con le sue evoluzioni, avanti e indietro, finisce per cristallizzarsi in una figura archetipica, «sottratta al divenire» spiega Giuseppe Langella in riferimento al *Castello dei destini incrociati* calviniano (1973)¹⁶, tra le collezioni è lo spazio a superare i confini della raccolta grazie a un tempo universale che accetta i vuoti, le «chiazze bianche» del pianeta a cui si aspira¹⁷. L'enciclopedismo delle «carte particolari molto minute» inserite da d'Alembert nel «mappamondo» dai «mille ostacoli» è in fondo una forma collezionistica¹⁸, un tentativo «di catturare

¹² ID., *Come scrivo*, in ID., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, p. 337.

¹³ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 70.

¹⁴ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 77. La parte sulle tipologie di labirinto, unicursale, manieristico o a rete, confluisce nel volume dello stesso autore *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 57-61.

¹⁵ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 90.

¹⁶ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169: 156.

¹⁷ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 94.

¹⁸ Il *Discours préliminaire* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim*. La traduzione è di Aldo Devizzi in Pons (1966). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

qualcosa e di conservarla», ma l'impulso a trattenerne si arresta prima dell'idea di completezza a ogni costo che investe la mente del collezionista «bottonologo»¹⁹.

Per i rappresentanti della «scienza del futile», la «Bottonologia», termine che Sjöberg riprende dall'*Isola dei beati* (1884) di August Strindberg²⁰, «il Dopo» non si trasforma in «Accanto», non avviene il processo di spazializzazione che interessa le *opere mondo* di Franco Moretti²¹; piuttosto è già presente uno spazio, un Accanto, penetrato dalla smania di avere a disposizione un tempo eterno, con cui stilare cataloghi dove «dev'esserci tutto»²². Il desiderio è naturalmente irrealizzabile, come capita per l'enciclopedia, e però si fa strada l'occasione di guadagnare un'imperfezione favorevole, sempre aperta all'imprevedibilità delle relazioni, delle scoperte parziali, cariche di significato, all'interno di un totale significante. E allora l'approccio che Ruggiero Romano individua nella compilazione dell'Enciclopedia Einaudi (1977-1984), per cui non conta «dare contenuti, ma *principi fondatori*», ossia delle regole di «libera costruzione», combacia con quello del collezionista, intento ad accumulare e registrare nella sua area di indagine il maggior numero possibile di esemplari, ma che appunto restano *exempla* degli inesauribili elementi della materia²³.

Se l'enciclopedia si rivela una collezione spazializzata delle variabili del mondo, la collezione diventa a sua volta un'enciclopedia ridotta, monotematica, ma che si universalizza tramite l'ingrediente cronologico, sfruttando lo stesso criterio della sineddoche per comprendere il totale senza la pretesa di dominarlo. Ai moventi letterari di Eco, che evidenzia la necessità di «disegnare» il proprio «mondo» così da far seguire le parole adatte a esprimerlo, in direzione di chissà quale «Lettore futuro», indefinito e perciò universale²⁴, corrisponde la paradossale fobia del bottonologo per la collezione «completa», «la più triste di tutte le collezioni», perché circoscrivere non implica la chiusura alle opportunità della rete totale²⁵. La completezza, insomma, deve essere un'aspirazione, mai un traguardo raggiunto. Anzi, il collezionista esiste finché

¹⁹ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 45.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, p. 49.

²² FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 45.

²³ RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI: XX (corsivo dell'autore).

²⁴ UMBERTO ECO, *Come scrivo*, pp. 340 e 359.

²⁵ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 183.

rimane «un vuoto nel cassetto»²⁶ o, come annota Georgi Gospodinov in uno dei racconti *superbrevis* di *Tutti i nostri corpi*, l'unica raccolta «possibile» è quella che contiene «storie impossibili», destinata ovviamente a languire nell'assenza: «Storia delle nuvole nel XII secolo, | Storia del desiderio di essere altrove, | Storia delle mosche nate nel 1968 (e morte nello stesso anno), | Storia della malinconia alle sei di sera, | Storia delle storie impossibili»²⁷.

Proprio le lacune dettano il ritmo della ricerca conoscitiva, se è vero che serve la mancanza per aprirsi alle potenzialità di un reticolo globale che si affida però alla densità dei suoi nodi locali, stimolando «un processo continuo di correzione» verso la pienezza, imperfetto perché riconfigurabile all'infinito²⁸. In questo senso la collezione del bottonologo Sjöberg non è poi molto diversa dal *mihrab* descritto da Calvino nei taccuini del suo viaggio in Iran nel 1975, quando nella Moschea del Venerdì a Ispahan l'autore si trova di fronte a una porta «che non s'apre su nulla», «suddividendo il proprio spazio limitato e raccolto» (la collezione) «in una molteplicità di mihrab sempre più piccoli» (i pezzi della collezione), così da tracciare «la sola via possibile per raggiungere l'illimitato», ossia la complessità del reale²⁹. Forse allora la porta, piuttosto che «non» aprirsi «su nulla», *si apre sul nulla*, il vuoto che diventa luogo concreto di accumulo di elementi e, ancora prima, laboratorio potenziale di analisi ermeneutica.

All'interno della collezione enciclopedica «il circolo della semiosi», che tende al mondo solo se poi «su se stesso si rinchioda», come spiega l'Eco antiporfiriano, risulta produttivo in quanto non ambisce a essere *razionale* ma *ragionevole*, fornendo delle norme provvisorie di ordine che fanno perno sulla debolezza del particolare per sondare con forza il totale³⁰. È il concetto di «buona disarmonia» o «buona dissonanza» di cui parla lo scrittore milanese Vittorio Orsenigo nel volume *Collezioni. Un amoroso safari* (2009), quando confessa, in una sorta di sfogo a metà tra consapevolezza riflessiva e orgoglio narcisistico, la sua passione per il collezionismo,

²⁶ *Ibi*, p. 54.

²⁷ GEORGI GOSPODINOV, *Tutti i nostri corpi. Storie superbrevis* [2018], traduzione di Giuseppe Dell'Agata, Volland, Roma 2020, p. 25.

²⁸ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 77.

²⁹ ITALO CALVINO, *Il mihrab (Collezione di sabbia)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 611-614: 611-612.

³⁰ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

che lo spinge a riunire in tanti microcosmi, talvolta simultanei, topolini bianchi, mantidi religiose, pesci tropicali, anfibi, fossili, coleotteri e minerali³¹. Con la «grazia» e l'«ironia» che Giuseppe Pontiggia, suo interlocutore epistolare, gli ha sempre riconosciuto, l'autore descrive il destino a cui il collezionista deve rassegnarsi³²: non si tratta di scegliere gli «oggetti» delle proprie raccolte, bensì di cedere di fronte all'influsso di «soggetti» che si fanno scegliere, a prescindere dal risultato incompleto, perché «l'opera intrapresa e portata a termine con successo è meno stimolante dell'opera immaginata [...] e poi lasciata a metà o neppure incominciata per le più svariate ragioni»³³.

Sono parole speculari a quelle che Sjöberg dedica alla «lettura» del mondo, insidiosa quanto infinita, al punto che «bastano i sirfidi», le «personali note a piè di pagina», a tenere «occupato» l'autore «a sufficienza»³⁴. Emerge ancora il concetto di disarmonia armonica, *prestabilita* secondo la definizione che Gian Carlo Roscioni riserva a Gadda ribaltando il concetto di armonia leibniziana. E Gadda non a caso tesse una «tela» narrativa degna di un «ragno», con cui «rischia d'imprigionare» non la mosca-preda, ma sé stesso come «scrupoloso e improvvido costruttore», salvandosi in parte proprio grazie a una sintesi aperta, attraversata da «un principio di attività, di vitalità, persino di creatività»³⁵. Se solo la scomposizione di «un qualsiasi fatto o dato» in «elementi» più «minuti», insieme al suo relazionarsi alla «universa realtà», permette una conoscenza integrale³⁶, allora il modo di procedere gaddiano si rivela enciclopedico perché strutturato alla maniera di una collezione, «un organismo totale fatto di tanti organismi parziali», rileva Orsenigo, dove l'abbraccio alla «complessità» segue una «qualche esperienza» precedente «con la singolarità»³⁷. La differenza tra il collezionista Sjöberg e l'enciclopedico Gadda sta semmai negli effetti che l'ambizione a includere il totale produce: se il primo aspira alla globalità ma sa in partenza che non potrà ottenerla e in fondo non lo vuole neppure, l'altro pretende di «liberarsi dal

³¹ VITTORIO ORSENIKO, *Collezioni. Un amoroso safari*, Archinto, Milano 2009, p. 102.

³² ID., *Lettere a Giuseppe Pontiggia. Il Cercatore di Funghi in Carinzia*, Archinto, Milano 2006, p. 5.

³³ VITTORIO ORSENIKO, *Collezioni*, pp. 17 e 11.

³⁴ FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, p. 176.

³⁵ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Einaudi, Torino 1995, pp. 73 e 84.

³⁶ *Ibi*, p. 58.

³⁷ VITTORIO ORSENIKO, *Collezioni*, pp. 102 e 83.

groviglio dei fatti subiti passivamente contrapponendo loro la costruzione d'un "groviglio conoscitivo", un «modello», «altrettanto articolato», come spiega Calvino nella *Macchina spasmodica* (1970), per cui il passaggio «dal complicato al complicato» risulta destinato al fallimento, addirittura alla «tragedia»³⁸.

3.2 Dall'analogia alla sineddoche. Storia dell'impulso collezionistico

Deriva dalla perenne tensione al sapere una forma di follia egocentrica, che il collezionista bottonologo subisce quando gli oggetti di suo interesse non solo costituiscono un lavoro «lecito, stimolante e culturalmente encomiabile», ma anche un'opportunità di riscatto da «un'invisibilità immeritata»³⁹. Così i bottoni, ben lontani dall'essere dei semplici accessori sartoriali, diventano «testimonianze» di un vissuto collettivo, i biglietti da visita si trasformano in altrettante persone, i pesci tropicali offrono l'occasione per intonare un «inno alla diversità»⁴⁰; i libri poi, documenti significativi se vengono esaminati come parte integrante della storia culturale di un individuo, scatenano nel bibliofilo «sentimenti estremi», specie qualora una «piegolina» imprevista renda quasi del tutto inutili «dieci anni di spionaggio, di raccolta e classificazione dati, di intuizioni»⁴¹. E accade di peggio nel momento in cui si innesca un confronto con le collezioni più grandi e sistematiche dei musei: il collezionista privato può essere addirittura «colpito al cuore» mentre osserva il lavoro di «esperti dotati di capacità e mezzi» che lui, salvo eccezioni alla Rockefeller, non avrà mai a disposizione⁴².

Meglio non paragonarsi al «grandioso» museale⁴³, dove l'equilibrio efficacemente disarmonico tra la parte e il tutto viene sottoposto a un processo di temporalizzazione più marcato, nel tentativo di conservare il passato per il futuro, e perciò si sposta con maggiore slancio verso l'infinito, il totale, lasciando meno spazio all'azione del particolare. In tal senso le collezioni private, così circoscritte nelle loro esigenze di

³⁸ ITALO CALVINO, *La macchina spasmodica (Una pietra sopra)* [1970], in ID., *Saggi 1945-1985*, pp. 252-255: 253 e 254.

³⁹ VITTORIO ORSENIGO, *Collezioni*, p. 79.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 79 e 56.

⁴¹ *Ibi*, pp. 69 e 71.

⁴² *Ibi*, p. 34.

⁴³ *Ibi*, p. 35.

presa sulla realtà, appaiono in linea con la debolezza forte dell'enciclopedia moderna, tanto da avvicinarsi, paradossalmente più dei musei, alla logica organizzativa delle *Wunderkammern* barocche, in cui «la disposizione» degli oggetti per «generi», *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* o *exotica*, «non ha la funzione di separare i diversi ambiti», come evidenzia Martina Mazzotta, «ma di costruire dei ponti visivi»⁴⁴. Anzi, recuperando gli studi sull'archivio condotti da Foucault nell'*Archéologie du savoir* (1969), Gabriella Giannachi vede negli schemi progettuali delle camere delle meraviglie un'anticipazione dell'arte archivistica, che al pari dell'enciclopedia consente di creare una «rete» di «strategie» con cui orientarsi nel tempo e nello spazio, in modo da ammiccare alla totalità a partire dai frammenti, dai livelli locali, dell'apparato di raccolta⁴⁵.

Tra denti di pesce e liofanti, rami di corallo, libri, astrolabi, bussole e uccelli del paradiso, le collezioni dei secoli XVI e XVII rappresentano in forma concreta criteri e legami che sono prima di tutto mentali, riproducendo in una versione inventariale, pansofica, la struttura dei *teatri del mondo* nati dal progetto di cosmologia combinatoria di Giulio Camillo detto il Delminio. Nel suo saggio *Idea del Theatro* (1544) l'erudito cinquecentesco propone un'architettura della conoscenza universale, che prevede sette ordini di gradinate occupate da figure, simboli, cabale, fino al palco dove si colloca uno spettatore in grado di possedere e percorrere lo spettacolo infinito della realtà. Nonostante la scossa ai sistemi interpretativi del mondo che la rivoluzione copernicana porta con sé, la «sfera» non è ancora «esplosa» del tutto, anzi, Adalgisa Lugli ritrova nel fervore collezionistico di questo periodo l'illusione di un sapere «riducibile a uno schema totale», al punto che arte e scienza appaiono legate nella «sintesi ideale» di oggetti che mantengono analiticamente la loro singolarità, dai codici miniati ai fossili, dai gioielli alle piante essiccate⁴⁶. Al di là della speranza, presto

⁴⁴ MARTINA MAZZOTTA, *Wunder-Weltanschauung. Una visione meravigliosa del mondo*, in LAVINIA GALLI MICHERO, MARTINA MAZZOTTA (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano 2013, pp. 17- 27: 18.

⁴⁵ GABRIELLA GIANNACHI, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano* [2016], traduzione di Elisa Dalgo e Flavio Iannelli, Treccani, Roma 2021, p. 23. Sui legami tra *Wunderkammer* e archivio si veda in particolare il capitolo *L'arte dell'archiviazione* (pp. 231-280).

⁴⁶ ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 1983, pp. 71 e 41. Proprio le ricerche della Lugli, sulla scia dei contributi risalenti all'inizio del Novecento di David Murray (*Museums. Their History and their Use*, 1904) e Julius von Schlosser (*Die Kunst- und Wunderkammern*

disillusa, che un ordine globale fosse conseguibile, si tratta della medesima sintesi basata sull'intreccio connettivo a cui l'enciclopedia ricorre oggi per sopperire all'impossibilità di racchiudere la complessità caotica dei fenomeni, perché «accostare liberamente oggetti, procedimenti e reperti diversissimi tra di loro», anche voci enciclopediche, «suppone l'apertura a tutti i collegamenti possibili»⁴⁷.

Allora come adesso la collezione-enciclopedia costituisce un organismo vitale, «non malato di parzialità, non svilito dal meccanismo dell'esclusione»⁴⁸, proprio grazie a una spinta all'intero che sfrutta prima i principi relazionali dell'analogia, ad esempio nelle raccolte artistico-scientifiche di Ulisse Aldrovandi o del canonico milanese Manfredo Settala, legati a un programma onnivoro, senza limiti, e poi della sineddoche, quando il bottonologo contemporaneo si affida al limite stesso, alla circoscrizione almeno spaziale del campo d'indagine, per ricomporre i frammenti della totalità esplosa. L'arte del collezionista cultore del bello e lo sperimentalismo dello scienziato si uniscono in un *collage* infinito, scomponibile in quanto sintetico, dispiegandosi in una forma di arcimboldismo che dal Cinquecento si spinge fino all'incompletezza fruttuosa degli assortimenti enciclopedici attuali. Non a caso Eco si riferisce proprio all'Arcimboldo quando vuole spiegare la potenziale mutazione in «forma» di una qualsiasi «lista», la struttura enciclopedico-collezionistica per eccellenza, dove l'ammassarsi analitico degli elementi, fiori, frutti o legumi non fa differenza, si condensa in una sintesi «sformata» che «suggerisce quasi fisicamente l'infinito» attuale, costituito da «oggetti forse numerabili ma che noi non riusciamo a numerare»⁴⁹. E in effetti anche l'enciclopedia del periodo barocco, in cui Cesare Vasoli rintraccia il conflitto che coinvolge gli «antichi miti» e la coscienza «disincantata di operare in un universo ormai fatto di esperienze, di strumenti e poteri terreni»⁵⁰, diventa specchio della dialettica di cui parla Eco tra la discontinuità dei singoli frammenti e l'armonia che deriva dal riconoscimento di una fondamentale unità della conoscenza.

der Spätrenaissance, 1908), danno nuovo slancio allo studio storico-critico del fenomeno del collezionismo.

⁴⁷ *Ibi*, p. 90.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, pp. 131, 17 e 15.

⁵⁰ CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Bibliopolis, Napoli 2005, p. 17.

In fondo, pur tenendo conto della diversità delle coordinate culturali e cronologiche, le preoccupazioni espresse nel Seicento da Comenio nella sua *Didactica magna* (1633-1638) sulla «giusta gradualità», sul «passaggio organico dall'una all'altra nozione», secondo il criterio della *reductio ad unum*⁵¹, non sembrano molto distanti da quelle di Morin, quando spiega che oggi una efficace riforma del pensiero può essere attuata se «i problemi particolari» vengono «posti [...] correttamente solo nel loro contesto, e il contesto stesso di questi problemi» si colloca «sempre più nel contesto planetario», rispondendo agli inconvenienti di una specializzazione settoriale che affonda le sue radici nelle classificazioni di Linneo e della razionalità illuminista⁵². Tuttavia, mentre l'enciclopedismo moderno impara a gestire l'ammasso progressivo di dati attingendo all'opera di Diderot e d'Alembert, che «non ha centro, ma presenta una serie di pseudo-alberi» con «l'aspetto tentativo di mappe locali»⁵³, il sistema delle collezioni enciclopediche si incaglia proprio a quest'altezza, se è vero che «il sapere accumulato e irrigidito della scienza» taglia «i fili con l'altro mondo, quello dell'ingegno umano applicato a rincorrere la meraviglia e la curiosità»⁵⁴.

Le discipline scientifiche rivendicano ormai uno spazio autonomo dove applicare le loro griglie strutturali, perché «si tratta di allestire delle serie e di completarle, se mancanti, piuttosto che accumulare oggetti il più possibile»⁵⁵. A tal proposito, Franco Venturi rileva come lo stesso d'Alembert attribuisse al filosofo la funzione di «ordinare» con attenzione e sagacia «delle “*notions communes*”», non di «creare [...] nuovi principi», così da compilare un *tableau* «insieme completo e limitato» della conoscenza⁵⁶. È al collezionista puro che rimane invece la smania di trovare il pezzo da aggiungere al suo assortimento, di chiudere il cerchio senza però tracciare mai la

⁵¹ *Ibi*, p. 33. Cfr. ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia*, pp. 55 e 115. In particolare, la Lugli rileva nel romanzo allegorico di Comenio *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* (1623) l'intreccio di analisi e sintesi: gli occhi del pellegrino protagonista vedono un mondo che «si ritrae e si espande continuamente», dove sperimentare le stesse illusioni ottiche di un visitatore alle prese con una collezione enciclopedica riempita di «crocefissi non più grandi dell'unghia di un mignolo» o di «cocchi e cavalli che passano per la cruna di un ago» (p. 115).

⁵² EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero* [1999], traduzione di Susanna Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 6.

⁵³ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

⁵⁴ ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia*, pp. 118-119.

⁵⁵ *Ibi*, p. 121.

⁵⁶ FRANCO VENTURI, *Le origini dell'Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1963, p. 97. Dello stesso autore cfr. *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1970, in particolare il capitolo *Cronologia e geografia dell'illuminismo*, pp. 145-166.

linea estrema di inclusione. Sta qui la differenza con il collezionismo contemporaneo, «congetturale e contestuale», aperto alla maniera delle enciclopedie rizo-miceliari, più che allo stoccaggio infinito, agli intrecci infiniti tra gli elementi già inglobati nell'impianto sintetico e quelli della realtà circostante⁵⁷. Il suo modello inevitabilmente parziale ma ben disposto alla complessità delle connessioni lo rende simile, semmai, alle raccolte di meraviglie barocche, per via della loro flessibilità connettiva, che non rende assillante il desiderio di compiutezza.

Del resto, scrive la Mazzotta, se la collezione fosse destinata al completamento, «sarebbe come l'ultimo granello di sabbia nella clessidra del tempo»⁵⁸: un'entità morta, priva della tensione alla sintesi totale che viene suscitata solo dalla mancanza, dalla «macchiolina» di cui parla Gospodinov indagando il «sistema di sicurezza della vita»⁵⁹ o, per usare un termine tipicamente romantico, dallo *Streben* come ansia dell'infinito, che spinge a trascendere il limite alla ricerca dell'intero irrealizzabile. Quando Giuseppe Giarrizzo definisce il collezionismo lo «spazio della memoria», non indica soltanto la contaminazione reciproca tra la variabile spaziale e quella temporale, ma mette anche in luce la volontà da parte di chi raccoglie di ritrovare le parti della sfera andata in frantumi, conservandone la storia passata per facilitare la ricerca presente⁶⁰. Anzi, si tratta di «dare fondamenta ad una memoria che è [...] arra del ricorso, di un destino avvenire di cui l'antico è garanzia e stimolo», specie se fomentato da una sorta di melanconia per il totale che si diffonde innanzitutto nell'Ottocento del Sublime e della sete di Assoluto⁶¹.

Non è un caso che proprio in questo periodo gli antichi *artificialia* diventino oggetto di una nuova attenzione, perché simboli di un passato glorioso da ricordare o persino da rivivere, come capita al *dandy*, che verso la fine del secolo va alla ricerca della «perfetta integrità del tipo latino», ostentando il suo *status* attraverso oggetti dal gusto raffinatissimo. Il santuario dell'esteta si riempie di tappeti, statue, arazzi, quadri, mobili, libri, drappi, pezzi d'antiquariato che animavano le botteghe o le aste, dove

⁵⁷ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

⁵⁸ MARTINA MAZZOTTA, *Wunder-Weltanschauung*, p. 22.

⁵⁹ GEORGI GOSPODINOV, *Tutti i nostri corpi*, p. 32.

⁶⁰ GIUSEPPE GIARRIZZO, *Collezionismo e collezionisti*, in ID., STEFANIA PAFUMI (a cura di), *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della tavola rotonda (Catania, 4 dicembre 2006), Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009, pp. 15-17: 16.

⁶¹ *Ibi*, p. 17.

l'alta società si sfidava al ritmo del martello del battitore, tra eccessi e capricci che d'Annunzio, su tutti, ha saputo raccontare con la stessa ricercatezza stilistica degli ambienti nobiliari, alla moda, di cui era un assiduo frequentatore. Sulle pagine della "Tribuna" romana, il periodico con cui inizia a collaborare nel 1884 grazie all'intercessione della famiglia aristocratica della moglie, Maria Hardouin di Gallese, l'autore descrive «i convegni della gente ricca ed elegante nei luoghi di vendite pubbliche, nelle case dei grandi personaggi morti o in partenza»⁶²: presso il palazzo Del Grillo in via Nazionale «la concorrenza dei compratori» per «un mobile di *bois-de-fer*» o un «piccolo paravento» è «grandissima»⁶³, e tra i tesori del defunto cardinale Domenico Bartolini pare «notevole» un orologio dell'epoca di Luigi XIV e «veramente magnifica» una cornice sbalzata in piastra di rame, al pari della tavola di Masaccio «rappresentante il Crocifisso»⁶⁴.

«Curiosità estetica» e «mania archeologica» si uniscono nella cronaca della dolce vita della Roma umbertina, fornendo un vasto repertorio di suggestioni da cui d'Annunzio attinge per costruire, oltre alla sua fama di artista edonistico, l'immaginario dei propri romanzi, in particolare del *Piacere* (1889)⁶⁵. Qui è Andrea Sperelli, *alter ego* dell'autore, a passeggiare per la Roma che più ama, «non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese»; la città dove palazzo Farnese è stato «incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci» e la galleria Borghese accoglie «Raffaelli», «Tiziani», «Domenichini»⁶⁶. E a questa bellezza si aggiungono Villa Medici, Piazza di Spagna, la Fontanella delle Tartarughe, che alimentano una forma di collezionismo monumentale, urbanistico, riflessa negli arredi di palazzo Zuccari, dove il protagonista vive tra «coppe di cristallo», «tendine di pizzo», «un tappeto persiano del XVI secolo», coperte di seta e un orologio che riproduce «una piccola

⁶² L'articolo appare sulla "Tribuna", nel numero del 31 gennaio 1888; ora in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Mondadori, Milano 1996 (I Meridiani), vol. I, pp. 1040-1043: 1040.

⁶³ ID., *La vita ovunque. Piccolo corriere*, in "La Tribuna", 6 luglio 1885; ora in ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, pp. 473-476: 473.

⁶⁴ ID., *Scritti giornalistici 1882-1888*, pp. 1040-1041.

⁶⁵ ID., *Il piacere* [1889], in ID., *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1988 (I Meridiani), vol. I, pp. 1-358: 34.

⁶⁶ *Ibi*, p. 38.

testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica»⁶⁷. Il «teschietto»-gioiello proviene, neanche a dirlo, dall'asta del cardinale Immenraet, durante la quale la concorrenza era stata spietata, vista la caparbia con cui «alcuni antiquarii e il principe Stroganow si disputavano ogni pezzo» a suon di offerte⁶⁸. Peraltro il conte (non principe) Gregorio Stroganoff è una figura che compare spesso nelle cronache della mondanità romana, fin da quando nel 1881 sceglie il palazzetto in via Sistina 59, un tempo appartenuto a Salvator Rosa, come sede della sua ricchissima collezione d'arte e della biblioteca, costituita da oltre trentamila volumi, tra cui le opere dello stesso d'Annunzio in sofisticate rilegature⁶⁹.

Musei privati, letteralmente casalinghi, come quelli dello Stroganoff o, nella finzione letteraria, di Andrea Sperelli, sono per l'autore-esteta un modello a cui aspirare: se il progetto esistenziale tutto teso all'arte si compie con il Vittoriale degli Italiani a Gardone, un ambiente artificioso dove «motti preziosi, figure simboliche, pannelli decorativi» vengono quasi soffocati da statue, stemmi, fontane, edicole e colonne⁷⁰, nel periodo romano d'Annunzio è ancora un «collezionista ipotetico», per usare le parole di Annamaria Andreoli, animato dalla sola speranza di allestire una dimora da gentiluomo del Rinascimento, senza però alcuna possibilità economica di

⁶⁷ *Ibi*, pp. 5, 6, 18 e 68-69.

⁶⁸ *Ibi*, pp. 69-70.

⁶⁹ Cfr. ANTONIO MUÑOZ, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, in ID., GUGLIELMO GATTI *et al.*, *D'Annunzio a Roma*, Palombi, Roma 1955, pp. 129-139: 131-132. Poco prima della morte nel 1910, Stroganoff seleziona personalmente diversi capolavori per la realizzazione del catalogo a stampa della sua collezione, di cui si occupano lo stesso Muñoz e l'archeologo Ludwig Pollak. Il lavoro, con il titolo *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, esce solo nel 1912, in due volumi. Sempre Muñoz compila nel frattempo un altro inventario dei pezzi della raccolta, per volere della figlia del conte, Marija Grigor'evna Ščerbatova: *La collezione del conte Stroganoff*, in "Rassegna contemporanea", III (1910), 10, pp. 85-92. Tra i tesori della collezione, destinata a smembrarsi pochi anni dopo la morte di Stroganoff, si contano vasi greci, avori medievali, porcellane cinesi, dipinti di Duccio, Pinturicchio, Simone Martini, Beato Angelico e Watteau. A questo proposito, si vedano anche i contributi di SIMONA MORETTI, «È stato Crapotti!» ovvero la dispersione della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff sulle riviste di storia dell'arte in Italia (1925-1926), in "Tecla", I (dicembre 2010), 1, pp. 58-73; e VARDUI KALPAKCIAN, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in "Rivista d'arte", XLVI (2012), 2, pp. 447-473.

⁷⁰ ANTONIO MUÑOZ, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, p. 138. Cfr. FRANCO DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri, Pescara 2009. Dalle lettere emerge con chiarezza l'attenzione che d'Annunzio riserva agli arredi della sua villa-opera d'arte. Spesso chiede all'architetto Giancarlo Maroni di cercare e acquistare per suo conto pezzi d'antiquariato, opere d'arte e curiosità orientali.

realizzazione⁷¹. Anzi, nel *Catalogo degli oggetti esistenti nell'abitazione del signor Gabriele d'Annunzio in via Gregoriana, 5, al piano terreno*, che il poeta compila nel novembre del 1890 dopo la separazione dalla moglie, si trova una gran quantità di orpelli «più o meno autentici», molto spesso «modesti», da «una raggiera di palme da chiesa» a «un busto di Antinoo dorato», da «un cuoio di Cordova dipinto a figure» a «due sciabole montenegrine»⁷². E anche scorrendo il catalogo di vendita della Capponcina a Firenze, tenutasi nel 1911 mentre l'autore riparava in Francia assillato dai creditori, «appare ben chiaro», fa notare Muñoz, «che di vere opere d'arte non ce n'era nessuna», perché si tratta al massimo di «prodotti di geniali artigiani che nei secoli passati sapevano imprimere un sigillo di bellezza agli arnesi più comuni della vita e del lavoro quotidiano, ma niente di più»⁷³.

Del resto, ancora prima che una tensione materialmente estetica, il collezionismo dannunziano si rivela una forma di conoscenza sentimentale, che non serve tanto a comprendere la realtà (nel senso latino originario di *comprehendere*, ossia catturare e quindi capire), quanto piuttosto a produrre attraverso le scelte del soggetto un'immagine della realtà. «*Habere, non haberi*», ripeteva come una sorta di formula religiosa lo Sperelli, incalzato dal padre, anche se poi gli oggetti «in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto» lo possedevano almeno in parte, «avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità», perché «non soltanto erano testimoni» di amori e tristezze, «ma eran partecipi»⁷⁴. Persino il tempo appare scandito unicamente dal costume, dai pezzi della collezione che invadono gli spazi esistenziali dello Sperelli-d'Annunzio, se è vero che gli oggetti «costituiscono il legame più solido di un individuo con la realtà e con altri individui», come evidenzia

⁷¹ ANNAMARIA ANDREOLI, *Introduzione a GABRIELE D'ANNUNZIO, Scritti giornalistici 1882-1888*, pp. XI-L: XLIX.

⁷² ANTONIO MUÑOZ, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, p. 136. All'interno del medesimo volume *D'Annunzio a Roma*, Mario Vecchioni riproduce in facsimile di autografo l'intero catalogo degli oggetti presenti nell'abitazione di via Gregoriana (pp. 45-56).

⁷³ ANTONIO MUÑOZ, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, p. 132.

⁷⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere*, pp. 37 e 17.

Oswaldo Raggio, determinando i «legami sociali»⁷⁵ con i quali nutrire un sentimento della vita sensuale, «da fiutare, da palpare, da mangiare»⁷⁶.

È ancora una versione collezionistica di stampo analogico, per cui la bellezza delle coppe di cristallo o delle statuette in porcellana di Capodimonte, a prescindere dal reale valore artistico, si accosta alla purissima sensibilità del loro proprietario, senza che venga attivato il congegno quantitativo della sineddoche. L'espedito della parte per il tutto, che il bottonologo (e così pure l'enciclopedista) sfrutta per esplorare ciò che lo circonda inseguendo vane conferme di ordine, implica un movimento dall'esterno verso l'interno del soggetto, non viceversa come capita all'esteta, e per questo i paradigmi su cui si basa non dipendono esclusivamente dalla qualità conoscitiva del singolo. Quando Sjöberg sceglie di raccogliere sirfidi, prende le mosse da ciò che è al di fuori di lui, ricorrendo alla propria capacità interpretativa per organizzare un disordine generale che lo riguarda ma che rimane oltre «la porta chiusa»; e allo stesso modo Orsenigo, che pure rispetta la legge del «“sono quel che colleziono”», ritiene che «pensare, fare, mantenere», implicino di necessità uno «spirito di servizio» nei confronti dell'altro, una perlustrazione condivisibile tra i gorgi del totale⁷⁷. In altre parole, se nell'Ottocento si colleziona per costruire sé stessi, a partire dal secolo successivo l'aspirazione alla raccolta universale, enciclopedica, serve a evitare che la costruzione identitaria si disgreghi nel labirinto della complessità, in maniera da salvaguardare la permanenza di una ragione globalizzante nelle particolarità del collettivo collezionistico.

3.3 Lasciare un segno di sé. Micòl *versus* Carlo

«C'è bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione», rileva Calvino mentre ammira una *collezione di sabbia* in una mostra a Parigi (1974), a prescindere che «davvero esista una corrispondenza», come voleva il *dandy*, tra i granellini «color terra di Leningrado», o quelli «finissimi»

⁷⁵ OSVALDO RAGGIO, *La passione per le cose. Collezionismo e paradigmi interpretativi*, in GIUSEPPE GIARRIZZO, STEFANIA PAFUMI (a cura di), *Oggetti, uomini, idee*, pp. 47-52: 48.

⁷⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Notturmo*, in ID., *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, con un saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 2005 (I Meridiani), vol. I, pp. 159-410: 286.

⁷⁷ VITTORIO ORSENIGO, *Collezioni*, pp. 31 e 100.

di Copacabana, «e i sentimenti che essi evocano a vederli qui imbottigliati ed etichettati»⁷⁸. Le centinaia di ampole di vetro sugli scaffali imprigionano un silenzio che si fa racconto, «diario di viaggi» con cui sistemare i pezzi di «vita triturrata in un pulviscolo», rivelandosi ormai distanti dalle forme del collezionismo sentimentale ottocentesco per la loro capacità di rappresentare il mondo o catturarne l'essenza, «la struttura silicea», attraverso il principio sineddotico che procede dal meno al più⁷⁹.

Se si considera poi che il titolo *Collezione di sabbia* (1984) non appartiene solo al testo in questione, ma anche all'opera che lo include, allora è facile capire come il medesimo criterio quantitativo si rifletta in una sorta di *mise en abyme* nella struttura della raccolta di saggi calviniana. Per Mario Barenghi, si tratta di un florilegio di «esperienze o avventure visive», che riesce a raccontare il mondo ospitando parzialmente i suoi elementi, dalle mostre alle carte geografiche, dalle opere d'arte alle terre più lontane⁸⁰. Anzi, *Collezione di sabbia* risulta persino una indagine metacollezionistica, perché oltre ad essere una raccolta che parla di raccolte, adotta pure un impianto per sequenze che riassume via via la storia generale nell'analisi del particolare, così da organizzare le collezioni tramite lo stesso meccanismo della sineddoche che ne determina le caratteristiche. Quando Barenghi definisce la collezione una «*enumeratio* protratta», ossia un «tipo di sintesi fra singolarità e pluralità», che si sforza «di ridurre una realtà parcellizzata e disgregata ad un senso compiuto e unitario», fa emergere peraltro, inconsapevolmente, una netta consonanza con l'enciclopedia, costruita proprio sul binomio parte-tutto⁸¹. È un pensiero che avrebbe potuto formulare Eco, alle prese nel suo *Antiporfirio* con l'individuazione delle regole enciclopediche «che ci consentono di usare il linguaggio per rendere ragione – secondo qualche criterio provvisorio di ordine – di un mondo disordinato», complesso nella misura in cui si fa interpretare di continuo attraverso parole e cose⁸².

⁷⁸ ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia (Collezione di sabbia)* [1974], in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 411-416: 413.

⁷⁹ *Ibi*, pp. 413 e 415.

⁸⁰ MARIO BARENGHI, *Introduzione* a ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. IX-LXXIII: XXXI-XXXII.

⁸¹ *Ibi*, p. XXXI.

⁸² UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

L'approccio induttivo che guida lo sviluppo collezionistico emerge anche nelle altre raccolte, più o meno «impressionanti», delle esposizioni che Calvino visita a Parigi⁸³: la vetrina da cui guardano le maschere antigas suggerisce, ben oltre l'immediatezza del contesto, una riflessione generica sulle risorse dell'antropomorfismo e sulla guerra; o ancora, l'«egotismo» apparente che affiora dalla bacheca piena di *dossiers* dell'artista Annette Messager, con titoli come *Gli uomini che mi piacciono*, *Gli uomini che non mi piacciono*, *Le donne che ammiro*, *Le mie gelosie*, *La mia moda*, si smorza nella quotidianità di attitudini universali, che diventano tracce di una memoria collettiva⁸⁴. Al pari dell'arena sottovuoto, «le copertine di cartone legate da nastri» restano a «documentare il nostro tempo» a mo' di «diapositive a colori», qualora i posteri abbiano voglia di intrattenersi con l'«eterno turismo» di una vita passata⁸⁵. Del resto, la volontà di lasciare un segno di sé accomuna in fondo tutte le forme di collezionismo, persino quelle che appaiono più socialmente impegnate. Basti pensare alla cura con cui i bibliofili di ogni tempo hanno accumulato libri, dando il via a una «staffetta» che secondo Andrea Kerbaker si corre in difesa delle edizioni più pregiate come del loro proprietario, perché la passione o il narcisismo personali vengono solo in parte temperati dal desiderio comune di «combattere quel mondo là fuori», tanto «difficile da capire e da accettare»⁸⁶.

La biblioteca di Fernando Colombo, ad esempio, che al momento della morte del suo creatore nel 1539 contava circa sedicimila volumi, addirittura la metà dei titoli esistenti all'epoca, esprime bene lo sforzo encomiabile di possedere quanto più possibile dello scibile umano, ma anche la lotta edipica, destinata a rimanere impari, per conquistare la medesima gloria del padre, il Cristoforo eroe del Nuovo Mondo⁸⁷. E poi sovrani, diplomatici, papi, cardinali, tra cui vanno almeno ricordati Federigo Borromeo e Mazzarino, manifestano con le loro collezioni un reale amore per i libri, accompagnato sempre però dalla necessità di esibire o consacrare il loro ruolo

⁸³ ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, p. 413.

⁸⁴ *Ibi*, p. 414.

⁸⁵ *Ibi*, pp. 414 e 412.

⁸⁶ ANDREA KERBAKER, *Lo scaffale infinito. Storie di uomini pazzi per i libri*, Ponte alle Grazie, Milano 2013, pp. 13 e 11.

⁸⁷ All'interno dello *Scaffale infinito*, si veda in particolare il capitolo *Nel nome del padre. Hernando Colón*, alle pp. 41-51. Cfr. EDWARD WILSON-LEE, *Il catalogo dei libri naufragati. Il figlio di Cristoforo Colombo e la ricerca della biblioteca universale*, traduzione di Susanna Bourlot, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

egemonico nelle dinamiche del potere. Si spiega così la presenza del marchio nobiliare sulle oltre tremila opere raccolte da Madame de Pompadour, che costruisce la sua immagine pubblica anche attraverso le acquisizioni librarie, al punto che quando La Tour realizza il ritratto della marchesa nel 1756, dipinge sullo sfondo quattro volumi, indizi per gli spettatori presenti e futuri: l'*Henriade* di Voltaire e lo *Spirito delle leggi* di Montesquieu, che rappresentano a pieno il genio dell'età dei lumi, il *Pastor fido* di Guarini, con le stesse atmosfere arcadiche di cui la nobildonna si nutriva a teatro, e in bella vista il quarto tomo dell'*Encyclopédie*, a testimoniare «l'adesione [...] incondizionata» al progetto universale di Diderot e d'Alembert⁸⁸.

Peraltro la struttura reticolare che contraddistingue i rapporti tra gli scaffali di una biblioteca, dei libri con i libri e dei libri con il bibliofilo, rendono il rizoma letterario uno specchio dell'enciclopedia, ossia un contenitore (la biblioteca) che ingloba diversi articoli (i singoli volumi), assecondando un'esigenza pratica e al contempo l'ambizione di esplicitare un'identità. Qui enciclopedia e collezione si sovrappongono, oltre che per il consueto meccanismo della sineddoche, anche per la tensione a trasmettere il materiale elaborato, e l'immagine dell'elaboratore, alle generazioni future. E se per caso la distruzione o la dispersione intaccano il lavoro dei catalogatori del totale, si fa pur sempre sentire «uno speciale formicolio» che accompagna la «preghiera dei morti» di cui parla Orsenigo, subito pronto a cominciare una ulteriore raccolta⁸⁹, o i «nuovi staffettisti» di Kerbaker, impavidi di fronte a «qualche passeggero mal di testa»⁹⁰.

Per Borges l'inquietudine causata dall'infinita della *Biblioteca de Babel* (1941), dove «un qualche scaffale d'un qualche esagono celava libri preziosi» inaccessibili, risulta in parte mitigata dall'«elegante speranza» che se un «eterno viaggiatore» attraversasse l'edificio «in una direzione qualsiasi, constaterebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine», ossia l'«Ordine» periodico del frammento a misura d'uomo.⁹¹ Con evidenza maggiore, anche all'interno del dedalo librario che Eco teorizza nel *Nome della rosa* è possibile riconoscere una logica

⁸⁸ ANDREA KERBAKER, *Lo scaffale infinito*, p. 133.

⁸⁹ VITTORIO ORSENIKO, *Collezioni*, p. 103.

⁹⁰ ANDREA KERBAKER, *Lo scaffale infinito*, p. 248.

⁹¹ JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), vol. I, pp. 680-689: 685 e 688-689.

perfetta, che l'autore concretizza nella sua casa milanese, quando chiama *collezione* non il totale dei testi, bensì la sezione antica, quella denominata *Bibliotheca semiologica curiosa, lunatica, magica et pneumatica*.

Se da un lato la circoscrizione di questo frammento conferma l'essenza particolare, aperta alla globalità, del sistema collezionistico, dall'altro la natura specifica di una raccolta così poliedrica, che non a caso dopo la morte di Eco prende una direzione diversa rispetto al resto dei volumi, confluendo nel catalogo della Biblioteca Braidense di Milano (gli altri testi e l'archivio delle carte si trovano presso l'Alma Mater di Bologna), dimostra la capacità delle collezioni di esprimere l'indole del loro artefice, in modo da fissarne l'immagine ben oltre i limiti temporali di un'esistenza. Il libro, sottolinea l'autore riflettendo sulla figura del bibliofilo, «è un'assicurazione sulla vita, una piccola anticipazione di immortalità», perché consente di ricordare le esperienze «nostre» e di «coloro che ci hanno preceduto»⁹². In effetti, il processo conoscitivo alla base della pratica collezionistica fonda i suoi principi di indagine del mondo su rapporti ermeneutici più privati e personali di quelli a cui ricorre l'enciclopedista, che pur nella parzialità di un punto di vista inevitabilmente soggettivo si fa portavoce di una cultura pubblica, quando non condivisibile. Se la collezione si lega insomma agli studi o ai capricci individuali, nonostante le sue caratteristiche di interesse comune, l'enciclopedia risulta invece inserita in un contesto collettivo, nonostante l'orizzonte interpretativo del singolo.

Proprio la profondità del rapporto tra la raccolta e colui che raccoglie trasforma i pezzi collezionati in strumenti di espressione identitaria, autentica però, che nulla ha a che fare con gli artifici di cui si serve il *dandy* per alimentare un culto affettato della sua immagine. Ne sono prova i lattimi che la Micòl del *Giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Bassani dispone «in bell'ordine» sugli «scaffali di mogano scuro» coprendo quasi per intero la parete della sua camera⁹³: si tratta di «bicchieri, calici, ampolle, ampolline, scatolucce» di vetro opalescente, bianco latte appunto, che «fuori di Venezia» vengono anche chiamati *opalines* o *flûtes*⁹⁴. «Inutili *bibelots*» li definisce

⁹² UMBERTO ECO, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Rovello, Milano 2006, p. 19.

⁹³ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962], in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), pp. 315-578: 424.

⁹⁴ *Ibi*, p. 423.

Montale, che al contempo non esita a intravedere nei ninnoli semitrasparenti la personalità di «questa ragazza un po' pigra, un po' civetta», «solo capace» di spiegarsi tramite un «lezioso e semi-infantile gergo “finzi-continico”»⁹⁵. Micòl «adora» i lattimi, al punto che un «brivido rbdomantico» la percorreva «ogni volta che riusciva a scovarne qualcuno di nuovo», come se quelle «cosette, in genere scarti d'antiquariato», alimentassero la sostanza della sua temprà⁹⁶. Anzi, alla conoscenza totale, enciclopedica, di questi oggetti baluginanti si affianca un sentimento del tempo intimo, che spinge la protagonista ad affrontare la morte in anticipo sugli eventi, perché lei «sa» e «ha capito», ancora prima di essere inghiottita in un campo di concentramento tedesco durante la seconda guerra mondiale⁹⁷.

La sua apparente «avversione a qualsiasi tentativo di sottrarre almeno per poco le cose, gli oggetti, alla morte inevitabile» si spegne nello sforzo di immergere sé stessa in un passato «caro», «dolce», «pio», di cui i lattimi sono emblema, per esorcizzare la fine e restituirle il suo contrario⁹⁸. Secondo Raffaele Manica la collezione diventa persino uno «spartiacque sottile che divide i vivi dai morti», dal momento che dentro il vetro poltrisce una vita «già impagliata, già segnata dal suo opposto, ma vita», mentre al di fuori imperversa la tragedia della storia⁹⁹. Non è un caso che quando l'io narrante sogna la stanza di Micòl, gli unici oggetti a cambiare rispetto alla realtà sono proprio i lattimi, trasformandosi in «formaggi, piccole, stillanti forme di cacio biancastro», che provocano angoscia alla stessa maniera della marea lagunare sempre più alta, per tornare qualche pagina dopo delle sagome luccicanti, testimonianza di una sfiorata felicità¹⁰⁰. I pezzi della collezione, che infatti sono vetri, rispecchiano la realtà, ma appaiono altro da essa: al di là dell'aspetto caseario diverso da quello reale, nella loro immobile opalescenza rimangono distanti dall'inquietudine esterna dell'acqua che «stava rapidamente montando», pur facendosene specchio¹⁰¹.

⁹⁵ EUGENIO MONTALE, *Vita e morte di Micòl*, in GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1999, p. VII. Il testo di Montale compare per la prima volta sul “Corriere della Sera” del 28 febbraio 1962.

⁹⁶ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, pp. 423-424.

⁹⁷ EUGENIO MONTALE, *Vita e morte di Micòl*, p. VII.

⁹⁸ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, pp. 424 e 578.

⁹⁹ RAFFAELE MANICA, *All'ingresso del «Giardino»*, in ANNA DOLFI, GIANNI VENTURI (a cura di), *Ritorno al giardino*, una giornata di studi per Giorgio Bassani (Firenze, 26 marzo 2003), Bulzoni, Roma 2006, pp. 103-110: 109.

¹⁰⁰ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, p. 432.

¹⁰¹ *Ibidem*.

È questa diversità che indugia sul crinale vita-morte, inizio-fine, a costituire l'essenza collezionistica, perché anche quando i lattimi riacquistano l'originale sostanza alabastrina risultano funzionali all'altra dimensione, quella ultraterrena, preservando ciò che è destinato a scomparire. Mentre «sta per irrompere la devastazione, la narrazione si arresta», fa notare Adriano Bon, in bilico come le ampolle lattiginose tra la favola e il massacro¹⁰². I balocchi di Micòl sono vita, e pertanto *diversi* dai limiti umani della loro custode, o perfezione di morte, al pari dell'airone impagliato (non a caso in vetrina) nel romanzo omonimo dello stesso Bassani, e quindi *diversi* dalla loro natura teoricamente immortale. Di sicuro sopravvivono alla protagonista facendola sopravvivere, a conferma della capacità della collezione di lasciare traccia del suo artefice ancora meglio di quanto riesca l'enciclopedia, che per via di una matrice collettiva dominante conserva innanzitutto il sapere e solo dopo il ricordo di chi lo ha organizzato.

Non ha uguale fortuna il Carlo dell'*Adalgisa* gaddiana (1944), che stringe un legame con la sua collezione destinato a invischiarsi nell'egoismo borghese dell'accumulo a tutti i costi, perdendo così ogni speranza di memoria *post mortem*. Le raccolte erano il suo «più grande ideale», e perciò riempiva di francobolli le «scatole disusate delle scarpe e dei biscotti di Novara», si interessava ai «“minerali in se stessi”», «svolazzava» qua e là «nel campo infinito» dell'entomologia, per poi specializzarsi nello studio degli scarabei¹⁰³. E infatti proprio allo scarabeo, che con toni ironicamente epici «spiana la via ai venturi» con la «polpetta» di sterco, viene paragonato il borghese quando partecipa al rito solenne del deposito dei soldi in banca¹⁰⁴. *Pecunia olet*, verrebbe da dire rovesciando la formula proverbiale, se il frutto di una digestione avara si traduce in una «pallottola» di denaro che nutre solo in apparenza le certezze di chi aderisce alle convenzioni del ceto sociale ingordo per eccellenza, a cui persino il tempo libero serve a satollare «il ventre»¹⁰⁵.

¹⁰² ADRIANO BON, *Come leggere «Il giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1979, p. 50.

¹⁰³ CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi* [1944], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Garzanti, Milano 1988, vol. I, pp. 283-564: 515-517 *passim*.

¹⁰⁴ *Ibi*, p. 524.

¹⁰⁵ *Ibi*, pp. 524 e 515.

Le collezioni che tolgono a Carlo ore di sonno e giorni di vacanza diventano emblema di quella fase anale ritentiva di freudiana memoria dove il piacere, la sublimazione del denaro, non coincide mai con l'espulsione, bensì con la stitichezza del trattenere, riflettendosi peraltro nella struttura formale dell'*enumeratio*, con cui Gadda cattura l'«affollarsi delle cose e dei pensieri nel crogiolo dell'esperienza individuale»¹⁰⁶, spiega Roscioni, a maggior ragione se la vita del protagonista fluisce tra «pezzetti di buste», «ricci», «conchiglioni», «stanghe di calcio» e «pezzi di stalagmiti», e poi «lepidòtteri, imenòtteri», «ditteri» e «scarabei»¹⁰⁷. Di fronte a un mondo che è «universale, inesplicabile disarmonia», l'elenco vertiginoso dei suoi costituenti risulta una soluzione per imprimere un ordine al *pasticcio*, provvisorio però¹⁰⁸, perché l'organizzazione si scompagina non appena incontra gli interessi del «forse, un giorno, magari, si sarebbe anche... potuto realizzare»¹⁰⁹. È questa la logica della moglie di Carlo, Adalgisa, che da esperta arrampicatrice sociale annulla con il suo rozzo pragmatismo quel poco di poesia scientifica, libresca, che agli occhi dell'autore avrebbe riscattato in parte la fame monetaria e collezionistica del borghese, da compiangere come un povero «matto» mentre vaga «la notte con la lanterna» e «di giorno col retino»¹¹⁰.

Al contrario di Micòl, il collezionista gaddiano non ha il privilegio di sopravvivere nelle sue raccolte: una volta morto, ci pensa Adalgisa a pianificare il trasloco di «tutta quella roba», «una specie di cataclisma», in cui alla necessità di fare spazio si sacrificano volentieri «quattro quintali di sassi», teche di Curculioni e scatole colme di Geotrùpidi¹¹¹. Insieme alla denuncia della meschinità borghese, emerge il fallimento del compito memoriale della collezione, a cui viene tolto l'ingrediente cronologico indispensabile per proiettarsi almeno ipoteticamente verso l'infinito, causando una spazializzazione arida, che semmai conduce all'annichilimento senza alcuna speranza di conversione in un sistema conoscitivo valido. Anzi, ancora prima del precipitare degli eventi, l'apparato collezionistico scricchiola poggiandosi su basi epistemologiche fasulle, se è vero che la febbre della specializzazione che infiamma

¹⁰⁶ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, p. 27.

¹⁰⁷ CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa*, pp. 515, 525 e 517-518.

¹⁰⁸ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, pp. 155-156.

¹⁰⁹ CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa*, p. 516.

¹¹⁰ *Ibi*, p. 522.

¹¹¹ *Ibi*, p. 525.

Carlo è la malattia di chi si mette al riparo dalle «tentazioni dissolvitrici dell'Enciclopedia», ma non le affronta, e così rimane vittima di un appiattimento gnoseologico, oltre che morale¹¹². Del resto, come si è visto, in Gadda collezionismo e struttura enciclopedica si sovrappongono solo parzialmente, dal momento che l'autore non si adegua mai ai limiti inevitabili di chi si trova ad allestire una raccolta, ma viene trascinato tragicamente dall'«intento eroico», che Calvino gli riconosce, di tracciare «una mappa o catalogo o enciclopedia del possibile» senza freni semplificatori¹¹³.

Quando Morin rileva che lo sviluppo delle scienze ha determinato «una rottura ontologica tra cultura scientifica e cultura umanistica», si sta occupando del fenomeno contemporaneo di espansione globale e spesso incontrollata del sapere¹¹⁴. Eppure non è difficile associare ai suoi ragionamenti sul pericolo di una cultura priva della «complessità umana», incapace di tendere fili tra le varie discipline¹¹⁵, le paturnie specialistiche che assorbono lo stesso Carlo, interprete di un approccio settoriale alla conoscenza che finisce per separare ciò che è legato o, peggio, per cancellare ciò che è molteplice perché se ne teme il disordine. Il problema, sia chiaro, non riguarda la scelta di un campo di indagine specifico che permette di estendere tramite il principio della sineddoche lo sguardo ermeneutico sulla totalità, accettando la conquista di una completezza parziale; lo sbaglio sta piuttosto nello specializzarsi per timore di conoscere troppo, al punto da non conoscere niente. Se Sjöberg si occupa solo di una particolare specie di mosche proprio per salvaguardare l'esistenza del modello enciclopedico, il mondo al di là della «porta chiusa», Carlo infilza scarabei con lo scopo invece di affermare le prerogative dello *status* borghese, muovendosi nei confini del suo orticello di studi quanto basta per «lisciarsi i baffi» compiaciuto e al limite lasciare «gli ascoltatori ammirati»¹¹⁶.

Forse, allora, non ha completamente ragione Walter Pedullà quando rivede nelle nevrosi dell'accumulatore gaddiano le medesime ossessioni dei Bouvard e Pécuchet di Flaubert: sebbene i tre personaggi rimangano alla stessa maniera ingolfati nella

¹¹² *Ibi*, p. 517.

¹¹³ ITALO CALVINO, *La macchina spasmodica*, p. 253.

¹¹⁴ EDGAR MORIN, *La crisi della cultura*, p. 19.

¹¹⁵ *Ibi*, p. 14.

¹¹⁶ CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa*, pp. 516 e 524.

ricerca di «una verità irraggiungibile», il metodo con cui tentano di pervenire alla conoscenza assoluta non è assimilabile, dal momento che mentre la coppia flaubertiana brama di «sapere tutto su tutto» attraverso lo studio di un'intera biblioteca, Carlo cede a un'estremizzazione opposta, ridotta, del paradigma enciclopedico, procedendo per sezioni, dai francobolli agli insetti, fino a concentrare le sue mire specialistiche sugli scarabei¹¹⁷. La collezione che gli costa anni di fatica si rivela inefficace perché languisce nel limbo tra «sostanza» («memoria del tempo») e «materia» («memoria dello spazio»), per usare le parole del Gadda della *Meditazione milanese* (1974), riuscendo a malapena a occupare un posto nella realtà per un periodo limitato, prima di essere caricata in malo modo sul furgone e finire nei gorgi della «molteplicità simultanea» su cui non ha mai davvero esercitato un controllo¹¹⁸. Accade così che proprio il sistema-raccolta, che per sua natura potrebbe far leva sulla categoria dell'«imperfetto», individuata da Giuseppe Stellardi come struttura della «creazione artistica» dell'autore e «contemporaneamente anche, e prima di tutto», del suo «rapporto col mondo, dell'essere al mondo», rinunci a ogni tipo di presa sul reale, impegolandosi nell'accozzaglia di chissà quali velleità specialistiche¹¹⁹.

3.4 Esplorare il disordine

La presunzione mista a ingenuità che caratterizza il microcosmo del personaggio gaddiano implica i medesimi rischi a cui secondo Calvino andavano incontro tanto i primi esploratori dell'America, i quali «non sapevano in che punto si sarebbe manifestata una smentita» o «una conferma» rispetto alle loro attese, quanto noi esseri umani dell'era del progresso, «abituati a scegliere e a catalogare solo ciò che entra nelle classificazioni collaudate»¹²⁰. E se per caso «un Nuovo Mondo ci si apre davanti», è possibile che «noi non lo vediamo», perché le nostre strategie conoscitive

¹¹⁷ WALTER PEDULLÀ, *Le muffe dell'«Adalgisa»*, in CORRADO BOLOGNA, PAOLA MONTEFOSCHI, MASSIMO VETTA (a cura di), *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 230-243: 236-237 *passim*.

¹¹⁸ CARLO EMILIO GADDA, *Meditazione milanese* [1974], in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, *et al.*, Garzanti, Milano 1993, vol. I, pp. 615-894: 879.

¹¹⁹ GIUSEPPE STELLARDI, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Franco Cesati, Firenze 2006, pp. 39-40.

¹²⁰ ITALO CALVINO, *Com'era nuovo il Nuovo Mondo (Collezione di sabbia)* [1976], in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. I, pp. 417-425: 417-418.

si affidano a principi ermeneutici contraffatti dalle lenti del risaputo o dell'accumulo irragionevole, a tratti feticistico, per cui anche il Vecchio Mondo si inabissa nel suo caos costitutivo¹²¹. La soluzione, secondo Calvino, per fare in modo che la realtà non si frantumi al pari delle teche in vetro che custodiscono gli insetti di Carlo, si trova nella collezione intesa come categoria interpretativa limitata, faticosa, incerta, ma proprio per questo disponibile a confrontarsi con l'infinito, cercando nell'imperfezione del «mondo triturato ed eroso» l'impronta di un «fondamento» almeno contestuale¹²².

Poco importa che il desiderio della totalità non venga mai completamente esaudito, dal momento che solo così la totalità continua a offrirsi come occasione collezionistica di conoscenza: alla stessa maniera dell'enciclopedia moderna, anche se in una forma più privata, spesso egoistica nelle sue pretese inclusive e memoriali, la raccolta esprime il bisogno dell'uomo di capire *in primis* sé stesso e poi il disordine che lo assedia, sempre in bilico tra il limite e l'assoluto, lo spazio e il tempo. Grazie alla sua essenza collettiva che preserva la singolarità degli elementi, la collezione aiuta a raggiungere un compromesso per rendere vitale il sapere al di là delle più tenaci smanie di completezza. In tal senso, la biblioteca è forse la struttura dove meglio si sovrappongono i modelli della collezione e dell'enciclopedia, in quanto esempio concreto della molteplicità relazionale che coinvolge secondo coordinate cronotopiche i binomi parte-tutto, soggetto-oggetto. A conti fatti fornisce l'opportunità di «indagare una questione capitale», sottolinea Roberto Calasso mentre ragiona sui sistemi di organizzazione di una biblioteca, ossia «che cos'è l'ordine», perché se è vero che «un ordine perfetto è impossibile» a causa dell'«entropia», appare altrettanto evidente che «senza ordine non si vive»¹²³.

Compito della collezione, come dell'enciclopedia, è allora «trovare una via» tra questi due poli esistenziali¹²⁴. O, in altre parole, suggerire un metodo per vivere nel modo più ordinato possibile in un mondo disordinato, dove insetti, lattimi e granelli di sabbia riescono ancora a restituire significati universali. Persino nella pianura distopica descritta da Ermanno Cavazzoni all'interno della *Galassia dei dementi*, i pochi esseri umani sopravvissuti alla Grande Devastazione, tra robot, droidi e materie plastiche,

¹²¹ *Ibi*, p. 418.

¹²² ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, p. 416.

¹²³ ROBERTO CALASSO, *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi, Milano 2020, p. 11.

¹²⁴ *Ibidem*.

ricorrono all'espedito collezionistico per «andare contro il caos che mescola tutto», opponendosi «a quella poltiglia mista che è il mondo e l'universo, a quella poltiglia che in ogni caso diventerà»¹²⁵. È dalle macerie, memoria enciclopedica di un intero irrecuperabile, che prende vita ipoteticamente «la più grande collezione» mai esistita, grazie a cui «la storia dell'uomo, nel bene e nel male, sarebbe stata [...] chiara»¹²⁶. Anzi, la vocazione alla raccolta determina il valore stesso dell'individuo, perché «quel tale che faceva collezione di calcoli al rene (e anche biliari) dei re di Francia», da Ugo Capeto fino a Luigi XVI, possiede di certo «una mente eccellente», da non paragonare alla scontatezza spirituale dell'esperto di bottoni o di lucchetti¹²⁷. E al massimo la sua abilità nel ragionamento può competere con la perizia di Hanz Vitosi, il protagonista maniacale che nutre un sentimento di profonda venerazione verso le grucce per abiti, in quanto «stereogrammi della figura umana», scheletri con cui «sorreggere abiti, per il tempo che ci è concesso», poco importa se poi lo «spettacolo» arriva alla «fine»¹²⁸.

Il collezionismo assume la portata di una missione esplorativa, che include il rischio della sconfitta o la perdita del bagaglio delle proprie sostanze e conoscenze, come capita fuor di metafora al povero Barone Dambski nel racconto *Spratti ungheresi* (2017) della scrittrice canadese Camilla Grudova, il quale, dopo lo «smarrimento umiliante» dell'«amata» valigia, decide di affidarsi alla Hungarian Food Company, il cui slogan è *Inscatola il mondo*, per inscatolare il *suo* mondo, ossia tutto ciò che possiede¹²⁹. Nei contenitori il caos pare ridursi a una ordinatissima collezione di oggetti sottovuoto, non così diversi dalle ampolle calviniane riempite di arena, se non fosse per la natura così personale dei beni confezionati: «mutande di seta, una pipa», «un intrico di bretelle nere che all'inizio furono scambiate per anguille», «una bottiglia di olio per capelli, un calzascarpe», «un ombrello, sei stilografiche», «un posacenere d'avorio a forma di cigno», «un paio di calzini bianchi», «una latta di bottoni», «una forchetta da ostriche», e molto altro¹³⁰.

¹²⁵ ERMANNANO CAVAZZONI, *La galassia dei dementi*, La nave di Teseo, Milano 2018, p. 74.

¹²⁶ *Ibi*, p. 21.

¹²⁷ *Ibi*, pp. 29-30.

¹²⁸ *Ibi*, p. 10.

¹²⁹ CAMILLA GRUDOVA, *Spratti ungheresi*, in EAD., *Alfabeto di bambola* [2017], traduzione di Andrea Morstabilini, il Saggiatore, Milano 2020, pp. 151-157: 151.

¹³⁰ *Ibi*, pp. 154-156 *passim*.

Neanche a dirlo, l'esperimento collezionistico-enciclopedico che intende costringere la globalità in un assetto artificiale è destinato a fallire. Ma non del tutto, perché mentre i gingilli del Barone si sparpagliano per errore in tutta Europa, una parte, quella essenziale per vivere nel mondo e tentare di comprenderlo, viene recuperata. Si tratta di alcuni pezzi un po' bislacchi che consentono all'individuo di assorbire la realtà entro limiti precisi, senza tuttavia rimanerci imprigionato: sono sufficienti «una fotografia» che ritrae il protagonista «da ragazzo», probabile omaggio alla sua indole più autentica, «una bottiglia in vetro di lozione di amamelide», non a caso con proprietà lenitive contro le abrasioni del sapere ingovernabile, «un orso in bronzo di Vienna» che contiene all'interno «pasticche digestive», necessarie ad assimilare il disordine della realtà, e infine «un cupido [...] fatto di cera d'api colorata e contenuto in una scatola di vetro a forma di bara», a completamento della ricetta perfetta per superare la morte grazie all'amore o, meglio, all'amore per le collezioni che identificano ed eternano¹³¹. Il vetro, in fondo, è lo stesso dei lattimi della Micòl bassaniana, un materiale capace di mantenere in vita solo se fa anche intravedere la morte attraverso i suoi cristalli, particelle di un tutto universalmente parziale, e proprio per questo collezionabile.

3.4.1 Il puzzle di Michele Mari. «Le vie della gnosi» tra analogia e sineddoche

In uno dei racconti autobiografici di *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), Michele Mari descrive la passione condivisa con la madre per i puzzle, di ogni dimensione e pezzatura, da eseguire capovolti, al buio, con i guanti, a quattro mani o individualmente. È proprio attraverso l'arte associativa dei pezzi che l'autore bambino entra in contatto con «la frammentarietà del mondo e la discontinuità dell'essere», esplorando «le vie della gnosi» che conducono «il molteplice all'uno»¹³². Poco importa se la singola parte non esaurisce il disegno, perché il «principio di quantità» che regola il mondo prevede che siano i legami tra le porzioni, piuttosto che le porzioni stesse, a offrire almeno una possibilità di comprensione del mondo¹³³. Del resto, il «principio di quantità» come base metodologica per la conoscenza era stato studiato

¹³¹ *Ibi*, p. 157.

¹³² MICHELE MARI, *Tu, sanguinosa infanzia* [1997], Einaudi, Torino 2009, p. 96.

¹³³ *Ibi*, p. 97.

da Mari fin dalla tesi di dottorato, rielaborata poi nel saggio *Il genio freddo* (1990), sulla *Storia della Letteratura italiana (1772-1782)* di Girolamo Tiraboschi, non a caso un'impresa enciclopedica che affonda le sue radici nello stesso Settecento illuminista dell'*Encyclopédie*. Tra le pagine della *Storia* tiraboschiana, l'asse cronologico, quantitativo appunto, determina la disposizione dell'immensa mole di dati, per cui l'impianto erudito, privo della «rigidezza elencatoria» delle classificazioni più dotte, fa leva piuttosto sulla dinamicità della «rete di rapporti» tra frammenti che rende l'opera compatta¹³⁴. Nel criterio sineddotico Mari individua un'opportunità di investigazione tra i gorghi della letteratura e della liquidità spazio-temporale, in cui è più facile barcamenarsi ricorrendo alla pratica della circoscrizione ordinatrice.

Rientra in questa logica ermeneutica la consuetudine al collezionismo che l'autore coltiva fin da quando è bambino. «Mi piacciono le case come wunderkammer piene di prodigi, feti nei barattoli in formaldeide, mummie come quelle di Federico Ruysch, macchine, giocattoli»¹³⁵: si tratta di un impulso feticistico per gli oggetti, confessato a Carlo Mazza Galanti durante un'intervista, che eleva la cosa raccolta a baluardo della consistenza esistenziale, a matrice informante del soggetto, specie se proviene dai meandri dell'infanzia. Nella fiera dei diminutivi, tra giornalini, macchinine, figurine e soldatini, Mari risale alle origini del proprio essere, perché «sapere sempre *cosa* si ha, *dove* lo si ha» produce una consapevolezza gnoseologica che va oltre la ricerca del singolo, universalizzando la tensione, sempre disattesa, all'assoluto¹³⁶. E infatti, mentre raduna in un'unica mappa letteraria gli otto scrittori che più lo hanno plasmato, Conrad, Defoe, London, Melville, Poe, Salgari, Stevenson e Verne, l'autore-collezionista chiarisce che occorre aderire alle rotte della «navigazione lenta e disordinata», con i «brandellini di carne bene attaccati addosso», per evitare di cedere alle smanie di un sapere estremo e perciò ingestibile¹³⁷. Emerge la logica dei legami zigzaganti tra frammenti, attraverso cui tenere sotto controllo l'intero senza tuttavia possederlo, a colpi di reliquie private e, in senso più ampio, storiche. Il ritratto che Gialloreto riserva a Mari come «riesumatore di ricordi coagulati in immagini e oggetti

¹³⁴ ID., *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, in "Bergomum", LXXXV (1990), 4, pp. 57 e 67.

¹³⁵ CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019, p. 48.

¹³⁶ MICHELE MARI, *Tu, sanguinosa infanzia*, p. 14.

¹³⁷ *Ibi*, p. 73.

abbandonati dall'aura», sulla scia del saggio *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* di Walter Benjamin, per cui ogni progetto totalizzante passa dalla integrazione progressiva dei pezzi del passato, si può ricondurre proprio al concetto della sineddoche, che fa dell'«orizzonte mutilo» una linea di interpretazione sfumata, contestuale, e perciò aperta alle possibilità di comprensione¹³⁸. Non è un caso che Benjamin sia il protagonista di *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002), il romanzo dove Mari costruisce una emblematica epopea del ferro, il metallo della *techne*, di cui sono fatte, oltre alla torre simbolo di Parigi, la Gare du Nord e la Gare d'Orsay, le volte delle Halles e dei *passages*; ma anche il metallo dei proiettili e dei cannoni nazisti, che alimentano il mito antiumano del sangue, della modernità più sfrenatamente irrazionalistica, contrapponendosi ai reperti antimoderni ricercati dal filosofo tedesco per le vie della città francese.

Sulle tracce di questi feticci abbandonati, spesso improbabili, come il vaso appartenuto a Baudelaire, il flacone con qualche goccia di *spleen*, i tre puntini di Céline in scatola o i famosi tre soldi di Brecht, Benjamin entra in contatto con una dimensione sottratta alle regole del consumismo, dove l'oggetto, ridotto a pura forma, è pronto a lasciarsi riempire dal soggetto che ne sa cogliere la magia atemporale. In un mondo di golem, fantocci e robot, in cui l'uomo viene stritolato dalla macchina, la passione collezionistica concede ancora spazio d'azione all'individuo, che cerca di riordinare la realtà per immagini e «brandellini», dotandoli di un sovrasenso personale ma estendibile alla storia e alle pulsioni collettive. Da un lato, la percezione soggettiva dello spossamento antropologico diventa di dominio universale, dal momento che l'oggetto in serie, privato del valore testimoniale che solo l'uomo, non la macchina, può conferire, finisce per appartenere a tutti e al contempo a nessuno; dall'altro, l'enciclopedismo di Mari restringe le sue mire sterili di conquista della totalità alla Bouvard e Pécuchet per addensarsi nelle schegge repertoriali dalle potenzialità diffuse. È di nuovo compito del soggetto rileggere il reale allegoricamente, in vista di un'unione espressiva tra pensiero e cosa che appaia efficace oltre l'astrattezza

¹³⁸ ANDREA GIALLORETO, *Il ferro e i golem. Michele Mari e l'inventario della modernità*, in ID., *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Franco Cesati, Firenze 2017, pp. 191-199: 192-193. Il saggio di Benjamin *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, scritto nel 1937, si trova ora nelle *Opere complete* dell'autore, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2004, vol. VI, pp. 466-502.

convenzionale. Accade così con le reliquie immerse in maniera anacronistica nella spietata età del ferro e, in un contesto più intimo, con gli oggetti dell'infanzia, dai fumetti che sono «concentrati» della «malinconia» dell'autore e insieme «museata chiosata laudatissima historia» agli Urania del nonno, capaci di rivelare le «mostruose leggi dell'universo» a partire dall'assimilazione personale¹³⁹.

Accanto al principio della sineddoche, che governa il collezionismo contemporaneo, si nota qui la persistenza di una formula analogica di compenetrazione tra soggetto e oggetto, per cui è il gioco di specchi innescato tra le due parti in causa a determinare un'interpretazione che solo poi fa leva sulla quantità. In altre parole, il processo universalizzante avviene se prima la componente umana ha stabilito un rapporto di significazione interiore con la cosa. Affiora il meccanismo di riflessione reciproca di stampo romantico, che si declina però senza i manierismi affettati del *dandy*, avvicinandosi piuttosto al legame di immedesimazione necessaria, naturalmente ancestrale, in cui si dibatte la Micòl di Bassani, alla ricerca solerte dei suoi lattimi. Si tratta, in fondo, di una prassi dualistica adottata dal Mari scrittore, che per fare letteratura prende sì le mosse da una porzione di realtà (principio della sineddoche), ma in precedenza sceglie a piacere una realtà sua, in cui potersi riconoscere (principio dell'analogia), a maggior ragione se a originare la trama sono le voci dei libri che lo hanno formato. Dalla masticazione analogica discende la proiezione della parte sul tutto, in una dimensione, spiega l'autore, che si apre al pubblico secondo una modalità «affabulabile, narrabile, anche ludica», in grado di smarcare la letterarietà della lingua dal pericolo della sofisticheria capziosa proprio grazie all'acquisizione spontanea dei maestri che sono «entrati dentro»¹⁴⁰.

Alla domanda di Olga Campofreda sulla sua esperienza di lettore, Mari parla infatti di una «espulsione», successiva alla pratica digestiva dei modelli, «di tutte le sollecitazioni che *gli* è venuta voglia poi di variare, [...] proseguire», secondo le proprie attitudini di cesellatore del mondo¹⁴¹. Anzi, l'autore si eleva talvolta a sacerdote della religione linguistica, fatta di «indivisi sintagmi» da applicare agli esemplari della collezione, come i giornalini, «cose SACRE», o i puzzle, che devono

¹³⁹ MICHELE MARI, *Tu, sanguinosa infanzia*, pp. 6 e 22-23.

¹⁴⁰ CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni*, pp. 38 e 34.

¹⁴¹ MICHELE MARI, *Intervista*, a cura di Olga Campofreda, 11 settembre 2013. Consultabile sul sito <https://scrittoriprecari.wordpress.com/2013/09/11/intervista-a-michele-mari/>.

rispettare i rituali di una peculiare «ortodossia»¹⁴². La biblioteca stessa, il tempio della cultura da cui trae nutrimento la penna di Mari fin dal primo romanzo *Di bestia in bestia* (1989), combina in un nucleo ieratico di tensione enciclopedica l'esigenza di ritagliare un microcosmo nella totalità del sapere e la possibilità analogica di rispecchiare la personalità di colui che l'ha formata¹⁴³. Nel segno della solennità, si conferma il valore che Mari attribuisce alla lotta contro la dispersione conoscitiva, attraverso il gusto per la raccolta che incasella e salva dall'oblio almeno una parte del caos fenomenico.

È ancora il personaggio di Benjamin, mentre estrae da grossi sacchi di juta pezzi di ferro ormai inutili e perciò rivoluzionari nell'epoca dell'accelerazione tecnologica, a ricordare che «il collezionista ha una grande superiorità morale sullo storico e sul filosofo, perché accogliendo con affetto indistinto tutti i relitti del passato si propone come il più radicale critico del presente»¹⁴⁴. Il collezionista pesca dal tempo trascorso, spesso dal contesto privato, ma parla del mondo contemporaneo di tutti. E lo può fare solo se instaura un rapporto di mutua influenza con la parte selezionata, tra le insidie moderne di una meccanizzazione che tenta invano di dominare interamente la realtà spersonalizzandola. La lotta alla «forza» e all'«utilità» moderne, dietro cui si annidano «cimiteri di morti, di cose morte», dipende dal piacere di catturare non solo prede dal comprovato prestigio artistico, ma anche e soprattutto «oggetti umili e anonimi», che riportino in auge un'operosità umana nell'epoca della disumanizzazione della cultura¹⁴⁵. Con il suo potere memoriale, il collezionismo diventa una pratica antidispersiva, connotante nella misura in cui evita di cedere la parte alla massificazione del tutto, risultando alla fine moderna suo malgrado, direbbe Compagnon, in quanto fortemente contraria all'appiattimento tecnologico, e però entusiastico, dei tempi moderni¹⁴⁶.

¹⁴² ID., *Tu, sanguinosa infanzia*, pp. 23, 6 e 95.

¹⁴³ Sul romanzo di Mari *Di bestia in bestia* e sulla metafora della biblioteca si veda il saggio di ANDREA GIALLORETO *Di bestia in bestia, di libro in libro. Il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in ID., *Tra fiction e non-fiction*, pp. 161-190, in particolare il paragrafo «*Meravigliosissimo tempio di morte*»: un gotico da biblioteca, alle pp. 179-190.

¹⁴⁴ MICHELE MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, pp. 29-30.

¹⁴⁵ *Ibi*, pp. 29-30.

¹⁴⁶ Cfr. ANTOINE COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], traduzione di Alberto Folini, Neri Pozza, Vicenza 2017.

3.4.2 La collezione si fa pagina. Le fragilità tenaci di Gozzano e Sbarbaro

«Forse lo stanco spirito moderno / altro bene non ha che rifugiarsi / in poche forme prime, interrogando, / meditando, adorando; altra salute / non ha che nella cerchia disegnata / intorno dall'assenza volontaria, / come la cerchia disegnata in terra / dal ramuscello dell'incantatore»¹⁴⁷. Si tratta di alcuni versi dedicati al «cumulo / minuscolo di germi di Vanesse» che con il loro «mutare e trasmutare» riempiono il componimento di apertura delle *Farfalle*, il poemetto incompiuto dove Guido Gozzano eleva la sua passione entomologica a esperienza estetico-letteraria¹⁴⁸. La posizione iniziale non è un caso: qui, tra queste prime «schiere» di insetti alati¹⁴⁹, emerge chiaramente come la matrice collezionistica alimentata dal poeta-studioso imprima il suo sigillo strutturale, oltre che tematico, sul modo di relazionarsi con il mondo e quindi di fare poesia. Nel «labyrintho / misterioso della seta fusa»¹⁵⁰, opposto rispetto a quello impenetrabile, costruito con la «pietra», degli uomini, è ancora possibile tracciare un cerchio, un limite magico, in cui «poche forme prime» restituiscono un'immagine sintetica della realtà piegandosi alle analisi del microscopio¹⁵¹.

Quando Diego Pellizzari istituisce un confronto tra *L'analfabeta* dei *Colloqui* e *Le farfalle*, sulla base della metafora della natura-libro, sottolinea che mentre nel componimento giovanile le coordinate ideologiche seguivano i criteri «intuitivi del simbolismo», all'interno dei versi alati affiorano piuttosto «in prima istanza [...] l'esperimento e l'osservazione accurata dei fenomeni»¹⁵²: l'analisi appunto, che permette di rilevare il corsaletto del *Parnassus Apollo*, «fitto di pelurie / bianca, d'argento come il leontopodi»¹⁵³, «l'ali / angolari dal margine ondulato», nere con

¹⁴⁷ GUIDO GOZZANO, *Storia di cinquecento Vanesse (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 439-610: 446.

¹⁴⁸ *Ibi*, pp. 447 e 443.

¹⁴⁹ *Ibi*, p. 443.

¹⁵⁰ ID., *Le farfalle (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 457.

¹⁵¹ ID., *Della cavolaia-Pieris brassicae (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 515.

¹⁵² DIEGO PELLIZZARI, *Il libro della natura in Gozzano. Da «L'analfabeta» alle «Farfalle»*, in "SigMa", III (2019), 3, pp. 704-728: 718-719.

¹⁵³ GUIDO GOZZANO, *Parnassus Apollo (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 499.

«larghe zone d'una brace verde», che fanno della *Ornithoptera Pronomus* una specie «stupendamente barbara»¹⁵⁴, o l'«addome sfuggente affusolato», scientifico-allitterante, della *Macroglossa stellatarum*¹⁵⁵. È il rigore dell'entomologo, unito all'amore collezionistico, che compare allo stesso modo in una lettera ad Amalia Guglielminetti, alla quale Gozzano regala con trepidazione «qualche crisalide», accompagnando il dono con precisissime indicazioni su come maneggiare il prezioso contenuto¹⁵⁶: «estraetele dalla scatola dove ve le invierò, senza toccarle, sollevando pei lembi il cotone dove sono adagiate e deponetele senza smuoverle dal letto di cotone in una scatola più ampia, dove la farfalla nascitura abbia sufficiente spazio per distendere le ali. E lasciatele in pace, come bimbi che dormono»¹⁵⁷. Al legame umano, paterno, che il poeta instaura con «le belle prigioniere»¹⁵⁸, si associano i tecnicismi di chi ha trasformato un gioco da fanciullo, alle prese con retina, barattoli e spilloni, in un passatempo adulto, quasi professionistico, senz'altro subordinato alle esigenze della letteratura e tuttavia mai relegato all'approssimazione dilettantesca.

Del resto, al di là del fascino che avvolge la farfalla in quanto emblema di colore, leggerezza, metamorfosi, e insieme di follia, volubilità e morte, deve aver rappresentato uno stimolo per Gozzano lo «sviluppo notevole» della disciplina entomologica nel corso dell'Ottocento, come fa notare Flaminio Di Biagi, quando i *Souvenirs Entomologiques* di Jean-Henri Fabre diventano un classico, il Museo di Storia Naturale di Genova, nella Liguria dove l'autore soggiorna spesso per dare sollievo alla sua malattia, propone una ricca collezione di lepidotteri e in Inghilterra la Linnean Society lavora ormai a pieno ritmo tra classificazioni e teorie evoluzionistiche¹⁵⁹. Anzi, risale alla fine del secolo precedente una monumentale raccolta di acquerelli di farfalle e falene in sette volumi, dal titolo *Icones*, realizzata dal naturalista William Jones (1745-1818), che proprio sulla base delle tassonomie

¹⁵⁴ ID., *Ornithoptera Pronomus* (*Le farfalle. Epistole entomologiche*), in ID., *Tutte le poesie*, pp. 541-542.

¹⁵⁵ ID., *Macroglossa stellatarum* (*Le farfalle. Epistole entomologiche*), in ID., *Tutte le poesie*, p. 570.

¹⁵⁶ ID., AMALIA GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, a cura di Franco Contorbia, Quodlibet, Macerata 2019, p. 141.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ FLAMINIO DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito: le «Farfalle» di Gozzano*, La finestra, Trento 1999, p. 96.

linneane distingue 856 specie di lepidotteri, contribuendo all'identificazione di nuovi esemplari¹⁶⁰. Non è possibile sapere se Gozzano fosse a conoscenza dell'opera del collezionista inglese, ma rimane comunque da rilevare la consonanza di intenti tra i due, che combinano perizia scientifica e qualità estetico-artistica nella mappatura di una porzione del mondo, destinata ad aprirsi alla rete globale di una biodiversità letteraria o iconografica.

Se nel caso di Jones lo spirito d'analisi, che lo spinge a ritrarre ogni campione in maniera dettagliata secondo diverse prospettive, si sintetizza scientificamente nella scoperta di modelli universali di riconoscimento comparativo, a cui si accompagna una strategia di conservazione proiettata nel futuro, Gozzano condensa le sue molteplici indagini su creature fatte «di grazia e di fragilità»¹⁶¹ nell'essenza «unica», costitutiva, della farfalla intesa come archetipo esistenziale e poetico, in equilibrio tra la vita e la morte, lo spazio e il tempo¹⁶². Non solo queste «forme soprannaturali» dominano la componente cronologica annullando il prima e il dopo nell'attimo eterno della crisalide¹⁶³, il bozzolo sericeo in cui il «volto solo» del «non essere più» e del «non essere ancora»¹⁶⁴ porta i segni di una stasi purgatoriale, sul punto di cedere al dinamismo dello stadio vitale, alato¹⁶⁵; ma anche lo spazio risulta «vinto» dalle ali delle «messenger arcane», che riescono a «visitare i giardini più remoti»¹⁶⁶, dove «l'anima del Marzo»¹⁶⁷ si mescola alla «Notte» dei lamenti tetri della *Acherontia Atropos*¹⁶⁸.

¹⁶⁰ Cfr. RICHARD IRWIN VANE-WRIGHT, *Farfalle e falene. Il libro dei disegni di William Jones*, traduzione di Antonio Casto, Einaudi, Torino 2021. Sull'opera di Jones si veda anche LEONARDO DAPPORTO, MARIAGRAZIA PORTERA, *Meravigliose farfalle e falene*, in “doppiozero”, 7 gennaio 2022. Consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/materiali/meravigliose-farfalle-e-falene?fbclid=IwAR3RuQGTL4UyAvaphaTgncTwcSrRBB6WaH7JD4XVDPzrCYV-sTboPF-BFLY>.

¹⁶¹ GUIDO GOZZANO, *Anthocaris cardamines-La messaggiera marzolina (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 530.

¹⁶² ID., *Macroglossa stellatarum*, p. 575.

¹⁶³ ID., *Ornithoptera Pronomus*, p. 541.

¹⁶⁴ ID., *Le farfalle*, p. 461.

¹⁶⁵ Cfr. MONICA BISI, «Pellegrini della forma». *La conversione della scrittura ne «Le farfalle» di Gozzano*, in “Critica letteraria”, XLV (2017), 175, pp. 357-380.

¹⁶⁶ GUIDO GOZZANO, *Macroglossa stellatarum*, p. 570.

¹⁶⁷ ID., *Anthocaris cardamines-La messaggiera marzolina*, p. 531.

¹⁶⁸ ID., *Acherontia Atropos (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 554.

È sempre la Bisi a sottolineare a più riprese come i versi dell'ultimo Gozzano siano «improntati alla sintesi, all'unità dei contrari», al punto da ricorrere al sistema della dialettica hegeliana per spiegare l'anabasi dei bruchi dal silenzio fino alla sostanza compiuta¹⁶⁹: «ad una prima istanza A» (tesi-bruco) «ne succede una opposta *non-A*» (antitesi-farfalla), attraverso una fase di superamento (*Aufhebung*-crisalide), che produce un rapporto sintetico «in cui ognuna delle due istanze rinuncia, per così dire, a parte di sé e parte di sé misura con l'istanza opposta per il guadagno di un più alto grado di verità»¹⁷⁰. Si tratta di una conciliazione che è anche superamento verso un ordine almeno provvisorio, dove le «opposte leggi» e gli «infiniti errori» del «Tutto» trovano giustificazione nella Natura «maldestra, spesso incerta», e che però «tenta ritenta elimina corregge», sacrificando le pure analisi del Positivismo in nome di un equilibrio ontologico universale¹⁷¹. Ma quello che qui preme mettere in luce più di tutto è come la tensione sintetica, che consente a Gozzano di intravedere la soluzione al suo disincanto in una natura spiritualistica di stampo maeterlinckiano¹⁷², «cieca e veggente»¹⁷³, non costituisca solo l'essenza della farfalla-archetipo, ma pure del modello collezionistico. In altre parole, le proprietà degli oggetti collezionati nutrono la collezione che li ingloba conservandone l'unicità. O viceversa, il concetto stesso di raccolta trasferisce nei versi entomologici il suo fondamento collettivo, plurale nella misura in cui garantisce la singolarità, tracciando «la cerchia» con cui il poeta-incidentatore, nella già citata *Storia di cinquecento Vanesse*, applica il principio della sineddoche al metodo conoscitivo della realtà.

Come si è visto, il meccanismo della parte per il tutto, che qui viene attivato dalle farfalle in quanto «forme prime» di un habitat poetico molto più ampio, sta alla base

¹⁶⁹ MONICA BISI, «*Pellegrini della forma*», p. 367.

¹⁷⁰ *Ibi*, p. 364. Cfr. della stessa autrice, «*Storia di cinquecento Vanesse*» e «*Le farfalle*»: *Gozzano verso un «risveglio alato» della poesia?*, in «Testo», XXXIX (luglio-dicembre 2018), 76, pp. 53-72. La Bisi qui parla ancora dell'assimilazione da parte di Gozzano della filosofia hegeliana, che si fonda su un sistema in cui «il divenire è struttura logica e ontologica insieme, comprendente l'avvicinarsi e il successivo» (p. 69).

¹⁷¹ GUIDO GOZZANO, *Della cavolaia-Pieris brassicae*, p. 513.

¹⁷² Cfr. BRUNO PORCELLI, *Antinaturalismo e antidannunzianesimo in Gozzano*, in «Lettere italiane», XXII (gennaio-marzo 1970), 1, pp. 51-71. Porcelli mette in evidenza «l'adesione ad un concetto spiritualistico del reale al livello non di esiti di poetica ma di motivata enunciazione d'una scelta personale», almeno a partire dalla *Risorta*, una poesia del 1910, in cui viene sancita «la conclusione dell'epoca della Materia» (p. 52).

¹⁷³ GUIDO GOZZANO, *Della cavolaia-Pieris brassicae*, p. 513.

della collezione, e ugualmente dell'enciclopedia, quando il magma caotico in cui l'uomo «moderno» è immerso necessita di uno strumento di controllo che non pretende di annullare ma di gestire l'accumulo disordinato di dati e fenomeni. Se nel componimento *L'Amica di nonna Speranza*, all'interno della *Via del rifugio* (1907), la sedimentazione progressiva di oggetti *kitsch* non obbedisce ancora ad alcun disegno coerente, riempiendo un museo della confusione dove si ammassano «Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone», «Venezia ritratta a mosaici» accanto alle «tele di Massimo d'Azeglio», e poi «i fiori in cornice», «le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro», «le miniature, / i dagherrotipi», «il cucù» e «le sedie parate a damasco / chermisi»¹⁷⁴, tra i versi delle *Farfalle* Gozzano sperimenta una forma di collezionismo organizzato, che unisce la consapevolezza tecnica dello studioso alla flessibilità del poeta alla ricerca di prototipi sempre validi. La struttura collezionistica, al di là degli insetti alati, diventa porzione interpretativa di un tutto altrimenti difficile da sintetizzare, aggrumandosi in nucleo cronotopico che vince almeno in teoria i limiti mortali. A tal proposito Giuseppe Giarrizzo ha parlato della collezione come di uno «spazio della memoria» che si fa stimolo di un «destino avvenire»¹⁷⁵, al pari delle farfalle che, oltre a essere pezzi della raccolta gozzaniana, risultano insetti reali, terreni, e però capaci di rappresentare con la loro leggerezza celeste il superamento dell'immobilità *démodée* dell'arco di Tito carducciano (quello che nelle *Odi barbare* sminuisce con la sua imponenza «le cose piccole», «le farfalle» appunto, e chi le «cerca» sotto la volta¹⁷⁶), attraversando lo spazio e il tempo fino a toccare una contemporaneità universalmente condivisibile.

Si innesca un gioco binario, per cui la farfalla simbolo di tenace fragilità agisce anche come esemplare collezionato, consolidando così tramite un processo di metasintesi il sistema di analisi esistenziale e artistica del poeta. Gozzano eleva insomma alla potenza le proprietà dell'organismo-collezione riempiendolo di modelli

¹⁷⁴ ID., *L'amica di nonna Speranza (I colloqui)* [1911], in ID., *Tutte le poesie*, pp. 183-189: 183.

¹⁷⁵ GIUSEPPE GIARRIZZO, *Collezionismo e collezionisti*, in ID., STEFANIA PAFUMI (a cura di), *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della tavola rotonda (Catania, 4 dicembre 2006), Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009, pp. 15-17: 16-17 *passim*.

¹⁷⁶ GIOSUÈ CARDUCCI, *Roma (Odi barbare)*, in ID., *Opere*, a cura di Emma Giammattei, Ricciardi, Milano-Napoli 2011, vol. II, pp. 375-377: 375.

che ne riflettono le caratteristiche strutturali, se è vero che i lepidotteri della sua raccolta incarnano ciò che la raccolta stessa esprime solo astrattamente, ossia il continuo scambio tra universale e particolare, vita e morte, *chronos* e *topos*. Nella teoria estetica di Northrop Frye, la farfalla gozzaniana ben si inserirebbe all'interno della «fase mitica», in quanto «archetipo», ossia «immagine tipica o ricorrente», che «serve a unificare e integrare la nostra esperienza letteraria», in questo caso poetica, per poi sottoporsi alle analisi della critica «come fattore sociale e come modo di comunicazione»¹⁷⁷. Qui però «lo studio delle convenzioni e dei generi» passa attraverso la collezione, non per niente schema conoscitivo, tramite cui «le singole composizioni poetiche» si riversano «nel corpo della poesia nel suo complesso»¹⁷⁸.

Anche da un punto di vista formale l'assetto collezionistico lascia la sua impronta, dal momento che il poemetto dell'autore si configura innanzitutto come un'opera «non finita, ma compiuta almeno nella fase progettuale», scrive la Bisi, fissando il tema entomologico, che è prima ancora umano, in una indeterminatezza dinamica che diventa cifra costitutiva della poesia¹⁷⁹. Si tratta di un disegno preparatorio che appare perfetto senza diventare quadro, anzi, forse proprio per questo arresto d'ispirazione si apre alle possibilità del totale con la coscienza del limite, del frammento concentrante. Dal primo componimento della *Via del rifugio*, in cui il dolore della farfalla trafitta dallo spillo di immaginarie nipotine «addensa» in senso cosmico «il Tempo nello Spazio»¹⁸⁰, passando per *L'amico delle crisalidi*, che accosta la morte al desiderio vitale di toccare «i cieli dell'Infinito, / dell'Assoluto»¹⁸¹, fino alla fase di gestazione del progetto entomologico tra il 1909 e il 1911, destinata ad arenarsi poco dopo, la riflessione filosofico-scientifica rimane aperta, *fruttuosamente debole* per usare le parole che Umberto Eco riserva all'enciclopedia moderna, ma che ben si adattano pure alla parzialità della collezione¹⁸².

¹⁷⁷ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Einaudi, Torino 1969, p. 130.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ MONICA BISI, «*Pellegrini della forma*», p. 359.

¹⁸⁰ GUIDO GOZZANO, *La via del rifugio (La via del rifugio)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 73.

¹⁸¹ ID., *L'amico delle crisalidi (Poesie sparse)*, in ID., *Tutte le poesie*, p. 281.

¹⁸² Cfr. UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 75.

La raccolta sembra realizzata solo se resta un vuoto, quell'«assenza» forse inconsapevolmente «volontaria» che emerge dai versi delle cinquecento Vanesse, con cui garantire la continuità della ricerca: non è un caso che il bruco per prendere il volo debba prima languire nel silenzio, fermo allo stadio del niente che in realtà è pienezza di seta e di ali in lenta formazione, tanto che l'«uscire di se stesso» ha come clausola di compimento la stasi nella «torpida quiete»¹⁸³. In questo senso, Giuseppe Zaccaria definisce la poesia di Gozzano un «“gioco” dolorosamente scommesso sul deserto dell'esistenza», perché lì, nell'aridità limbica di uno spazio che pare sottratto ai domini cronologici, le larve crescono al ritmo della «concentrazione» spirituale, amorosa, esistenziale dei testi, traducendosi in «una dichiarazione di impotenza che è, al tempo stesso, una sintetica e ossimorica formulazione di poetica»¹⁸⁴. All'alloro dei vati, già sbeffeggiato dall'ignoranza tutta tesa al pragmatismo della signorina Felicita, si sostituiscono i «cespi d'ortica», la pianta che, pur essendo priva di bellezza estetica, si dimostra pungente quanto basta per tracciare, neanche a dirlo, un «cerchio folgorante», un confine, grazie a cui gettare luce su una realtà molto più ampia di quella inglobata dalla collezione¹⁸⁵.

Ancora una volta la matrice collezionistica agisce sui versi attraverso la farfalla, che oltre ad assumere le prerogative di pezzo della raccolta, risulta metafora autonoma della poesia, archetipo metasintetico anche sul fronte dell'impianto dell'opera. E se l'insetto volante rappresenta a tutti gli effetti l'arte poetica, allora gli attacchi che sferra al bruco il Microgastro «negro come un dèmone»¹⁸⁶ o le trappole melense delle api operaie contro l'*Acherontia Atropos*, «rivestita in breve / d'una guaina» letale, ricadono allo stesso modo sui versi, fragili come le ali che li animano, avvolti da un involucro iperletterario che ha fatto gridare al plagio¹⁸⁷. Si tratta però di una fragilità

¹⁸³ GUIDO GOZZANO, *Le farfalle*, p. 458.

¹⁸⁴ GIUSEPPE ZACCARIA, «Viaggio per fuggire altro viaggio»: su Gozzano postmoderno, in ID., GIULIANO LADOLFI, *Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento*, premessa di Maria Motta, Interlinea, Novara 2005, pp. 23-41: 40.

¹⁸⁵ GUIDO GOZZANO, *Le farfalle*, p. 455.

¹⁸⁶ ID., *Della cavolaia-Pieris brassicae*, p. 512.

¹⁸⁷ ID., *Acherontia Atropos*, p. 555. Tra i critici che hanno accusato Gozzano di plagio o eccessivo formalismo si considerino BRUNO PORCELLI, *Gozzano: originalità e plagi*, Patron, Bologna 1974; EDOARDO SANGUINETI, *Gozzano e De Amicis*, in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976 (pp. 23-25); e ANGELA CASELLA, *L'inversione Parnassiana, ovvero: Le Farfalle*, in EAD., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze 1982, pp. 103-111.

apparente, perché affiora di nuovo quello spirito collezionistico su cui Gozzano fa leva per sfidare la morte, sfruttando la delicatezza dotta della pratica della riscrittura così da collocarsi sul crinale particolare-universale, finito-infinito, in nome di una sintesi atemporale: riscrivere significa aprirsi a combinazioni artistiche continuamente «ridefinibili», fa notare Di Biagi, e insieme incasellarsi in un «genere letterario» accreditato, con confini strutturali ben precisi¹⁸⁸.

Mentre attinge da Maeterlinck, Mascheroni, Pascoli, Jammes e qua e là da Parini, d'Annunzio, Leopardi, il poeta riesce a creare partendo dal vuoto presente, o meglio, dalle macerie delle grandi costruzioni del passato, fino a comporre una sorta di collezione-enciclopedia della riscrittura, in cui l'analisi di pezzi eterogenei dà vita a un *collage* sintetico, privo di segni evidenti di sutura. È la crisalide che si distrugge e poi ricomponi i suoi pezzi nel corpo unico della farfalla, una creatura nuova e tuttavia costituita dai frammenti di un nucleo originario ormai trascorso, che esprime «il riuso della citazione e il procedimento intertestuale» per cui Gozzano può definirsi, secondo Zaccaria, «il primo vero scrittore postmoderno della nostra letteratura»¹⁸⁹. E sebbene di postmoderno non sia lecito parlare davvero, almeno considerando la collocazione storica e le categorie culturali del periodo, va però riconosciuta l'opportunità di quel *post*, un prefisso che indica il dopo, in particolare la musa «esaurita» di un poeta che, al di là del giudizio ingeneroso di Montale¹⁹⁰, si nutre del sentimento della fine per continuare a esistere, o comunque per fare i conti con il vuoto tramite la tensione alla raccolta delle parti in vista di un tutto potenziale. Anzi, il fatto che Gozzano non tenti in alcun modo di mascherare i debiti con i predecessori permette di capire qual è la sua concezione poetica: nel mondo borghese che stritola l'ispirazione, le schiere di lepidotteri intrappolati nelle teche o nell'antiquariato letterario, esaltato di proposito,

¹⁸⁸ FLAMINIO DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito*, p. 145.

¹⁸⁹ GIUSEPPE ZACCARIA, «*Viaggio per fuggire altro viaggio*», p. 32. Cfr. MARIA ANTONIETTA MORETTINI BURA, *Gozzano post-moderno*, in GIUSEPPE LANGELLA, ENRICO ELLI (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi, Interlinea, Novara 2011, pp. 269-280. La Morettini Bura evidenzia che Gozzano «sembra dire che tutto è già stato scritto e che perciò non resta altro che riscriverlo», perché «migliorare è impossibile» (p. 269).

¹⁹⁰ EUGENIO MONTALE, *Saggio introduttivo* a GUIDO GOZZANO, *Le Poesie*, Garzanti, Milano 1964, pp. 7-15: 10. Secondo Montale, il poemetto sulle farfalle mostra «abbastanza chiaramente che dopo i *Colloqui* Guido Gozzano era esaurito. Dubito che se avesse scoperto nuovi orizzonti egli avrebbe trovato in sé l'istrumento idoneo a tradurli in poesia».

diventano una «peculiare forma di esorcismo e distacco» dalla pienezza del reale¹⁹¹, in maniera da avere a disposizione lo spazio sufficiente per accogliere l'assenza, innanzitutto temporale, che si lascia riempire con un nuovo equilibrio sospeso tra la precarietà del «sogno libero»¹⁹² e la sostanza quotidiana del volo «ritmico», tra l'effimero e il permanente¹⁹³.

È la conciliazione esistenziale che si manifesta nelle evoluzioni della «pierende candida» all'interno della prosa intitolata non a caso *Un sogno*, nei *Sandali della diva*, dove la farfalla passa eterea «in una banda di sole, si sofferma» nel vuoto luminoso e «prosegue» verso un orizzonte possibile, realizzabile nella misura in cui rimane incompiuto o, detto altrimenti, allo stadio del «tu sogni di non sognare, tu sogni di essere dove sei»¹⁹⁴. Del resto, l'essenza binaria degli insetti alati appare evidente durante il loro sviluppo metamorfico, quando «la vita / sorride alla sorella inconciliabile» in un «palagio / senza fine, in clessidre senza fine»¹⁹⁵ o, per usare le parole di Camillo Sbarbaro, «la Vita e la Morte son vicine / come sorelle» e «tutto ciò che è, / è un poco ciò che fu, un poco ciò / che sarà»¹⁹⁶. E non stupisce che subito dopo questi versi del poeta ligure, scritti peraltro nello stesso periodo del progetto entomologico gozzaniano, si trovi l'immagine della «farfalletta» che «alia» nel cimitero di campagna, «chiusa» nella «sua vicenda» ma pronta a trasformarsi all'infinito rivivendo «nel geranio fiammante del balcone / o nei capelli d'una donna amata»¹⁹⁷.

Anche per Sbarbaro l'insetto delicatissimo diventa metafora di leggerezza profonda, una piccola cosa, di buon gusto però, da cercare «sotto l'arco di Tito»¹⁹⁸ o

¹⁹¹ FLAMINIO DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito*, p. 148.

¹⁹² GUIDO GOZZANO, *Le farfalle*, p. 457.

¹⁹³ ID., *Parnassus Apollo*, p. 501.

¹⁹⁴ ID., *Un sogno*, in ID., *I sandali della diva. Tutte le novelle*, introduzione di Marziano Guglielminetti, edizione e commento di Giuliana Nuvoli, Serra e Riva, Milano 1983, pp. 66-75: 68. Il testo era apparso per la prima volta in "L'illustrazione italiana", 26 marzo 1911.

¹⁹⁵ ID., *Le farfalle*, pp. 460-461.

¹⁹⁶ CAMILLO SBARBARO, *A guardarti m'indugio con affetto (Primizie)*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giampiero Costa, con un saggio introduttivo di Enrico Testa, Mondadori, Milano 2021 (I Meridiani), p. 591. Il componimento appare per la prima volta con il titolo *Cimitero di campagna* in "La Riviera ligure", XXI (ottobre 1915), 46. In occasione della pubblicazione del Meridiano dedicato a Sbarbaro, Paolo Zoboli ripercorre la vicenda editoriale delle opere dell'autore, elogiando la sistemazione filologica offerta da Costa nel volume mondadoriano (PAOLO ZOBOLI, *Sbarbaro nei «Meridiani»*, in "Testo", XLIII/I (2022), 83, pp. 137-146).

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ ID., *Ricordo di Cotrone (Trucioli)*, in ID., *Poesie e prose*, p. 494.

mentre «esita» nel «buio» da cui sbocciano fiori «mai visti»¹⁹⁹. Ancora dal buio nasce allora una possibilità di vita, al punto che persino il poeta riesce a guardare «con asciutti occhi se stesso» solo nel mondo fatto «deserto», in quel silenzio invocato fin dall'inizio della raccolta *Pianissimo* (1914), dove la crisi della parola che si consuma nel passaggio tra Otto e Novecento offre pure le occasioni per il suo superamento lasciando un vuoto, appunto, in cui però lo sguardo può introdursi e trascinare i fenomeni che ha catturato. La casella bianca a cui la collezione si aggrappa per continuare a esistere torna come mancanza generativa nel metodo di conoscenza di Sbarbaro, che fa affidamento al senso della vista per riunire, come sottolineano Enrico Elli e Claudia Masotti, riflessione poetica e indagine scientifica, sensibilità cromatica di chi «scrive» e precisione osservativa di chi «studia»²⁰⁰. Si tratta di una fusione liricamente scientifica simile a quella che si riscontra in Gozzano, l'entomologo-poeta, per il quale la sintesi cronotopica si consegue tramite l'analisi degli esemplari della sua collezione di lepidotteri, sebbene nei testi sbarbariani il susseguirsi di alberi, farfalle, lucciole e soprattutto licheni prenda una direzione specialistica più marcata, comunque priva della rete iperletteraria che ammaniera il contenuto.

In effetti, proprio ai licheni fanno riferimento Elli e la Masotti quando parlano dell'«occhio dello scienziato che si appunta sui particolari minimi della natura per cogliervi presenze “residuali” di vita»²⁰¹, introducendo la passione viscerale di Sbarbaro per questi organismi «incospicui», «negletti», eppure caratterizzati da un polimorfismo tenace, pari a quello delle farfalle, che li fa crescere negli ambienti e sulle superfici più svariate, con l'unica eccezione della città, il «labyrintho di pietra» gozzaniano, dove per respirare è necessario salire fino «in cima ai campanili» o sulle cupole delle basiliche²⁰². Composti da un fungo e da un'alga che traggono vantaggio

¹⁹⁹ ID., *Resoconto d'una domenica*, in ID., «Trucioli» dispersi, a cura di Giampiero Costa e Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1986, p. 43. La prosa viene pubblicata per la prima volta in «L'Azione», III (gennaio 1921), 20.

²⁰⁰ ENRICO ELLI, CLAUDIA MASOTTI, *Lo sguardo dello scienziato, la visione del poeta. Camillo Sbarbaro tra «Pianissimo» e il «Libro dei licheni»*, in GIUSEPPE MAGURNO (a cura di), *La dorata parmelia. Licheni, poesia e cultura in Camillo Sbarbaro (1888-1967)*, Atti del Convegno (Brescia, 29 febbraio-1 marzo 2008), Carocci, Roma 2011, pp. 87-101: 94; poi con il titolo *Poesia e scienza: Camillo Sbarbaro tra «Pianissimo» e il «Libro dei licheni»* in ENRICO ELLI, *Le patrie dell'anima. Studi di letteratura italiana tra Otto e Novecento*, EDUCatt, Milano 2013, pp. 321-334: 328.

²⁰¹ ID., EAD., *Lo sguardo dello scienziato*, p. 92; poi in ID., *Le patrie dell'anima*, p. 325.

²⁰² CAMILLO SBARBARO, *Licheni (Trucioli)*, in ID., *Poesie e prose*, p. 471.

reciprocamente, i licheni si caratterizzano per una «estrema capacità di adattamento», che li renderà protagonisti anche di una delle *Storie naturali* di Primo Levi, dove la *Cladonia rapida* si estende a dismisura nutrendosi degli smalti gliceroftalici delle automobili²⁰³. L'elevata specializzazione di queste macchie eterogenee, unita a una naturale indeterminatezza, perché di certo si può solo dire che appartengono al «regno vegetale»²⁰⁴, affascina il lichenologo Sbarbaro, a cui spetta peraltro una fama internazionale, certificata dalle sue collezioni sparse nei musei di scienze naturali all'estero e in Italia e dal ritrovamento di nuove specie, alcune delle quali portano il suo nome²⁰⁵.

Il poeta «scruta ogni indizio di verde», come racconta in una lettera ad Angelo Barile²⁰⁶, fin da quando tra i versi di *Resine* cattura «la dorata parmelia» che «il muro incrosta»²⁰⁷, «festosa» sulla parete povera che le consente di vivere²⁰⁸, e poi mentre affina col passare degli anni conoscenze ed esattezza terminologica, tanto da individuare senza difficoltà «licheni felciformi» o «polipiformi», «apoteci» e «ipotalli» colorati, le varietà dell'*Aspicilia Mangereccia*, della *Chrysothrix* o della *Gyalecta*²⁰⁹. Attraverso i loro «caratteri minuscoli» e «maiuscoli», i vegetali alimentano «scritture indecifrabili» con cui l'autore tenta di decifrare il mondo²¹⁰, favorendo l'esercizio dello spirito analitico per «razionalizzare il Caos dell'esistenza», suggerisce Lavinia Spalanca, o almeno scongiurare «la minaccia del vuoto»²¹¹. Ma sta

²⁰³ DAMIANO MALABAILA (PRIMO LEVI), «*Cladonia rapida*», in ID., *Storie naturali*, Einaudi, Torino 1966, p. 71. Il racconto di Levi, insieme all'amore di Sbarbaro per i licheni, viene ricordato anche nell'antologia botanica e letteraria di Angela Borghesi, *Fior da fiore. Ritratti di essenze vegetali*, pubblicata da Quodlibet nel 2021, alle pp. 97-101.

²⁰⁴ CAMILLO SBARBARO, *Licheni*, p. 475.

²⁰⁵ Cfr. GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Garzanti, Milano 1981, in particolare le pp. 307-315. «Dal primo erbario di muscinee venduto a Stoccolma nel 1928, la formazione e la vendita di collezioni di vegetali fu interrotta soltanto dalla seconda guerra: dopo quelli ceduti all'estero, e basti ricordare gli erbari sbarbariani presenti a Harvard, a Chicago, a Yokohama, in Belgio, in Olanda, l'ultima raccolta di ben diecimila esemplari di licheni fu da lui donata [...] al Museo di Scienze Naturali di Genova» (p. 308).

²⁰⁶ CAMILLO SBARBARO, *Primo dopoguerra (Cartoline in franchigia-Lettere a Angelo Barile)*, in ID., *Poesie e prose*, p. 823.

²⁰⁷ ID., *Rustico sogno*, in ID., *Poesie e prose*, p. 10.

²⁰⁸ ID., *Licheni*, p. 471. È Sbarbaro stesso a citare il verso del suo *Rustico sogno*, definendo la dorata parmelia «il più ovvio e festoso dei licheni».

²⁰⁹ *Ibi*, pp. 472-475 *passim*.

²¹⁰ *Ibi*, p. 473.

²¹¹ LAVINIA SPALANCA, *Il lichene e la farfalla. Sbarbaro e Gozzano fra scienza e poesia*, in GIUSEPPE MAGURNO (a cura di), *La dorata parmelia*, pp. 165-177: 174.

proprio qui, nella macchia lacunosa, la chiave di volta del sistema interpretativo di Sbarbaro, allo stesso modo in cui era capitato, secondo criteri più estetizzanti, per Gozzano: è l'intervallo atemporale della crisalide o l'istante universale del «lichene nuovo», grazie al quale «il mondo non è finito di fare»²¹², che va preservato in maniera da conseguire una sintesi sostanziale sempre aperta, una visione transitoria ma raggiungibile delle «campagne prostrate nella luce» che già apparivano alla fine della seconda parte di *Pianissimo*²¹³. E infatti la stessa Spalanca pare contraddirsi poco dopo, quando riferendosi alla lente del botanico fa notare che «le morbide venature del vegetale diventano, ingrandite da quest'occhio artificiale, paesaggi lunari», desertici, «che schiudono alla vista potenziata del soggetto le infinite meraviglie del possibile»²¹⁴, se è vero che l'erbario si rivela più di tutto «evocazione di terre» ipotetiche, «di incontri, di visi» forse mai in carne e ossa²¹⁵.

Si innesca la medesima ermeneutica gozzaniana, procedente dal micro al macro, che Matteo Meschiari ha riassunto nella figura della «metonimia», per indicare l'«autosomiglianza» del mondo con il lichene²¹⁶. Ma l'operazione poetica non viene determinata solo dalla qualità dello sguardo, bensì dall'equilibrio tra quantità: è in base al meccanismo della sineddoche, su cui poggia la costruzione della raccolta-enciclopedia, che si sviluppa il rapporto di dipendenza tra pieno e vuoto, tra il peso della realtà e le creature leggerissime che la compendiano. L'essenza collettiva propria della collezione si imprime sul contenuto della pagina tramite l'oggetto collezionato, perché i licheni, oltre a essere campioni botanici da studiare, si dimostrano come le farfalle archetipi significanti, metafore di una «prepotenza di vita» che supera i confini spaziali e temporali della raccolta di cui condividono le caratteristiche²¹⁷. Rispetto a Gozzano, qui tocca all'elemento tematico, più che alla forma, assorbire o, viceversa, trasmettere i principi che fondano la struttura collezionistica: il lichene concentra nel suo nucleo enigmatico tanto gli spazi universali, dal momento che «nulla come la pianta che da sé vi è nata ritiene d'un sito» e, anzi, la «visita» a «un erbario»

²¹² CAMILLO SBARBARO, *Fuochi fatui* (1940-1945), in ID., *Poesie e prose*, p. 732.

²¹³ ID., *Talora nell'arsura della via* (*Pianissimo*), in ID., *Poesie e prose*, p. 74.

²¹⁴ LAVINIA SPALANCA, *Il lichene e la farfalla*, p. 176.

²¹⁵ CAMILLO SBARBARO, *Fuochi fatui* (1940-1945), p. 720.

²¹⁶ MATTEO MESCHIARI, *Un mondo di licheni. Immagini vegetali e metonimia in Camillo Sbarbaro*, in "Filologia e critica", XXVIII (settembre-dicembre 2003), 3, pp. 458-467: 464.

²¹⁷ CAMILLO SBARBARO, *Fuochi fatui* (1940-1945), p. 684.

corrisponde a una «scorribanda pel mondo»²¹⁸; quanto la componente memoriale, per cui se di «tutta la Storia Mondiale» rimangono a galla «sì o no due o tre fatti», degli organismi vegetali il poeta trattiene invece, «con la fisionomia, infiniti nomi e cognomi»²¹⁹.

In effetti, quando Bàrberi Squarotti ragiona sull'immagine lichenologica, non parla della «relazione» di Sbarbaro con la botanica o la poesia, bensì con la realtà nel suo insieme²²⁰, facendo emergere implicitamente quel gioco della parte per il tutto che rende la collezione *un campionario del mondo*, come recita il titolo dell'ultima fatica dell'autore, un volume in cui confluiscono alcune prose scritte in precedenza, fotografie, elenchi delle nuove specie scoperte (1967)²²¹. Non si tratta solo di ripercorrere le zone dove è avvenuto il ritrovamento, ma anche di tracciare con la fantasia una mappa potenziale del mondo, che catturi dall'alto la totalità a partire dal corpo vegetativo dei licheni, individuando nella loro piccolezza parziale lo stimolo per un volo universale. E infatti l'autore immagina di «andare e tornare, esser qui ed esser là», «piluccare quel luogo come un grappolo d'uva, a gara con la farfalla che deliba il suo prato di fiori»²²².

La realtà si concentra in un unico sguardo, quello che Elli e la Masotti ritengono sia tipico del «poeta-fanciullo» pascoliano²²³, ma che bisognerebbe pure ricondurre alla linea di stampo enciclopedico che da d'Alembert, per il quale il filosofo deve adottare «un punto di vista molto elevato» in maniera da «scorgere contemporaneamente» scienze, arti, oggetti e operazioni, arriva fino all'*Aleph* (1949) di Borges e all'interpretazione semiotica di Eco, secondo cui il complesso di significanti e significati dove l'uomo è immerso rigetta gerarchie e genealogie per espandersi in una struttura diffusa a rizoma²²⁴. È «il mondo» che «esplode in una rete» in un romanzo

²¹⁸ ID., *Licheni*, pp. 470 e 476.

²¹⁹ *Ibi*, p. 471.

²²⁰ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, Milano 1971, p. 214.

²²¹ Il volume esce nel novembre del 1967, pochi giorni dopo la scomparsa del poeta, presso la casa editrice Vallecchi, con il titolo *Licheni. Un campionario del mondo*. La parte fotografica viene curata da due amici del poeta, il professore Carlo Cormagi e l'ingegnere Fernando Galardi. All'interno si trova anche una prosa in latino del lichenologo Miroslav Servit, che loda l'opera scientifica di Sbarbaro e le specie da lui scoperte.

²²² CAMILLO SBARBARO, *Licheni*, p. 476.

²²³ ENRICO ELLI, CLAUDIA MASOTTI, *Lo sguardo dello scienziato*, p. 99.

²²⁴ Il *Discours préliminaire* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim* (il corsivo è di chi scrive). La traduzione è di Aldo Devizzi in

dello stesso autore, *Il pendolo di Foucault*, sollecitando come metodo risolutivo allo smarrimento del «lume intellettuale che ci fa sempre distinguere il simile dall'identico, la metafora dalle cose» la circoscrizione di un'area limitata, in grado però di rappresentare per sineddoche la realtà globale²²⁵. A tal proposito, pare indicativo che in un universo alimentato da infinite connessioni le piante costituiscano «il modello più straordinario di rete che si possa studiare», spiega il neurobotanico Stefano Mancuso in un *Discorso sulle erbe* condiviso con Fritjof Capra, perché gestiscono «le funzioni essenziali della vita» secondo uno schema «distribuito e diffuso», mai «piramidale» (lo stesso rizoma è una modificazione sotterranea del fusto, che ha l'aspetto di una radice con decorso orizzontale)²²⁶.

I licheni non solo rappresentano, ma *sono* un reticolo creativo, in grado di risolvere i problemi meglio degli uomini o degli animali grazie all'impossibilità ad allontanarsi gerarchicamente dal luogo in cui sono nati. «È essenziale che ci siano dei vicini della stessa specie» per accoppiarsi, difendersi, talvolta nutrirsi, secondo uno spirito comunitario che il lichene, in quanto unione simbiotica di due organismi, incarna più di altri vegetali²²⁷. Anzi, Capra aggiunge un ulteriore tassello quando parla di un processo connettivo aperto all'altro, al totale, che dall'ambito botanico passa a quello della conoscenza, superando la concezione cartesiana della «mente come "cosa" che pensa» in nome di un itinerario cognitivo che si identifica con lo sviluppo della vita²²⁸. Si capisce allora come l'enciclopedia echiana o le collezioni di Gozzano e Sbarbaro diventino modelli gnoseologici che sfruttano la curiosità verso il «bianco» tremante sul «precipizio» per tenere aperte le possibilità infinite della rete globale, ma solo quando esse sono riconducibili a un nocciolo ermeneutico²²⁹. Se d'Alembert necessita di «carte particolari molto minute» nel momento in cui tenta di decifrare il «mappamondo»²³⁰, i due poeti collezionisti si affidano a farfalle e licheni mentre riflettono sulla «vita», che da una esperienza «ristretta», arida, è capace di svolgersi

Pons (1966). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

²²⁵ UMBERTO ECO, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, p. 365.

²²⁶ FRITJOF CAPRA, STEFANO MANCUSO, *Discorso sulle erbe. Dalla botanica di Leonardo alle reti vegetali* [2019], Aboca, Sansepolcro 2021, pp. 50-51.

²²⁷ *Ibi*, p. 68.

²²⁸ *Ibi*, p. 27.

²²⁹ CAMILLO SBARBARO, *Licheni*, p. 476.

²³⁰ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 79.

«da sé», suggerisce Sbarbaro all'amico Elio Fiore, e «ci fa approdare in porti che neppure prevedevamo»²³¹.

Il possibile si trasforma in realtà, lo spazio si temporalizza in direzione di un oltre indefinito, diventando vuoto pronto a lasciarsi riempire. È da questa sterilità a suo modo fertile, propria dell'incompletezza voluta e inevitabile della collezione, che la struttura formale sbarbariana viene in parte influenzata. Non a caso la forma-frammento risulta l'organizzazione espressiva più congeniale all'autore, a partire dalla raccolta *Pianissimo*, che si nutre dell'esperienza vociana, in cui la poesia antiretorica già possiede un impianto prosastico, passando per la collaborazione con la "Riviera ligure" (su cui peraltro compaiono nel 1915 i *Frantumi* di Giovanni Boine), fino ai primi *Trucioli* (1920), dove il verso cede all'abbraccio della prosa, talvolta incline all'aforisma, nella quale Sbarbaro confessa di «sperare molto di più»²³². Convinto che la verità del mondo si rivela ai sensi per illuminazioni improvvise, l'autore scopre nel frammento la modalità adatta a raccontare «un'esistenza che non può essere ricondotta a percorso lineare», evidenzia Federico Castigliano, in quanto il minimalismo architettonico capace però di ambire alla completezza si fa specchio del limite di un soggetto che non riesce a integrarsi pienamente con la realtà²³³. O meglio, l'integrazione avviene tra l'io e il vuoto, il deserto in cui può tuttavia germogliare la Natura, che «piena di grazia» si risveglia a primavera²³⁴ o rimane compressa nella mineralità del lichene, grazie al quale per il poeta anche il luogo più «arido e desolato» si popola di «presenze»²³⁵.

Se è vero che la negatività è il polo indispensabile alla concretezza, allora l'itinerario del frammentismo di Sbarbaro verso la prosa conduce a una «maggiore

²³¹ CAMILLO SBARBARO, *Il paradiso dei licheni. Lettere a Elio Fiore (1960-1966)*, a cura di Alessandro Zaccuri, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1991, p. 27. In un'altra lettera Sbarbaro sollecita Fiore, che si trova nella zona di Pozzuoli, «il paradiso dei licheni», a inviargli qualche esemplare: «solo di te non ho nessun ricordo nel mio erbario» (p. 30).

²³² ID., *Tempo di «Pianissimo» (Cartoline in franchigia-Lettere a Angelo Barile)*, p. 797.

²³³ FEDERICO CASTIGLIANO, *Sbarbaro e la forma-frammento*, in "Italian Studies", LXIX (2014), 1, pp. 111-126: 113.

²³⁴ CAMILLO SBARBARO, *Il mio cuore si gonfia per te, Terra (Pianissimo)*, in ID., *Poesie e prose*, p. 61.

²³⁵ ID., *Fuochi fatui (1940-1945)*, p. 685. Cfr. ENRICO ELLI, «Pianissimo» e altro di Sbarbaro, in GIUSEPPE LANGELLA, ENRICO ELLI (a cura di), *Il canto strozzato*, in particolare le pp. 284-287, in cui è descritto il rapporto tra aridità e Natura.

oggettivazione»²³⁶, una più efficace presa sulla realtà attraverso l'uscita da sé, annunciata fin da *Pianissimo*: «Io non sono più io, io sono un altro. / Io sono liberato di me stesso»²³⁷. Si tratta di una dichiarazione anti-identitaria che fissa paradossalmente un'identità rinnovata per via di levare, parallela al processo metamorfico che Gozzano ritrae tramite le sue farfalle. Nel progetto entomologico dell'autore si ricorre a una letterarietà marcata, non alla costruzione asciutta, per analizzare le «ali rivibranti»²³⁸, sintetizzandole in una evasione atemporale, in un sogno dal sapore mistico in cui vita e morte si rispecchiano nell'elemento naturale, «tenero e crudele», che «non perde pietà» se si «fa spietato»²³⁹. E allora Gozzano dondola come una crisalide nella dimensione dell'oltre, tra il «non esser più» e il «non essere ancora» che ricorda tanto il riscatto, almeno momentaneo, dello Sbarbaro «seduto [...] per terra» o innamorato dei suoi licheni²⁴⁰.

Per entrambi il limite di forme di vita ridottissime, che diventa circoscrizione tematica e impalcatura stilistica, si dimostra occasione di apertura alla complessità, verso un mondo che esiste se riesce a sciogliere le sue contraddizioni nell'equilibrio costitutivo di farfalle e licheni. Anzi, forse è la musa dei due autori che per manifestarsi ha bisogno di ricomporsi o scarnificarsi nel cronotopo collezionistico, dove l'atto di sovrapposizione tra le variabili spazio-temporali origina un vuoto creativo che rende possibile il rinnovamento. Gozzano e Sbarbaro escono da sé stessi grazie all'analisi degli archetipi naturali a cui si sentono più vicini e sempre attraverso di loro, ma servendosene come oggetti collezionati, rientrano in una realtà sintetizzata, alimentando un circolo universale che non può prescindere dalla raccolta degli «esseri dell'aria»²⁴¹ e dei vegetali «negletti»²⁴². Il «mondo spezzettato ormai in tante proprietà private», «ringhioso di cani da guardia», come si legge nei versi di Sbarbaro, torna ad

²³⁶ FEDERICO CASTIGLIANO, *Sbarbaro e la forma-frammento*, p. 114. Si veda anche STEFANO PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, il Mulino, Bologna 1997, in particolare le pp. 49-81. Secondo Pavarini, Sbarbaro anticipa «l'utilizzo dei correlativi oggettivi»: per il poeta l'oggetto si carica di un «significato [...] simbolico di termine di riferimento e di strumento di raffigurazione» (p. 56).

²³⁷ CAMILLO SBARBARO, *Il mio cuore si gonfia per te*, Terra, p. 61.

²³⁸ GUIDO GOZZANO, *Macroglossa stellatarum*, p. 570.

²³⁹ ID., *Della cavolaia-Pieris brassicae*, p. 513.

²⁴⁰ CAMILLO SBARBARO, *Il mio cuore si gonfia per te*, Terra, p. 61.

²⁴¹ GUIDO GOZZANO, *Parnassus Apollo*, p. 500.

²⁴² CAMILLO SBARBARO, *Licheni*, p. 471.

essere «un territorio senza confini» proprio grazie ai confini che i poeti collezionisti tracciano per comprenderlo in un battito d'ali o nell'istante immobile di un lichene²⁴³.

3.4.3 «La capacità di osservare». Luciano Luisi collezionista di conchiglie²⁴⁴

Al concorso poetico bandito dalla “Fiera Letteraria” nel 1947, Luciano Luisi viene premiato insieme ad altri due promettenti autori, Elio Filippo Accrocca e Renzo Modesti, per la sua *Desiderio sul fiume*. Sono gli anni dell'immediato dopoguerra, in una Roma percorsa da un intenso sentimento di rinascita che coinvolge prima di tutto la vita culturale, tra mostre, libri, incontri conviviali e lezioni dal vivo. Poco importa se Ungaretti o Guttuso usavano «brandine» a mo' di «divani» e il piatto di «minestra» andava condiviso²⁴⁵: il «fervore» dei propositi è acceso a tal punto da diffondersi negli studi, nei salotti letterari, fino a Piazza del Popolo, dove il giovane Luisi si nutriva delle sollecitazioni artistiche provenienti dal Rosati e dal Canova, i caffè roccaforti della pittura figurativa e di quella astratta²⁴⁶. Risale a questo periodo il legame appassionato del poeta con l'arte che, oltre a essere coronato dall'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Foggia, accompagna per intero l'itinerario luisiano, dalle raccolte di versi all'attività di telecronista e presentatore di premi letterari in Rai.

Non si tratta solo di accostare parole e illustrazioni, come capita già con la primissima opera *Racconto e altri versi* (1949), impreziosita dai disegni di Renzo Vespignani, a cui fanno seguito le collaborazioni con numerosi artisti, tra i quali Aligi Sassu, Orfeo Tamburi, Emilio Greco e Pasquale Basile, ma anche di approcciarsi in maniera visiva alla realtà, applicando il filtro della scrittura o, nel caso del lavoro

²⁴³ ID., *Fuochi fatui* (1940-1945), p. 685.

²⁴⁴ Il presente studio muove dai materiali del Fondo Luciano Luisi, di cui sono conservatrice. Il Fondo è collocato nell'Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca, diretto da Giuseppe Langella e ospitato presso il Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell'Italia unita – Francesco Mattesini” dell'Università Cattolica di Milano. L'intervento, con il titolo «*Il mare si fa cielo*». *Luciano Luisi collezionista di conchiglie*, è stato pubblicato anche nel volume collettaneo *Inseguo il colpo d'ala. Studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, a cura di Alberto Carli e Davide Savio, Interlinea, Novara 2022, pp. 231-238.

²⁴⁵ LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, Tracce, Pescara 2011, p. 50. Luisi ricorda lo «studio povero» di Giuseppe Mazzullo, dove la stanza d'ingresso con «due brandine» accoglieva «grandi ospiti»; e la minestra, «marchigiana naturalmente», che gli veniva offerta qualche volta da Luigi Bartolini.

²⁴⁶ *Ibi*, p. 49.

giornalistico, dello schermo per riportare ciò che lo sguardo cattura in presa diretta. Il sistema conoscitivo procede sempre dalla figura al discorso, orale o scritto non fa differenza: se nel linguaggio della televisione «una frase deve avere il “soggetto” suggerito dall’immagine inquadrata in quel preciso momento»²⁴⁷, alla poesia autentica spetta il compito di fissare la concretezza dell’immagine attraverso un’espressione cordiale, secondo la matrice comunicativa che Luisi adotta nel clima neorealista degli anni cinquanta, quando l’effimera scuola romana individuata da Giorgio Petrocchi si tiene lontana dalla furie avanguardistiche in nome di una chiarezza espositiva che sa rivolgersi immediatamente al pubblico.

È un’attitudine al visuale che si riversa nel modo stesso di fare poesia, perché la scelta di un dettato cristallino risponde all’esigenza del racconto nella misura in cui sta al passo con la capacità osservativa dell’autore. In equilibrio sulla linea che da Gatto conduce a Caproni, «tra gli estremi del Novecento e dell’anti-Novecento», evidenzia Giuseppe Langella ricorrendo alla categorizzazione pasoliniana, Luisi fotografa la molteplicità del totale e la sviluppa nella sua interiorità di individuo, senza mai rinunciare a una schiettezza d’ispirazione che diventa sentimento universale²⁴⁸. Affiorano guizzi di immagini in grado di dettare il ritmo di strutture metriche ariose, tendenti al poemetto, o di smuovere quelle più tradizionali, come il sonetto (che caratterizza *in toto* la raccolta *Nonostante* del 2004) e lo haiku, dove le impressioni della realtà si condensano con la forza istantanea che la sintesi favorisce. Proprio in riferimento allo haiku Barthes parla di «essenza d’apparizione», «efflorescenza» di un senso enigmatico²⁴⁹, che nel caso di Luisi caratterizza la sua intera produzione, al di là delle tendenze più epigrammatiche, alimentando il rapporto del poeta con gli elementi del mondo, specie quelli naturali, tramite suggestioni simboliche alla Saba o alla Cardarelli.

²⁴⁷ La testimonianza, tratta da una conversazione registrata in una scuola, è riportata in LUCIANO LUISI, *Tutta l’opera in versi (1944-2015)*, a cura e con un saggio di Dante Maffia, introduzione di Giuseppe Langella, Nino Aragno Editore, Torino 2016, p. XXV. D’ora in avanti con la sigla *TOV*, seguita dal numero di pagina.

²⁴⁸ GIUSEPPE LANGELLA, *Introduzione a TOV*, pp. VII-XIV: X.

²⁴⁹ ROLAND BARTHES, *L’impero dei segni* [1970], Einaudi, Torino 1984, pp. 89 e 98.

Si accumulano «prati / odorosi di felci»²⁵⁰, «alberi ventosi»²⁵¹, luci che si caricano via via di un significato religioso, «mari» pronti a farsi «cielo»²⁵² e, in gran quantità, conchiglie, di cui l'autore è un attento collezionista, al punto da raccoglierne circa ventimila esemplari, oggi conservati presso il museo malacologico di Roseto Capo Spulico in Calabria. Della sua collezione di «tremule gemme»²⁵³ il poeta confessa di essere «orgoglioso», non solo «per il valore scientifico» della raccolta, ma anche per l'occasione che le conchiglie offrono di esercitare «l'attenzione, la capacità di osservare, di “vedere”», avvicinando alla natura e in generale al «mistero dell'universo», se non addirittura alla «presenza di Dio»²⁵⁴. Anzi, nell'unico romanzo di Luisi, *Le mani nel sacco*, una sorta di autobiografia in terza persona, il protagonista Livio spiega che la tensione collezionistica tutela il diritto allo stupore di pascoliana memoria, con cui «guardare il mondo sempre con occhi nuovi»²⁵⁵.

Non deve sorprendere che ancora una volta sia la vista il senso più incline alla percezione degli impulsi del reale, dal momento che per Luisi collezionare è un metodo di conoscenza della totalità e in quanto tale non può fare a meno dello sguardo, anche quando l'immagine che ne deriva è di secondo livello, ossia ha già subito un processo di elaborazione artistica. Capita così con le nature morte dei pittori, dove bricchi, bucrani, fiori essiccati e conchiglie in riva al mare trascendono spesso la loro funzione decorativa per esprimere in pochi oggetti un'idea universale, un impeto lirico, che ne giustifichi la composizione a prescindere da criteri estetizzanti. E infatti Luisi apprezza De Chirico, Morandi e soprattutto De Pisis, per il quale «certi aspetti di cose, anche banali e umili in sé, avevano un'importanza ben più grande di quella che si sarebbe potuto pensare», in quanto «determinavano speciali stati d'animo»²⁵⁶;

²⁵⁰ LUCIANO LUISI, *Amore in periferia (Racconto e altri versi)* [1949], in *TOV*, p. 10.

²⁵¹ ID., *Tutti gli uomini dormono. Nessuno (Sere in tipografia)* [1959], in *TOV*, p. 47.

²⁵² ID., *A prima luce (Io dico: una conchiglia)* [1989], in *TOV*, p. 131; il riferimento al mare che diventa cielo si trova anche negli haiku dedicati al *Mare (Il giardino e altri haiku)* [1998], in *TOV*, p. 157. Cfr. FRANCA ALAIMO, *Luciano Luisi. Una vita come poema*, Lepisma, Roma 2009, in particolare le pp. 240-244, in cui l'autrice, pur non parlando di immagini, fa riferimento a «parole-chiave» che «testimoniano quella capacità di usare il linguaggio con valenze simboliche, propria solo di chi, come appunto Luisi, possiede uno sguardo ed un'interpretazione assai personali dell'esistente» (p. 240).

²⁵³ LUCIANO LUISI, *A prima luce*, in *TOV*, p. 131.

²⁵⁴ ID., *Lettera a un giovane amico*, pp. 55-56 e 58.

²⁵⁵ ID., *Le mani nel sacco* [1992], Book Editore, Castel Maggiore 2001, p. 44.

²⁵⁶ FILIPPO DE PISIS, *Il marchesino pittore*, prefazione di Sandro Zanotto, Longanesi, Milano 1969, p. 41. Cfr. ELENA PONTIGGIA, *La memoria e gli oggetti. Aspetti del concetto di natura*

frequenta Bruno Caruso, con cui peraltro condivide la stessa passione malacologica, e Antonio Possenti, che illustra la raccolta luisiana *Io dico: una conchiglia* (1989), dedicata proprio alle «porcellane» marine, dove l'unione di parole e figure crea quasi una silloge pittografica²⁵⁷.

Nei dipinti dell'artista si accalcano pesci, gusci, farfalle, pellicani, cetacei e omini che pescano, si specchiano, ballano mentre attendono la fine, facendosi riflesso della smania all'accumulo, tipicamente enciclopedica, a cui pure Luisi talvolta cede nei suoi versi per «difendersi / dall'assedio dell'ombra»²⁵⁸ o salvare «l'immagine di lei su questa riva»²⁵⁹. Per entrambi è dal mare, in particolare quello di Livorno, la città in cui Luisi è nato e Possenti ha trascorso l'infanzia, che si origina «l'interrogativo di cosa c'è al di là» e quindi lo stimolo metafisico a interpretare ciò che sta al di qua²⁶⁰: se la vena pittorica si apre ai domini dell'oltre solo a partire dalla «visione dell'orizzonte» d'acqua, «di per sé limite»²⁶¹, allo stesso modo il poeta scopre nella conchiglia un microcosmo che accoglie «l'infinita grandezza»²⁶². Il «fatto visivo» si conferma di nuovo «sostanziale nel creare suggestioni imaginative», al punto che nel caso della pittura di Possenti si è parlato di naturalismo fantastico, per via della rappresentazione «travisata» della realtà che deve però conservare il «carattere naturalistico» dell'inizio, perché «un racconto è possibile [...] se esiste un nesso con un'esperienza reale»²⁶³. In fondo, si tratta di un meccanismo conoscitivo che anche Luisi adotta quando dal «barlume» della quotidianità procede a decifrare «il disegno arcano»²⁶⁴, con la differenza che il poeta si sottrae alla descrizione di un fantastico ultramondano a cui può soltanto ambire attraverso ipotesi o, al limite, immagini modellate dallo sguardo dell'artista.

morta dopo l'età delle avanguardie, in ANTONIO D'AMICO (a cura di), *De Chirico, De Pisis, Carrà. La vita nascosta delle cose*, Sagep, Genova 2019, pp. 55-61.

²⁵⁷ LUCIANO LUISI, *La Cypraea aurantium (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 134.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ ID., *L'Haliotis (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 135 (corsivo di chi scrive).

²⁶⁰ MAURO BARTOLINI, *Intervista ad Antonio Possenti*, in ANTONIO NATALI, ADRIANO BIMBI (a cura di), *Antonio Possenti. Carte nautiche: arcipelago dell'immaginario*, Polistampa, Firenze 2016, pp. 12-23: 15.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² LUCIANO LUISI, *La Cypraea rosselli (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 132.

²⁶³ MAURO BARTOLINI, *Intervista ad Antonio Possenti*, pp. 15 e 21.

²⁶⁴ LUCIANO LUISI, *La Cypraea rosselli e A prima luce*, in *TOV*, pp. 132 e 131.

La collezione luisiana, che rende del tutto lecito trasformare la massima di Orazio in *ut poesis pictura*, sfrutta la circoscrizione di uno specifico ambito ermeneutico per andare alla ricerca di un ordine più ampio. Mentre l'autore traduce in versi universali le sue competenze malacologiche, esaminando nicchi, valve e costolature, dà avvio a un processo di sintesi che «racchiude il nucleo della vicenda umana, la sua madreperla, nella carnalità quotidiana» del mollusco e insieme, rileva Achille Di Giacomo, la «trasfigura» spiritualmente in direzione della bellezza atemporale propria del guscio²⁶⁵. Alle analisi precisissime sullo *Strombus gigas* o sull'*Harpa major* fa seguito un processo di interiorizzazione individuale, che diventa accensione poetica in equilibrio tra il peccato delle «mani / senza pietà» e la fede per il Dio a cui «nulla sfugge»²⁶⁶, la certezza della morte e la smania di lasciare «un graffio / che scalfisca quel buio inesorabile»²⁶⁷. È la stessa polarità che si ritrova nei dipinti dell'amico Caruso, dove gabbie semivuote e corone di spine si accompagnano spesso a fantasmagorie naturali, dense di conchiglie, rettili e farfalle, le stesse che per il poeta «si posano / a macchiare quel verde ridestato»²⁶⁸ e che già Gozzano, nelle *Epistole entomologiche*, aveva reso simboli della dimensione limbica «del non esser più, / del non essere ancora»²⁶⁹.

Le parole di Renato Civello sull'arte carusiana, per cui «nessun reale potrebbe essere più [...] definito» e al contempo «nessun presagio di estraniamento, nessuna allegoria d'universo e d'infinito potrebbe meglio indurre le fragili spoglie del mondo empirico» verso il «sovrasensibile»²⁷⁰, si adattano bene anche ai testi di Luisi, quando tenta di tradurre in forma corale il «messaggio indecifrabile» delle «cupole» marine²⁷¹. Secondo il principio della sineddoche, la parte malacologica sta per il tutto, l'Assoluto a cui il poeta aspira lottando contro il dolore, leopardianamente «figlio / della

²⁶⁵ ACHILLE DI GIACOMO, *La parola è come una conchiglia*, in "Il Tempo", 16 gennaio 1987.

²⁶⁶ LUCIANO LUISI, *Lo Strombus gigas (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 133.

²⁶⁷ ID., *L'Harpa major (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 136.

²⁶⁸ ID., *A prima luce*, in *TOV*, p. 131.

²⁶⁹ GUIDO GOZZANO, *Le farfalle (Le farfalle. Epistole entomologiche)*, in ID., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 439-610: 461.

²⁷⁰ RENATO CIVELLO, *Caruso, metafore dell'universo*, in BRUNO CARUSO, *Nature morte*, testi di Renato Civello e Giuseppe Selvaggi, Galleria La Tavolozza, Palermo 1989. Il contributo si trova in apertura al catalogo.

²⁷¹ LUCIANO LUISI, *L'Harpa major*, in *TOV*, p. 136.

natura»²⁷², e le pulsioni impastate di materialità («terrestrità» direbbe Dante Maffia)²⁷³, prima fra tutte quella amorosa, che tuttavia proprio nei versi della *Medusa* ispirati a un quadro di Caruso fornisce alla vita uno «scopo» per non finire risucchiata dai suoi stessi «gorghi»²⁷⁴. Peraltro il componimento che prende le mosse, ancora una volta, da un'impressione visuale appartiene alla raccolta *Il doppio segno* (1994), in cui la parola si affianca all'opera artistica che ha permesso il suo manifestarsi, applicando quel procedimento che dal particolare, una strada malinconica, un gallo, un bacio strappato, arriva a toccare l'universalità dell'«ombra nera che avanza» o dell'amore pronto a «traboccare» anche «se non ha domani»²⁷⁵.

Serve il limite per spingersi a indagare i misteri del tutto, in base al criterio sineddotico su cui si fonda la collezione come modello interpretativo della complessità del reale, sovrapponendosi in questo alla struttura echiana della moderna enciclopedia, che offre una rappresentazione del mondo «mai globale ma sempre locale»²⁷⁶. Se si considera poi che nel caso di Luisi non solo viene demarcato l'ambito collezionistico, ma anche l'oggetto stesso della raccolta si presta a generare riflessioni umane e perciò condivisibili, appare evidente che l'itinerario di ricerca di un ordine almeno provvisorio risulta potenziato. Eco parla in tal senso di una *immagine* «concreta» (la conchiglia) o «regolatrice e ipotetica» (la collezione come matrice) che corregge di continuo i legami della rete totale²⁷⁷. Del resto, il medesimo metodo che procede dal micro al macro era stato messo in atto, inconsapevolmente, da Pablo Neruda, chiamato a Viareggio nel 1967 per essere premiato: al momento dell'arrivo il poeta cileno chiede subito a Libero Bigiaretti «dove avrebbe potuto comprare il Mediterraneo», ossia le conchiglie di cui riempiva la sua villa all'Isla Negra²⁷⁸. Forse, ipotizza Luisi, questa

²⁷² ID., *Il Pecten e la Stella (Io dico: una conchiglia)*, in *TOV*, p. 137.

²⁷³ DANTE MAFFIA, *Il viaggio lirico e umano di Luciano Luisi*, in *TOV*, pp. 723-749: 747 e 749.

²⁷⁴ LUCIANO LUISI, *Medusa (Il doppio segno)* [1994], in *TOV*, p. 186.

²⁷⁵ ID., *Incubo e Il vecchio e la ragazza (Il doppio segno)*, in *TOV*, pp. 174 e 183.

²⁷⁶ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 75; il testo compare anche nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361. Sull'argomento si veda inoltre il capitolo, sempre a firma di Eco, *Dizionario versus enciclopedia in Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-140.

²⁷⁷ *Ibi*, p. 77.

²⁷⁸ L'episodio è ricordato da Luisi in *Lettera al giovane amico*, pp. 57-58.

urgenza di scovare nuove porzioni di mare, capaci però di rappresentarlo *in toto*, dimostra che il bisogno di «rappacificazione» con le proprie «inquietudini» è, oltre che comune, legato spesso alla collezione in quanto schema organizzativo della conoscenza del mondo e ancora prima di sé stessi²⁷⁹.

I nicchi diventano «tasselli del mosaico» esistenziale, «appigli per la memoria»²⁸⁰ o, come scrive Biagio Marin nel suo *Elogio delle conchiglie*, «le voci più concrete delle estati della [...] vita»²⁸¹. All'interno del «taschinabile» della Scheiwiller il poeta di Grado, anche lui collezionista marino, ripensa ai giorni che dall'infanzia lo hanno condotto alla stagione «immalinconita» della vecchiaia, con la certezza che «nessuna cosa al mondo gli era stata parola di Dio» al pari delle conchiglie, «costruttrici meravigliose di madreperle e di porcellane»²⁸². Sembra certo che Luisi abbia almeno avuto tra le mani il panegirico malacologico, se non altro perché lo cita a memoria, benché in modo impreciso, nel suo libro-confessione alla Rilke, *Lettera a un giovane amico*, quando mette in evidenza la tensione religiosa che sente emergere dalle perfette simmetrie dei gusci e in generale della natura²⁸³. A riprova della consonanza metafisica tra i due autori, è sufficiente considerare alcuni versi luisiani, dove il Dio che gioca a nascondino in cielo si manifesta all'improvviso come «Amore» puro nei «profondi abissi»²⁸⁴, confermando che quello spirito lirico teso a «introdurre nel nostro linguaggio quotidiano un'altra dimensione», rilevato da Carlo Bo nella poesia dialettale di Marin, si riscontra pure nella produzione del Luisi più intimista²⁸⁵.

L'autore sa che la bellezza non può essere inutile. E infatti mentre ammira la «spettacolare *Tibia fusus*» che Montale mette in mostra sui libri ad ogni sua visita, si stupisce di come «il vecchio poeta» si limiti alla «compiacenza estetica», pago «di ciò che crede / la verità (la sola, la visibile)», senza mai «incrinare col dubbio» la

²⁷⁹ *Ibi*, p. 57.

²⁸⁰ *Ibi*, p. 54.

²⁸¹ BIAGIO MARIN, *Elogio delle conchiglie*, Scheiwiller, Milano 1965, p. 17.

²⁸² *Ibi*, p. 25.

²⁸³ Cfr. LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, p. 56. La frase di Marin citata da Luisi («Quando io non mi sento in armonia vado fra le mie conchiglie») non trova piena corrispondenza nell'*Elogio*, in cui si parla piuttosto della «gioia» e della «serenità» che derivano dalla relazione d'amore con i nicchi marini (pp. 12, 15, 26 e 28).

²⁸⁴ LUCIANO LUISI, *La Cypraea rosselli*, in *TOV*, p. 132.

²⁸⁵ CARLO BO, *Il «Mar grandando» di Biagio Marin*, in EDDA SERRA (a cura di), *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Provincia di Gorizia, Gorizia 1981, pp. 73-89: 73.

mancanza di fede nell'Ideatore di una tale armonia²⁸⁶. Se per Montale il guscio rimane vuoto e, al massimo, viene riempito da un paguro che «non guarda per il sottile», restando piuttosto «un eremita»²⁸⁷, Luisi si chiude nel suo nicchio divino «protetto dall'opercolo» per «resistere all'affanno / dell'oceano che preme, al suo peso», con la speranza però di catturare al di fuori il «bagliore» che «serpeggia»²⁸⁸. Si comporta insomma come il murice di *Amar Perdona* (1979), la raccolta che fin dal titolo dantesco pone in primo piano l'«incapacità di resistere all'amore»²⁸⁹, non solo verso le «cianfrusaglie» del bazar in cui si può scovare un «*conus textile*», ma anche verso la donna in quanto oggetto del desiderio²⁹⁰.

In particolare, nella sezione che contiene *Quattro conchiglie per lei*, il trasporto luisiano non ha ancora l'accento religioso delle poesie successive, e tuttavia già affiora il legame ossimorico tra la collezione malacologica e il sentimento del tempo, il bisogno di trattenere la «mano che brucia di vita» e il destino inevitabile della «voce umana che cadrà / per sempre nel silenzio»²⁹¹. Qui allo schema collezionistico come forma di conoscenza si uniscono la componente memoriale, il ricordo della relazione con una lei ormai assente tramite una «valva bianca / di tellina», «petalo ancora / caldo» delle dita femminili, e la voglia di cedere a una passione che non è peccato nella misura in cui celebra la vita²⁹². Anzi, si tratta di una duplice celebrazione, che passa attraverso la meraviglia per le forme perfette create da Dio e il tentativo di godere a pieno dei suoi doni amando «le trame / del disegno» infinito²⁹³. È «la naturalità sentimentale» di cui parla Carlo Sgorlon a proposito delle passioni luisiane²⁹⁴, che si condensa, neanche a dirlo, nelle conchiglie e nei dipinti di donne «dagli occhi rapaci / e la bocca da baci» disseminati nello «studio» di Caruso, dove «sembra che tutto parli

²⁸⁶ LUCIANO LUISI, *La Tibia fusus di Montale (La sapienza del cuore)* [1986], in *TOV*, p. 147.

²⁸⁷ EUGENIO MONTALE, *Il paguro (Diario del '71 e del '72)* [1973], in *ID.*, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2004 (I Meridiani), p. 491.

²⁸⁸ LUCIANO LUISI, *Il murice (Amar perdona)* [1979], in *TOV*, p. 143.

²⁸⁹ Nota in *ID.*, *Amar perdona*, Quaderni di Piazza Navona, Roma 1979, p. 4.

²⁹⁰ *ID.*, *Il cono (Amar perdona)*, in *TOV*, p. 146.

²⁹¹ *ID.*, *Il cono e La Cypraea (Amar perdona)*, in *TOV*, pp. 146 e 144.

²⁹² *ID.*, *La tellina (Amar perdona)*, in *TOV*, p. 145. Cfr. MARIA TERESA BARBATO, *Luciano Luisi. Settant'anni di poesia dal secondo dopoguerra ad oggi*, Erreci, Anzi 2016, in particolare le pp. 63-73. La Barbato sottolinea che «sono i ricordi e gli oggetti», tra cui le conchiglie, «a costituire la difesa contro lo scorrere del tempo» (p. 68).

²⁹³ *ID.*, *Il cono*, in *TOV*, p. 146.

²⁹⁴ CARLO SGORLON, *Suadente, nitido e quasi "naïf"*, in "Il Piccolo", 22 marzo 1987.

di morte, / ma invece è la vita che vince»²⁹⁵. Ogni contrasto tra spirito e materia, bellezza e caducità, amore e morte, si risolve nel mare poetico dei nicchi argentei, che si fa cielo sintetizzandosi in uno sguardo.

²⁹⁵ LUCIANO LUISI, *La natura*, in ID., *Lungo la strada*, introduzione di Vincenzo Guarracino, Manni, San Cesario di Lecce 2018, p. 104.

4. «Una rassegna di tutte le possibilità». Vite da repertorio

4.1 L'universo esistenziale in un frammento

Alle prese con la catalogazione dell'*infra-ordinaire*, Georges Perec suggerisce alcune domande «frammentarie» ma «essenziali» per fondare un'antropologia che «parlerà di noi, che andrà cercando dentro di noi quello che abbiamo rubato così a lungo agli altri»¹: se è vero che lo scandalo, l'*extra-ordinario*, si ripete «ventiquattr'ore su ventiquattro, trecentosessantacinque giorni all'anno», allora non può essere inutile chiedersi «cosa c'è sotto la carta da parati», «quanti gesti occorrono per comporre un numero telefonico» o «perché non si trovano le sigarette in drogheria»². È proprio nel frammento che si scopre il mondo, quando una cartolina da Urbino unisce in una sola scena «il fritto misto», «Giotto e compagnia bella», e Londra appare come «un gigantesco microcosmo» in cui le leggi sovversive in fatto di pedoni e macchine o gli autobus rossi a due piani «disorientano lo sguardo e la mente», svelando «quello che siamo abituati a vedere» senza capire davvero³. A Perec, l'uomo-cannocchiale che precede di pochi anni il Palomar calviniano, basta una piazza per raccogliere l'umanità in pochi metri quadrati, dove si muovono «giocolieri», «motociclisti», «mimi», «suonatori di organetti», «venditori di poster, di caricature, di piccoli *poulbots*», e poi «studenti squattrinati», «curiosi, passanti, gente qualunque, pensionati nostalgici», «innamorati» e «massaie», tutti ugualmente impegnati ad alimentare con le loro storie una complessità esistenziale che diventa esplorazione enciclopedica del totale attraverso il singolo⁴.

Si tratta di un sistema di conoscenza in cui l'elemento quantitativo, la parte per il tutto, si integra con la qualità del «paradigma indiziario» descritto da Carlo Ginzburg (il termine «paradigma» deriva dall'opera di Thomas S. Kuhn sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, pubblicata nel 1962), che ha per oggetto «casi, situazioni e

¹ GEORGES PEREC, *L'infra-ordinario* [1989], traduzione di Roberta Delbono, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 14 e 13. I testi della raccolta sono apparsi precedentemente su rivista tra il 1973 e il 1981.

² *Ibi*, pp. 12 e 14.

³ *Ibi*, pp. 30 e 75-77 *passim*.

⁴ *Ibi*, pp. 67-68.

documenti individuali, *in quanto individuali*»⁵. Almeno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, quando Nietzsche sancisce il *crepuscolo degli idoli* e insieme del pensiero sistematico di stampo hegeliano⁶, la consapevolezza di non riuscire a trattenere il sapere universale in uno schema gnoseologico definitivo si accompagna a un metodo che interpreta il mondo basandosi «sugli scarti, sui dati marginali», che tuttavia risultano «rivelatori» di una globalità ancora possibile in forma pulviscolare⁷. In fondo, il «rigore elastico» previsto dal modello di Ginzburg⁸ non pare poi molto diverso dall'approccio enciclopedico che Umberto Eco adotta nello stesso periodo all'interno della sua architettura semiotica, per cui la debolezza del «congetturale», del «contestuale», consente di penetrare la molteplicità del reale senza l'ambizione di dominarla a tutti i costi, assecondando la fluidità connettiva che già Diderot e d'Alembert, pionieri del pensiero ragionevole, «fruttuosamente debole», avevano sperimentato nel costruire l'apparato di voci dell'*Encyclopédie*⁹. E non è un caso che anche Bachtin, riferendosi all'«immagine romanzesca» di Flaubert, il quale anticipa con l'enciclopedia fallimentare dei suoi Bouvard e Pécuchet la crisi del sapere organico dichiarata apertamente da Nietzsche, rilevi il superamento dell'«ingenuo umanesimo» volto alla celebrazione «spocchiosa della persona», poco importa se soggetto o oggetto del racconto, attraverso «la scomposizione, la lacerazione, lo smembramento in parti, la distruzione dell'intero» come presupposto del «movimento» verso una visione rinnovata del mondo¹⁰.

⁵ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi 1979, pp. 57-106; poi in CARLO GINZBURG, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209: 170 (corsivo dell'autore).

⁶ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli* [1889], introduzione, traduzione e commento di Pietro Gori e Chiara Piazzesi, Carocci, Roma 2012, in particolare la sezione intitolata *Sentenze e strali*, pp. 45-49. In questa serie di epigrammi e aforismi che apre il volume, Nietzsche dichiara: «Io voglio, una volta per tutte, non sapere molte cose. – La saggezza traccia dei limiti anche alla conoscenza» (p. 45); e ancora: «Diffido di tutti i sistematici e li evito. La volontà di sistema è una mancanza di rettitudine» (p. 47).

⁷ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, p. 164.

⁸ *Ibi*, p. 192.

⁹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... et al., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 79 e 75; il testo compare anche nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361. Sull'argomento si veda inoltre, sempre a firma di Eco, il capitolo *Dizionario versus enciclopedia* in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-140.

¹⁰ MICHAEL BACHTIN, *Su Flaubert. Per una stilistica del romanzo*, introduzione di Stefania Sini, in "Enthymema", III (2011), 5, pp. 1-16: 11-13 *passim*.

Da un punto di vista strutturale la circoscrizione quantitativa della zona in cui operare, integrata da una descrizione qualitativa che tende al totale, si traduce nella «macchina» ermeneutica del «dizionario enciclopedico», che secondo Roland Barthes, peraltro maestro di Perec, combina la selezione delle «parole» di una lingua, potenzialmente illimitate, alla sintesi esplicativa delle «cose» con cui garantirsi uno spiraglio sull'enigma dell'universo¹¹. Mentre riunisce «l'arte (delle parole)» e «la scienza (dei fatti)» nella forma del dizionario enciclopedico¹², Barthes conferma l'*archeologia delle scienze umane* di Foucault (1966), che aveva evidenziato come «la natura e il verbo possono intersecarsi all'infinito, costituendo per chi sa leggere come un gran testo unico»¹³. È il testo unico in cui «ogni parola richiama una cosa, o una nebulosa di cose, ma al tempo stesso nessuna cosa può umanamente esistere se non è presa in carico, consacrata, assunta da una parola», al punto che la «razionalità borghese» del «parlare da un lato» e «fabbricare dall'altro» viene scardinata da una conoscenza che risulta innanzitutto interpretazione *ragionevole*¹⁴. Questo non significa abbandonare il processo di decifrazione al flusso della relatività, ma aprirsi ai legami sempre ridefinibili della rete o del rizoma, direbbe Eco, che fondano il reale¹⁵.

Del resto, il dizionario enciclopedico barthesiano presenta una matrice binaria che Eco fa confluire nella sola enciclopedia, ossia una compresenza di parole e cose da valutare come elementi costitutivi del mondo ancora prima che come segni, lasciando piuttosto al dizionario la prerogativa delle parole, inseribili fin da subito in uno svolgimento semiotico rigido, che «si dissolve necessariamente, per forza interna, in una galassia [...] disordinata e illimitata» di principi conoscitivi¹⁶. Per l'autore, che

¹¹ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pubblicata nel *Dictionnaire Hachette* [1980], ora in ID., *Cos'è uno scandalo (scritti inediti 1933-1980). Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società*, a cura di Filippo D'Angelo, L'orma, Roma 2021, pp. 201-205: 202-203.

¹² *Ibi*, p. 203.

¹³ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane [Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines, 1966]*, con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1980, p. 48.

¹⁴ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pp. 202-203.

¹⁵ Eco riprende il concetto di rizoma, descritto nelle pagine dell'*Antiporfirio* (pp. 77-78) e nel volume *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione* (Bompiani, 2007), in particolare alle pp. 57-61, dall'opera *Mille piani* del filosofo Gilles Deleuze e dello psicanalista Félix Guattari (1980).

¹⁶ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 74.

mette in discussione lo strutturalismo ma non lo rifiuta mai del tutto, il pericolo sta proprio in «una struttura già data come fondamento ultimo e costante dei fenomeni culturali e naturali», e perciò ne rimarca la mutevolezza in favore di una totalità che non va accettata *a priori*¹⁷. Tuttavia, al di là delle differenze teoriche di base, per cui il dizionario di Barthes si coniuga con l'enciclopedia senza subire la trasformazione disgregante a cui è sottoposto quello echiano, rimane in entrambi i casi l'attitudine alla rappresentazione locale, alla «pertinenza (di specialità o di pubblico)»¹⁸, così da spingersi verso le opportunità di un «universo possibile»¹⁹ o, in altri termini, «smuovere l'immaginazione» catturando «i grandi oggetti portatori di sogno: i continenti, le epoche, gli uomini, gli strumenti, tutti gli accidenti della Natura e della società»²⁰. È così, tramite l'attitudine ad andare oltre, che si alimenta il «potere di creazione» del dizionario, secondo una tradizione che Barthes rileva anche in Francis Ponge, autore non a caso del *Parti pris des choses* (1942), un *de varietate rerum* in cui la parola che vuole definire la cosa (dal mare all'ostrica, dall'autunno all'arancia) si impasta a tal punto con la cosa stessa da rimpolparne il volume, proiettando fisicamente la mente verso un aspetto della realtà²¹.

La tensione all'intero dipende dalla parte, dall'«idea dell'essenziale» che Barthes condivide con Foucault²², a cui si deve il progetto mai portato a compimento di un'«antologia», o dizionario enciclopedico, «di esistenze», dove *la vita degli uomini infami* viene riassunta «in una manciata di parole», se è vero che le «particelle» appaiono «dotate di un'energia tanto più grande quanto più sono piccole e difficili da distinguere»²³. Si tratta di «brandelli» suturati, «frammenti» di storie reali che riempivano i registri d'internamento della polizia, le suppliche al sovrano e le *lettres de cachet*, a cui non solo era richiesto di «svolgere un ruolo» nel contesto di

¹⁷ ID., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* [1972], Bompiani, Milano 1996, p. 9.

¹⁸ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, p. 202.

¹⁹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 68.

²⁰ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pp. 203-204.

²¹ *Ibi*, p. 204. Cfr. JACQUELINE RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in FRANCIS PONGE, *Il partito preso delle cose* [1942], traduzione di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979, pp. V-XII.

²² ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, p. 202.

²³ MICHEL FOUCAULT, *La vita degli uomini infami* [*La vie des hommes infames*], postfazione di Remo Bodei, il Mulino, Bologna 2009, pp. 8 e 21. Il testo appare per la prima volta sulla rivista «Cahiers du chemin», nel numero del 15 gennaio 1977.

riferimento, in un arco di tempo che va dal 1660 al 1760, ma anche di lasciarsi attraversare da eventi straordinariamente ordinari²⁴. Qui parole e cose si intrecciano fino a sovrapporsi, dal momento che la parabola di questi uomini oscuri, spesso meschini, corrisponde a ciò che di essi è stato scritto, a prescindere che le vicende dell'usuraio lunatico e del francescano sodomita siano liquidate con la secchezza delle registrazioni d'archivio o che le imprese delle mogli scostumate meritino l'ampollosità tipica delle denunce al monarca. Anzi, persino «il leggendario» che talvolta emerge dall'«equivoco tra il fittizio e il reale» si rivela «alla fine nient'altro se non la somma di quello che se ne dice»²⁵. È il «teatro» del quotidiano, in cui va in scena la «ricognizione dell'universo infimo delle irregolarità e dei disordini senza importanza», riservando un'attenzione al dettaglio che incontrerebbe il consenso del Perec a passeggio per Londra o intento a compilare cartoline e menù²⁶.

Sullo «strano palcoscenico» si muovono pezzenti, poveracci, mediocri «saltimbanchi» ai quali spetta il compito di «far apparire quello che non appare», il possibile universale a partire dai limiti della loro piccolezza, che si dimostra comica nella misura in cui accentua «il contrasto tra l'ordine minuscolo dei problemi sollevati e l'enormità del potere», tra «il linguaggio della cerimonia» e «quello dei furori e delle impotenze»²⁷. Proprio tramite questo meccanismo oppositivo, il racconto delle giornate prive di fama, e però eccessive al punto da pretenderla, smaschera la presunta normalità del mondo in cui ogni uomo è genericamente immerso, alimentando un filone che dalle *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob arriva fino alle *Vies minuscules* (1984) di Pierre Michon. Nelle due opere, che pure sono separate da quasi un secolo, si riscontra la stessa «integrazione del dato di realtà con particolari inventati (ma verosimili)», rileva Riccardo Castellana, secondo una scienza del dettaglio che si preoccupa di rappresentare non la verità di un frammento, ma «tutta l'unicità e la singolarità di un'esistenza»²⁸. Se tra le pagine di Schwob fatti e immaginazione

²⁴ *Ibi*, pp. 29 e 19.

²⁵ *Ibi*, p. 25.

²⁶ *Ibi*, pp. 38 e 40.

²⁷ *Ibi*, pp. 55-56 e 64.

²⁸ RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 103-104. Inoltre, a cura dello stesso autore si veda *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, in particolare le pp. 157-182. Cfr. anche SIMONA CARRETTA, *Vite immaginarie a confronto. Su Schwob e Yourcenar*, in MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*,

confluiscono nelle vicende di personaggi celebri, come Lucrezio e Paolo Uccello, o di individui miseri, avventurieri saliti alla ribalta delle cronache a motivo dei loro crimini, per Michon le ricostruzioni congetturali, dalla «morte fastosa» in Africa di André Dufourneau alla misteriosa reliquia-«talismano» dei Peluchet, si inseriscono prima all'interno dei ritratti biografici e poi in una ulteriore cornice autobiografica legata all'autore, a rimarcare una sempre più evidente fusione tra generi²⁹. A questo proposito, Castellana parla di *biofiction*, termine coniato da Alain Buisine all'inizio degli anni novanta, per indicare «una contaminazione tra il discorso incentrato sui “fatti” della biografia, da un lato, e i modi della finzione narrativa dall'altro»³⁰.

Nel caso di Foucault, tuttavia, la finzione non corrisponde agli orpelli o alle ipotesi che l'autore elabora a sostegno del racconto, ma si scopre nei modi stessi con cui il banale viene analizzato seguendo la «griglia efficace ma grigia dell'amministrazione, del giornalismo e della scienza»³¹. L'archivio veicola inevitabilmente «una selezione di informazioni tagliata secondo precisi criteri»³²: al di là che il soggetto sia vittima o artefice della denuncia, il confronto con il potere implica il ricorso a tecniche espositive tramite cui costruire o costruirsi un'immagine, al punto che le fonti restituiscono sempre «frammenti» di una realtà «formattata» dal sistema burocratico e da chi è chiamato di volta in volta, in un circuito pressoché infinito, a interpretarla in base a canoni contestuali³³. Anzi, come nella narrazione delle vite minuscole di Michon, che racconta degli altri per riferire la sua vita, «una vita in cui i motivi conduttori sono la sua formazione letteraria, il voler diventare Grande Scrittore nella Bella Lingua letteraria», fa notare Paolo Zanotti³⁴, accade spesso che la povertà della materia strida con l'enfasi stilistica degli atti ufficiali. Parole e cose, allora, si

Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2008, pp. 41-56. L'autrice rileva come Schwob cerchi «di estrarre il *quid* essenziale che definisce la specificità di un essere umano», operando una «sintesi» in cui il «particolare» dia «l'illusione del generale» (pp. 50 e 53).

²⁹ PIERRE MICHON, *Vite minuscole* [1984], traduzione di Leopoldo Carra, Adelphi, Milano 2016, pp. 29 e 34.

³⁰ RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, p. 20. Il termine *biofiction* viene usato per la prima volta da Alain Buisine in un articolo intitolato *Biofictions*, apparso sulla “*Révue des sciences humaines*” nel 1991.

³¹ MICHEL FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, p. 58.

³² *Ibi*, p. 77.

³³ *Ibidem*.

³⁴ PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 155.

sovrappongono, ma solo attraverso un processo contrastivo che riesce a trasmettere «echi di voci» altrimenti sbiadite e «di ribellioni stroncate»³⁵.

Non per niente gli infami di Foucault sono «saltimbanchi», personaggi a tratti clowneschi che vogliono avere udienza a corte. È proprio la loro essenza rovesciata, almeno rispetto alle norme comuni, che li rende guastafeste dell'ordinario pur nella completa insulsaggine o, usando le parole di Jean Starobinski, strumenti del disordine «di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico», perché nel particolare più infimo si riflette «la condizione umana fino all'amara coscienza di sé stessa»³⁶. Serve il «dialogo della [...] rottura» a cui lo stesso Foucault fa riferimento mentre traccia, all'inizio degli anni sessanta, la *Histoire de la folie à l'âge classique*, che si basa sulla sinergia tra il pensiero discorsivo, quello della medicina e della psicologia, e il lirismo insito nel linguaggio del folle già a partire da Diderot e poi con maggiore insistenza nell'Ottocento romantico³⁷. Se la follia crea una faglia nell'opera, essa rappresenta anche «il momento costitutivo di un'abolizione che fonda nel tempo la verità dell'opera»³⁸, alimentando la logica della connessione dell'eterogeneo che Mario Galzigna riassume nella formula di matrice kantiana, ripresa da Deleuze, di «sintesi disgiuntiva», in cui i legami sono contrastanti ma inevitabili³⁹. Al di là di ogni declassamento al rango di «accidente patologico», la follia (come l'infamia) è condizione necessaria alla ragione⁴⁰. Anzi, si lega addirittura «alla possibilità della storia»⁴¹. E perciò, qualora questa follia venga assorbita da un «sapere che, per troppo conoscerla, la dimentica» internandola in qualche ospedale o manicomio, incombe subito il pericolo di uscire dal flusso delle possibilità storiche ed esistenziali tramite cui l'individuo trova la sua realizzazione⁴². Il mondo che ha la presunzione di «misurare e di giustificare con la psicologia» l'esperienza dell'anormalità deve alla

³⁵ MICHEL FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, p. 77.

³⁶ JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970], a cura di Corrado Bologna, Abscondita, Milano 2018, pp. 100 e 94-95.

³⁷ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica* [1961], con l'aggiunta di *La follia, l'assenza di opera e Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco*, a cura di Mario Galzigna, Rizzoli, Milano 2012, p. 42.

³⁸ *Ibi*, p. 736.

³⁹ MARIO GALZIGNA, *Introduzione* a MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, pp. 5-35: 14.

⁴⁰ MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, p. 47.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibi*, p. 49.

fine «giustificarsi davanti a essa», senza la sicurezza di uscire innocente dall'imputazione di fasulla razionalità per cui è stato chiamato in causa⁴³.

In ambito italiano, un meccanismo simile, per cui la supposta pazzia svela in realtà dinamiche universali, viene attivato da Paolo Albani nella sua raccolta enciclopedica di *mattoidi* (2012), personaggi esistiti, non esistenti («per ovvi motivi di sensibilità e di riguardo verso persone che in molti casi non nascondono un'alta considerazione delle proprie stralunate opere»), che hanno formulato teorie strampalate, talvolta deliranti, in vari campi del sapere⁴⁴: trovano spazio linguisti e creatori di lingue universali, astronomi e scienziati, poeti, drammaturghi e romanzieri, filosofi, lettori e trasmettitori del pensiero, quadratori del cerchio, profeti, psicologi, medici, economisti e politici, architetti e inventori. Sulla scia di Giuseppe Amadei, medico-antropologo che alla fine dell'Ottocento raccoglie una collezione di scritti di «mattoidi scientifici»⁴⁵, e poi di Queneau, a cui si deve negli *Enfants du limon* (1938) la definizione di «pazzo letterario», ossia un autore edito ma «rimasto uno sconosciuto», senza maestri né discepoli⁴⁶, Albani realizza un campionario di esemplari fuori dal mondo, e che però nel mondo ci sprofondano al punto da indagarne gli aspetti più bizzarri o minuti. E alla fine emerge sempre la paradossale logica dell'assurdo, che, se non mette in crisi, almeno stimola il pensiero su questioni universali, dal ruolo della letteratura nella società ai movimenti planetari, dal «fenomeno della Simpatia» all'origine della vita affidata a un fluido, dal recupero delle specie animali del passato alle aspettative di «una prospera e lunga vita», magari grazie a un ricostituente a base di uova di gallina, rigorosamente da «sorbire» prima che «queste le facciano»⁴⁷.

Secondo l'autore, ha ragione Carlo Dossi, quando in occasione di un concorso bandito nel 1881 per un monumento a Vittorio Emanuele II rileva che dopotutto «le frontiere tra la mediocrità e il cretinismo, come pure tra quest'ultimo e la follia e tra la

⁴³ *Ibi*, p. 737.

⁴⁴ PAOLO ALBANI, *I mattoidi italiani*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 326.

⁴⁵ La collezione, assemblata anche grazie all'aiuto di Cesare Lombroso, autore peraltro dello studio *Genio e follia* (1864; ristampato recentemente per i tipi di StreetLib nel 2021), in cui viene esaminato anatomicamente il rapporto tra genio, follia, alienazione e crimine, è oggi consultabile presso la Biblioteca Classense di Ravenna.

⁴⁶ RAYMOND QUENEAU, *Figli del limo* [1938], traduzione di Bruno Pedretti, Einaudi, Torino 2008, p. 52. Cfr. PAOLO ALBANI, *I mattoidi italiani*, p. 324.

⁴⁷ PAOLO ALBANI, *I mattoidi italiani*, pp. 93 e 297-298 *passim*.

folia e il genio [...] non sono così precise e distinte»⁴⁸. È sempre in agguato uno «sconfinamento», che permette alla realtà comune di continuare a esistere grazie alla sua parte provocatoriamente eccentrica⁴⁹. E di eccentricità Albani si era peraltro occupato una decina di anni prima allestendo con Paolo della Bella un' *Enciclopedia delle scienze anomale*, una specie di «*Wunderkammer*» delle «teorie che sfuggono, a vari livelli, all'ortodossia del pensiero scientifico dominante e accademico», dove lo studio sulla fisiologia della bestemmia promosso da Paolo Mantegazza si alterna all'incomprensibilità del razzismo, la scemiologia fondata da Luigi Malerba alla zoologia fantastica⁵⁰. Anche in questo caso l'ispiratore è il Queneau degli *Enfants du limon*, il romanzo in cui erano infatti confluiti alcuni stralci di una mai pubblicata *Encyclopédie des Sciences inexactes*, che prevedeva una parte metodica e una storica proprio come l'*Encyclopédie de la Pléiade* che, combinazione, l'autore dirigerà a partire dal 1951⁵¹. Nel manoscritto di settecento pagine rifiutato dagli editori Gallimard e Denoël, Queneau raccoglie le sue cospicue ricerche sui «folli letterari», quegli «eteroclitici» che fanno della disobbedienza il principio ermeneutico di una realtà tanto convenzionale quanto artificiosa.

Il lavoro repertoriale di Albani richiama in parte la vocazione enciclopedica di un autore argentino, trapiantato a Roma a metà degli anni cinquanta, quando ormai aveva già assorbito «il genio totale» di Borges e «l'intelligenza attiva» di Bioy Casares⁵²: si tratta di Juan Rodolfo Wilcock, esperto di folli letterari, mostri e bizzarrie, che era stato proposto da Calvino come membro dell'Oulipo durante la riunione del gruppo

⁴⁸ CARLO DOSSI, *I mattòidi al primo concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in ID., *Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1995, pp. 973-1025: 986. L'opera è stata pubblicata per la prima volta presso l'editore Sommaruga di Roma nel 1884. Albani cita l'autore nei *Mattòidi* a p. 278. Cfr. anche PAOLO ALBANI, *Visionari. Briciole critiche su Carlo Dossi*, Italo Svevo, Trieste-Roma 2022.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ PAOLO ALBANI, PAOLO DELLA BELLA, *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*, con la collaborazione di Berlinghiero Buonarroti, introduzione di Paolo Rossi, Zanichelli, Bologna 1999, p. 10.

⁵¹ Nel romanzo queneauiano, l'*Encyclopédie des Sciences inexactes* viene realizzata sotto la guida di Henri de Chambernac, delineandosi come una fusione tra «biografia», «bibliografia» e repertorio antologico (*Figli del limo*, p. 50). L'opera è citata da Paolo Albani e Paolo Della Bella anche nella loro raccolta *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, prefazione di Mario Scognamiglio, Zanichelli, Bologna 2003, pp. 59-60.

⁵² JUAN RODOLFO WILCOCK, *Presentazione* a SILVINA OCAMPO, *Il diario di Porfiria*, traduzione di Livio Bacchi Wilcock, Todariana, Milano 1967, pp. 5-10: 7.

avvenuta l'8 novembre 1972. È in particolare *La sinagoga degli iconoclasti*, «una collezione di scienziati fasulli» da prendere «abbastanza sul serio»⁵³, pubblicata nello stesso anno, che Albani dimostra di apprezzare al momento della ristampa dell'opera per Adelphi nel 2014, evidenziando l'attitudine visionaria, ironicamente specialistica, della prosa wilcockiana⁵⁴. Del resto, le teorie strampalate che riempiono la raccolta di Albani non appaiono molto diverse da quelle che proliferano nella sinagoga delle pseudo-scienze, dove, per esempio, Klaus Nachtkecht è convinto che «nulla giova tanto alla salute» quanto vivere sopra o sotto un vulcano, l'orologiaio Absalon Amet anticipa nel Settecento «un brulicante avvenire di turpi professori di semiotica, di brillanti poeti d'avanguardia» inventando il Filosofo universale, un apparecchio meccanico in grado di combinare infinite frasi, e Antoine Amédée Belouin, sostenitore del progresso e dell'iper-specializzazione, progetta «una nuova, ubiqua rete di trasporti sott'acqua»⁵⁵. Se nel caso dei mattoidi, tuttavia, la realtà è talmente bislacca da non aver bisogno che la *fiction* vi aggiunga orpelli immaginari, Wilcock inventa il suo laboratorio dell'assurdo ma lo cala nel mondo, perché «l'uomo vive così, facendo teorie, e tante sono sbagliate», anzi, nella storia della scienza «tutti i più grandi filosofi hanno proposto delle teorie che stanno sempre sull'orlo del ridicolo»⁵⁶.

Il repertorio della conoscenza umana rigurgita follia, che secondo l'autore è semplicemente «quello che fanno gli altri»⁵⁷. E infatti il reale non risulta intaccato dalle interpretazioni buffe che lo riguardano, bensì si lascia comprendere nella misura in cui emergono le forzature e i fanatismi ai quali viene sottoposto durante il processo ermeneutico. È un gioco di specchi tra verità e finzione che Wilcock si diverte a fomentare nel segno, neanche a dirlo, delle *Ficciones* borgesiane e delle *Vies imaginaires* di Schwob, disorientando il lettore fino alla *Nota* conclusiva, dove segnala che alcuni dati biografici derivano dallo studio di Martin Gardner, *In the name of*

⁵³ Wilcock parla della *Sinagoga degli iconoclasti* durante un'intervista per la Rai, del 7 maggio 1973, all'interno del programma *Incontri*, a cura di Gastone Favero. L'autore tratta diversi temi, dalla letteratura in generale all'amore, dal tempo alla follia. Il video della conversazione è disponibile sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>.

⁵⁴ Cfr. PAOLO ALBANI, *Wilcock chi?*, in «pagina99», 12 giugno 2014. Consultabile sul sito <http://www.paoloalbani.it/Wilcockchi.html>.

⁵⁵ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti* [1972], Adelphi, Milano 2014, pp. 59, 67 e 83.

⁵⁶ Si veda l'intervista disponibile sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>.

⁵⁷ *Ibidem*.

science (1957), e dalle esistenze di persone reali, compreso il bisnonno⁵⁸. Il regista Llorenz Riber, inoltre, «non è da confondere con l'omonimo poeta di Maiorca»⁵⁹: ossessionato dai conigli, che infatti inseriva in ogni produzione, l'uomo di teatro si lancia nell'«impresa pressoché disperata» di allestire sul palcoscenico le *Philosophische Untersuchungen (Ricerche filosofiche)* di Wittgenstein in due quadri, dedicati alla costruzione del linguaggio e della personalità⁶⁰. Inutile dire che al centro della scena risaltano «le evoluzioni del papero-coniglio», che per la sua natura ibrida viene più volte «adoperato dal filosofo» allo scopo di «chiarire» o «oscurare» certi «punti controversi della teoria della conoscenza attraverso la percezione»⁶¹. Affiorano così, sotto la protezione del «nume»-Wittgenstein, le dinamiche tipiche della scrittura wilcockiana, che Andrea Gialloreto sintetizza nell'«insofferenza per i dogmi, per le scappatoie conciliatorie e consolatorie che evitano all'uomo di porsi di fronte alla propria realtà con la mente disponibile ad accogliere verità sgradite», specie se un tale menefreghismo interpretativo passa dal vizio linguistico, dall'«oscurità dell'espressione» che si ripercuote sulla «struttura concettuale»⁶². Come «il fatto di invertire la freccia del tempo non aggiunge né toglie nulla all'universo temporale», nel modo in cui «lo conosciamo e percepiamo», ugualmente il mondo non si modifica al

⁵⁸ Cfr. GABRIELE GIMMELLI, *L'argentino che volle farsi italiano. Wilcock, iconoclasta solitario*, in “doppiozero”, 13 dicembre 2017. Consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/wilcock-iconoclasta-solitario>. Gimmelli parla di uno stile che dà la «sensazione di vertigine», proprio perché diviso tra impassibilità e trasporto immaginifico.

⁵⁹ JUAN RODOLFO WILCOCK, *Nota a La sinagoga degli iconoclasti*, p. 216.

⁶⁰ ID., *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 181.

⁶¹ *Ibi*, p. 184.

⁶² ANDREA GIALLORETO, «*La sinagoga degli iconoclasti*» di Juan Rodolfo Wilcock. *Vite (poco) esemplari di uomini d'ingegno*, in “Nuova antologia”, CXLVI (2011), 2259, pp. 337-349: 349 e 347. Poi in *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaca Book, Milano 2013, pp. 49-63: 63 e 61. Gialloreto segnala tra le fonti wilcockiane, oltre a Schwob, anche gli *Imaginary portraits* (1887) di Walter Pater e, in ambito sudamericano, i *Retratos reales e imaginarios* (1920) di Alfonso Reyes e una galleria di busti approntata da Juan Ramón Jiménez in *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo (Caricatura lírica)*, pubblicato a Buenos Aires, da Losada, nel 1942 (e ristampato nel 1958). Altri antecedenti, già indicati da Michele Mari (*Wilcock, il poeta che raccontava le vite “freaks”*, “La Repubblica”, 17 aprile 2019), sono rintracciabili nelle opere proto-barocche di Tommaso Garzoni, autore dell'*Hospidale de' pazzi incurabili* (1586) e della *Sinagoga degli ignoranti* (1589).

ritmo dell'immaginazione umana⁶³. O meglio, «chiamatelo un sogno», scrive Wilcock citando proprio Wittgenstein, «non cambia nulla»⁶⁴.

Il *corpus* biografico degli scienziati dell'eccentricità (o dei mattoidi di Albani) finisce per corrispondere alle loro idee strampalate sulla fisica e sul linguaggio, tanto che la totalità esistenziale del singolo trova la sua coerenza grazie alla somma degli elementi a prima vista marginali, curiosi, che ne compongono la trama relazionandola con le vite degli altri. Sono «le vite», «nel senso classico di raccolta di pettegolezzi persino improbabili», a costituire «sempre un insieme coerente», a dispetto dell'artificiosità delle «biografie», se è vero, come Wilcock spiega non a caso nell'introduzione alle *Brief lives (Vite brevi di uomini eminenti)* dell'erudito secentesco John Aubrey, tradotte per Adelphi nel 1977, che «i momenti isolati e talvolta unici» danno senso al quotidiano⁶⁵. Esteta del cammeo, il Wilcock collezionista di esseri umani assembla mondi compatti a partire dai dettagli, riversando il contenuto esistenziale dell'opera in una struttura che riflette la tipologia dei ritratti. All'interno della *Sinagoga* viene riservato a ciascun iconoclasta un frammento, un racconto anche di mezza pagina, che contribuisce a creare un quadro narrativo più ampio, in cui la parte mantiene la sua autonomia pur inserendosi nel tutto. Si tratta di uno schema enciclopedico che prevede l'inventario per imprimere un ordine al reale e al contempo adotta la forma breve, il tassello, in maniera da conservare le occasioni poliedriche di rappresentazione della molteplicità, secondo il principio della flessibilità che è proprio dei microtesti così diffusi negli anni settanta⁶⁶. In particolare, Gialloredo evidenzia come «il genere delle biografie fittizie costituisca la massima emergenza delle possibilità mitopoietiche delle narrazioni-catalogo»⁶⁷, dal momento

⁶³ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 216.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ ID., *Nota introduttiva* a JOHN AUBREY, *Vite brevi di uomini eminenti*, Adelphi, Milano 1977, p. 15. Dal 1680 e per tutti gli anni successivi fino alla morte, avvenuta nel 1697, Aubrey lavora alla sua collezione di biografie, annotando particolari e tratti notevoli di uomini, per qualche ragione illustri, del passato o suoi contemporanei.

⁶⁶ Tra le micronarrazioni di quegli anni si possono ricordare *Le città invisibili* di Calvino e le prime due serie dei *Sillabari* di Parise, entrambe del 1972, *Le rose imperiali* di Malerba e *Gli uomini chiari* di Renzo Rosso, del 1974, *Centuria* di Manganelli e *Fiori giapponesi. Cinquantacinque pezzi facili* di La Capria, pubblicate nel 1979.

⁶⁷ ANDREA GIALLORETO, *L'enciclopedia delle eccezioni. Le scritture brevi di Juan Rodolfo Wilcock*, in ROBERTO DEIDIER, GIORGIO NISINI (a cura di), *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 25-38: 27.

che permette di raccogliere le minuzie delle singole esistenze aprendo poi la riflessione a questioni umane universali, dalla bellezza, di cui Henrik Lorgion condensa l'essenza in gocce di «eumorfina», al fanatismo religioso, che spinge il pastore evangelico Gheorghescu a mettere sotto sale «una insolita quantità di negri» orientati «nella direzione (presunta) di Gerusalemme», fino alle perversioni di quegli utopisti che «pur di rendere felice l'uomo sono pronti a ucciderlo, torturarlo, incinerarlo, esiliarlo, sterilizzarlo, squartarlo, lobotomizzarlo, elettrizzarlo, mandarlo in guerra, bombardarlo, eccetera»⁶⁸.

Le schegge multiformi delle vicende si legano in una sintesi che non vuole essere per forza completa, tanto che le «parabole esistenziali» appaiono «decurtate», ma aspira a gettare luce, almeno in modo provvisorio, sui morbi culturali a cui è soggetta la totalità⁶⁹. Emerge il criterio del congetturale-contestuale alla base dell'enciclopedia echiana, il rapporto sineddotico tra «l'arte delle parole», limitata, e «la scienza dei fatti», potenzialmente infinita, che determina la struttura del dizionario enciclopedico di Barthes, dove l'unione di sapere e immaginazione comporta un potere duttile di conoscenza, riscontrabile anche nell'assetto wilcockiano a livello formale e contenutistico⁷⁰. Non è un caso che la stessa matrice a sineddoche plasmi le *Crónicas de Bustos Domecq*, scritte a quattro mani da Borges e Bioy Casares, gli autori che Wilcock tanto apprezza, nel 1967, pochi anni prima dell'uscita della *Sinagoga*⁷¹: si tratta di una raccolta di articoli su artisti immaginari, a firma del personaggio finzionale Bustos Domecq, che dopo aver approcciato con poco successo il genere

⁶⁸ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, pp. 110, 41 e 27.

⁶⁹ ANDREA GIALLORETO, *L'enciclopedia delle eccezioni*, p. 29.

⁷⁰ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, p. 203.

⁷¹ Sui rapporti tra le biografie borgesiane, raccolte nelle *Crónicas*, ma anche nella *Historia universal de la infamia* (1935 e 1954 per la versione definitiva), e l'opera di Wilcock cfr. CRISTIAN CRUSAT, *Humoristico oprobio: el destino ironico de las «vidas imaginarias» de Borges, Wilcock, y Bolaño*, in "Hispanic Research Journal", XVII (2016), 6, pp. 504-521. Si vedano inoltre CAROLINA SUÁREZ HERNÁN, JAVIER MACÍAS HORAS, *Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock*, in "Rilce", XXIX (2013), 2, pp. 495-513 e KATA VATJU, *La vida de un género literario, La biografía ficticia y su ruta entre continentes: Schwob, Borges, Wilcock y Bolaño*, in "Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve", VI (2015), 8, pp. 1-10. Compare un confronto anche con l'*Enciclopedia dei morti* (1983) di Danilo Kiš nel contributo di MARCO MALVESTIO, *L'eccentrico, l'incompleto, il marginale: la raccolta di racconti biografici come parodia dell'enciclopedia*, in "Nuova Corrente", LXV (2018), 162, pp. 55-69.

narrativo passa «senza indugio alla critica»⁷². «Un Brutto Muso» secondo il fantomatico prefatore Gervasio Montenegro, a cui tocca mettere in guardia il pubblico da un «vademecum indispensabile» che esplora «in profondità il romanzo, la poesia, la tematica, l'architettura, la scultura, il teatro e i più diversi mezzi audiovisivi», conducendo però come un «filo d'Arianna» fino al «Minotauro», nelle fauci di un'enciclopedia centrifuga, dove l'ordine sintetico della collezione-repertorio fatica a contrastare una flessibilità dissolvitrice⁷³.

Se tra le pareti della sinagoga wilcockiana le giravolte di micro e macro sembrano pacificarsi nell'idea del «nuovo tipo di dizionario» concepito da Jules Flamart, che combina «l'utile all'avventuroso» grazie all'unione di voci e brevi passi narrativi con cui «seguire l'intricato sviluppo di una vicenda [...] movimentata, di tipo spionistico-pornografico»⁷⁴, lo pseudo narratore Bustos Domecq affida alla monumentale opera di Ramón Bonavena, *Nord-nordovest*, il compito di dimostrare come il tutto, ipoteticamente infinito, si riesca a condensare nella descrizione di un «settore limitato», ossia l'angolo nord-nordovest della scrivania di pino su cui si alternano molteplici oggetti in posizioni sempre diverse⁷⁵. Wilcock opta per un dizionario «nato con sulla fronte il segno dell'epopea»⁷⁶, «una macchina» enciclopedica «dei sogni» alla maniera del Barthes impegnato a sondare il rapporto tra le parole e le cose⁷⁷; Borges e Bioy Casares fanno assemblare al loro romanziere un'opera omnia costruita su un'osservazione analitica simile a quella di Perec, ma con un raggio esplorativo ancora più ristretto. Dentro ai bordi della cartolina fatta di oggetti che Bonavena dilata a dismisura attraverso il racconto va in scena uno spettacolo privo dell'ordinarietà naturale perecchiana, in cui ogni mossa, se non è prevedibile, viene comunque manovrata dalla volontà dell'autore, che chiede all'idiota Zanichelli, garzone del fornaio, di posare ogni giorno nel perimetro d'elezione «una o più cose», così da

⁷² JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq* [1967], con il racconto inedito *Di positivo contributo*, traduzione di Francesco Tentori Montalto, nuova edizione a cura di Glauco Felici, Einaudi, Torino 1999, p. 6. Con l'eteronimo Honorio Bustos Domecq, i due autori firmano inoltre *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) e *Dos fantasías memorables* (1946).

⁷³ *Ibi*, pp. 6-7.

⁷⁴ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 21.

⁷⁵ JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq*, p. 17.

⁷⁶ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 25.

⁷⁷ ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, p. 203.

registrare le continue evoluzioni della microrealtà aspirando a «quanto c'è di più umile e di più alto: un posto nell'universo»⁷⁸. Alla vita che per Wilcock si può anche chiamare sogno corrisponde nelle *Crónicas* un'esistenza sottoposta alla prassi della finzione, per cui ciascuno ritrova il proprio nome in un «libretto» d'opera, come vuole l'attore e impresario Maximilien Longuet mentre promuove il suo «teatro universale», o sta pronto ai ciak dell'immenso set televisivo svelato dal dirigente sportivo Tulio Savastano, dove si rappresentano partite di calcio, feste e sbarchi sulla luna⁷⁹.

Del resto, l'illusione «non si rompe»⁸⁰. Anzi, i limiti dell'indagine totalizzante si definiscono sulla base delle schermaglie tra vero e falso, realtà e simulazione, che rendono più immediatamente percepibile il rischio di uno scioglimento della referenzialità degli oggetti nell'astrattezza e nell'arbitrarietà semiotiche. Gli esperimenti dei personaggi wilcockiani procedono subito per sottrazione pessimistica o bamboleggiante, nel tentativo di raggiungere l'eccellenza retrocedendo al «balbettio ebete e aurorale» delle origini, a cui si consacra in particolare Félicien Raegge con l'intuizione dell'essenza invertibile del tempo⁸¹. Nelle prose di Bustos Domecq, invece, compare anzitutto una tensione, sempre tinta di ironia, verso una «letteratura assoluta» fondata sulla «parola», come nel caso del poeta Nierenstein Souza, alle prese con la sua bonifica lessicale, o delle opere ridotte a titolo di Federico Juan Carlos Loomis, il «nuovo Adamo» della purezza espressiva⁸². Il risultato è comunque un atto di accusa contro la natura arbitraria dei segni linguistici, che raggiunge vette esemplari nei versi di Santiago Ginzberg, infarciti di «termini che non hanno esatta equivalenza nelle lingue comuni», denotando piuttosto peculiari «situazioni e sentimenti»⁸³: «paramano» non indica più la fodera della manica ma «l'emozione di una melodia che abbiamo ascoltata una volta, che abbiamo dimenticata» e poi ritrovata; «cassetta» guadagna il significato di «casualmente, fortuitamente, in modo incompatibile con un cosmo», e l'accostamento delle sillabe in «nocomoco» suggerisce il destino degli innamorati che già, in qualche dimensione parallela, «si conoscevano prima di

⁷⁸ JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq*, pp. 19-20.

⁷⁹ *Ibi*, p. 53.

⁸⁰ *Ibi*, p. 94.

⁸¹ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, pp. 215-216.

⁸² JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq*, pp. 26 e 38.

⁸³ *Ibi*, pp. 63-64.

vedersi»⁸⁴. Si tratta di un meccanismo non così diverso da quello del Filosofo Universale ideato dall'Amet di Wilcock, che deduce il senso dall'«insieme», abbinando casualmente i vocaboli, proprio come la vena ginzberghiana faceva con il significante e il significato⁸⁵.

È attraverso un uso stravagante della lingua, contro le convenzioni comuni, che si rileva il pericolo disgregante, centrifugo appunto, dell'adesione acritica alla *doxa*, incapace di gestire la «galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo», usando le parole di Eco, in aperta sfida alla possibilità umana di espressione⁸⁶. Il limite dell'arbitrarietà serve, ma solo se declinato in prospettiva enciclopedica, in maniera che il rigore delle leggi di significazione si lasci penetrare dalla mobilità «del contesto e delle circostanze»⁸⁷. Per Wilcock, e ancora prima per Borges e Bioy Casares, il codice linguistico diventa specchio delle contraddizioni che impregnano una modalità di conoscenza stereotipata, di cui è necessario rendere conto se si vuole approdare al paradigma regolativo del dizionario enciclopedico, efficace perché in grado di coniugare l'organizzazione repertoriale, rigida, con la molteplicità dei fenomeni, in un equilibrio che tende all'intero. Nei brevi racconti degli autori si aggruma la sintesi umana dell'eterogeneo, secondo il principio della parte per il tutto che intesse i rapporti miceliari tra i fantomatici artisti e inventori, tracciando le mappe locali delle singole esistenze all'interno di un atlante limitato ma sineddoticamente infinito.

D'altronde, l'inutilità di un modello totalizzante, che cattura la realtà a grandezza naturale, viene confermata dall'impresa del critico letterario Hilario Lambkin Formento, uno dei personaggi sotto l'osservazione di Bustos Domecq, che si impegna a fornire uno schema complessivo della *Divina commedia*, così ambizioso da corrispondere «parola per parola con il poema»⁸⁸. All'addetto ai lavori l'ispirazione

⁸⁴ *Ibi*, pp. 62-63.

⁸⁵ JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 67.

⁸⁶ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 74.

⁸⁷ *Ibi*, p. 75.

⁸⁸ JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq*, p. 29. Il paradosso relativo alla Mappa dell'Impero in scala uno a uno è presente già nel racconto di Borges *Del rigor en la ciencia*, all'interno dell'*Hacedor* (1960), ora in JORGE LUIS BORGES, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), vol. I, p. 1253. Modello di Borges nell'immaginare la carta a grandezza naturale è Josiah Royce, che nel primo volume di *The world and the individual* (1899) parla di una mappa tracciata direttamente sul suolo d'Inghilterra, in perfetta corrispondenza con la realtà. Cfr. JORGE LUIS

viene dalla «Mappa» contenuta nell'immaginaria opera secentesca di Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, e che coincide «puntualmente» con l'Impero oggetto della rappresentazione⁸⁹. Lambkin ignora però che già le «Generazioni Successive» a quel monumento geografico considerano la «vasta Mappa» uno strumento «inutile»⁹⁰, se è vero, come evidenzia Eco nel suo *Secondo diario minimo*, che ogni carta «uno a uno riproduce il territorio sempre infedelmente» e, oltretutto, «nel momento in cui realizza la mappa, l'impero diventa irrepresentabile», in quanto estraneo al proprio «apparato categoriale»⁹¹. E invece la categoria risulta imprescindibile per parcellizzare la totalità preservandola dall'esplosione interpretativa, tramite la delimitazione di un frammento esistenziale impregnato di una complessità che si estende all'infinito. È ancora la porzione a garantire l'opportunità di indagare il reale su larga scala.

Dalla molteplicità passa l'assemblaggio di una serie che risulta coesa proprio perché composita, come accade anche con *Lo stereoscopio dei solitari*, l'altro assortimento wilcockiano di settanta «allegorie, ritratti, *tableaux* espressionistici da *Anatomische Kabinett*», uscito nello stesso 1972, in cui l'autore sconquassa le figure mitologiche e desacralizza quelle religiose⁹². È con una smorfia a metà tra il sarcasmo e la commiserazione che vengono chiamati a raccolta idoli «ebeti e ambigui»⁹³, un centauro affamato, Medusa che soffre per amore, angeli deviati e numi che calano sulle città per portarsi via la memoria degli esseri umani, creando immagini in scala ridotta, stereoscopiche appunto, capaci però di rappresentare tridimensionalmente interi mondi. Non solo, perché poi il racconto di universi in apparenza distanti finisce per riguardare la nostra realtà, dove le case editrici assumono galline nel ruolo di consulenti, gli amanti annientano loro stessi a morsi ancora prima di sbarazzarsi delle

BORGES, *Magie parziali del «Don Chisciotte» (Altre inquisizioni)* [1952], in ID., *Tutte le opere*, vol. I, pp. 947-952. Sull'argomento si veda anche il saggio di PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Un matematico legge Borges*, in «Le Scienze», XXXII (1999), 372, [s. p.], intervento al convegno *Scienza e arte* (Trieste, novembre 1996), consultabile al sito http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/borges.pdf.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ UMBERTO ECO, *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*, in ID., *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, pp. 157-163: 163.

⁹² ANDREA GIALLORETO, *L'enciclopedia delle eccezioni*, p. 35.

⁹³ ID., *Lo stereoscopio dei solitari* [1972], Adelphi, Milano 2017, p. 145.

convenzioni a cui pensano di opporsi e l'apocalisse nucleare darà vita a *forme nuove*, «molto ardue da descrivere»⁹⁴.

Al di là di una disillusione ben più netta di quella individuabile tra le pareti della sinagoga, rimane qui il medesimo gusto per «l'eterogeneo» come «parametro del montaggio in sequenza delle storie», che ricorre al gioco tra frammento e totale nel tentativo di dare un'organizzazione al caos senza negarlo, perché grazie alla giusta dose del disordine da sempre connaturato nell'uomo si può svicolare, almeno ipoteticamente, da fanatismi e degenerazioni⁹⁵. Persino la degenerazione che si ritrova nei personaggi improbabili del *Libro dei mostri*, di cinque anni più tardi, si rivela a tutti gli effetti un modo con cui indagare gli aspetti più grotteschi dell'umanità, somministrando alla normalità apparente del quotidiano la pozione caustica che ne protegga il *quid* incorrotto o correggibile: difficile non riconoscere nel critico letterario Berlo Zenobi, «una massa di vermi», gli atteggiamenti pavidi del parassita sprovvisto di spina dorsale, e nella posizione galattica del veterinario Tontino, diventato un asteroide, l'egoismo di chi «tira dalla sua parte senza curarsi di quello che hanno deciso gli altri»⁹⁶. Del resto, «così va il mondo, chiunque lo può vedere» se non rifiuta di immergersi nel «groviglio inestricabile» dell'assurdità esistenziale, unico antidoto alle tautologie dell'ordinario⁹⁷. E al massimo subentra il riso come «antidoto al dolore», insieme a una certa «sconsideratezza dell'humour patafisico», che Gialloredo mette in relazione con i «buffi» cari a Palazzeschi, sottoposti a una schietta «estetica dell'atroce»⁹⁸.

Quando Pasolini rileva che «Wilcock ha finto di essere un enciclopedista, armato di una erudizione spaventevole, capace di tutto, e, nel tempo stesso, capace di

⁹⁴ *Ibi*, p. 179.

⁹⁵ ANDREA GIALLORETO, *L'enciclopedia delle eccezioni*, p. 35. Sulla carica demistificante della prosa wilcockiana, che collega «i fotogrammi della realtà materiale» per «mettere a nudo l'immanenza dell'errore, e dell'orrore, nella storia umana», si veda anche, dello stesso autore, *Il narratore inattendibile. I romanzi "disastrati" di Juan Rodolfo Wilcock*, in *I cantieri dello sperimentalismo*, pp. 79-116 (p. 86). Il contributo era già apparso in «Studi Novecenteschi», XXXVIII (2011), 82, pp. 437-473: 444.

⁹⁶ JUAN RODOLFO WILCOCK, *Il libro dei mostri* [1978], Adelphi, Milano 2019, pp. 54 e 96.

⁹⁷ *Ibi*, p. 96.

⁹⁸ ANDREA GIALLORETO, *Il narratore inattendibile*, in «Studi Novecenteschi», XXXVIII (2011), 82, p. 447; poi in ID., *I cantieri dello sperimentalismo*, p. 89. Cfr. ALDO PALAZZESCHI, *Il buffo integrale*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 787-960.

semplificare tutto»⁹⁹, sta in realtà definendo l'attitudine dell'enciclopedista moderno, che non cancella ma tesse legami tra le parti di una complessità non altrimenti governabile. Come ricorda l'amico Elio Pecora, nel terreno comprato fuori Velletri nella seconda metà degli anni sessanta, Wilcock pianta «eucalipti», «magnolie, lauri, ibiscus, pitosfori, melograni: mai potati, formano un odorosissimo *groviglio*. [...] Ci sono canne, gelsomini, peri, aranci, peschi» e «fichi»¹⁰⁰. Eppure in mezzo alla baraonda botanica i frutti si colgono con poca fatica, *semplicemente*, «restandosene seduti sull'erba»¹⁰¹. L'autore entra nell'intreccio, nello «sterminato sciocchezzaio» del reale secondo Roberto Deidier¹⁰², per raccontarne l'essenza tramite una leggerezza drammatica, a tratti grottesca, che penetra nell'inferno non per attraversarlo «dando spazio» a ciò che «non è inferno» alla maniera del Calvino delle *Città invisibili* (1972), ma per rimanerci ed esorcizzarlo grazie agli slanci di follia che salvano il genere umano da ciò che non è umano. In preda all'«ebrezza della scommessa con l'ignoto, con l'informe», usando le parole di Gialloredo, l'autore sperimenta insolite combinazioni materiche con cui testimoniare le magagne di una realtà che rimane comunque, e per fortuna, non definitiva¹⁰³.

4.2 «Tutte queste vite sono incomplete». Eugenio Baroncelli ladro di esistenze

Un *Libro di candele*, e poi *Mosche d'inverno*, *Falene*, *Pagine bianche*, *Gli incantevoli scarti di cento romanzi di cento parole*, *Risvolti svelti di vite altrui capitolate*, fino all'ultimissimo *Libro di furti*: è dal 2008 che Eugenio Baroncelli affida alla casa editrice Sellerio le sue pagine micro-biografiche, in cui il *furor* classificatorio, la perizia testimoniale, si coniuga con un'eleganza da prosa d'arte che cede talvolta alla dolcezza autobiografica. Vite illustri e famigliari, oscure e persino anonime, si

⁹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *La sinagoga degli iconoclasti*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 1996, pp. 52-57: 54.

¹⁰⁰ ELIO PECORA, *Il libro degli amici*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 51 (corsivo di chi scrive).

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² ROBERTO DEIDIER, *Wilcock l'anti-autore*, in ID., GIORGIO NISINI (a cura di), *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*, pp. 9-12: 11.

¹⁰³ ANDREA GIALLORETO, «Uomo, paradigma del mostro». *La comunicazione crudele di Juan Rodolfo Wilcock*, in GIOVANNA CALTAGIRONE, SANDRO MAXIA (a cura di), «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006), AM&D, Cagliari 2008, pp. 181-193: 192; poi in ANDREA GIALLORETO, *I cantieri dello sperimentalismo*, pp. 65-78: 77.

condensano in un frammento di poche righe tramite la rievocazione di un fatto, una città, un oggetto, un animale o una lettera, magari neppure spedita. Alla maniera di Flaubert che «in un granello di sabbia» vede «tutto il deserto del Sahara», bastano degli uccelli esotici, che «cantano senza guastare il silenzio di questo mondo», per chiamare all'esistenza Dino Buzzati, qualche cartolina per seguire il viaggio intorno al globo di una certa Viola Vieri, un paio di scarpe per incontrare, a Roma, Natalia Ginzburg, protesa verso le poche cose che «possiamo strappare al vuoto della vita»¹⁰⁴. Non solo il particolare si rivela nucleo generativo delle spirali esistenziali, ma a sua volta l'esistenza entra in una rete universale, che coinvolge tutta l'umanità, Baroncelli compreso. Anzi, secondo Leonardo Luccone, le particelle biografiche appaiono a tal punto concentrate che «attirano altra materia e producono combinazioni inattese», «un nuovo orizzonte degli eventi», al pari di un dizionario enciclopedico, rizomatico come piace a Eco¹⁰⁵.

Non a caso, durante un'intervista con Filippo Reina, l'autore confessa che se da un lato «andare verso la letteratura», dopo anni di taccuini accumulati, è stato «un errore», un tentativo di «dare un costume stretto a una prassi di lettura e scrittura che non può avere forma e quindi fine», dall'altro la scelta di pose parziali, collezionate con un metodo che si basa sull'inevitabilità di non avere un metodo, perché «sono più le cose che butti via, la vita stessa è un'antologia, quella vera intera non la becchi mai», permette di mantenere una sorta di indefinitezza in espansione, di apertura alle possibilità¹⁰⁶. Baroncelli diventa un Borges babelico che però non inventa da subito, ma si avvinghia al dato reale per lasciare poi spazio all'immaginazione del lettore, se è vero che «i libri cambiano il destino delle persone» e al contempo «le persone cambiano il destino dei libri»¹⁰⁷. E allora di biofiction, nelle opere baroncelliane, non si può davvero parlare, dal momento che qui non compare tanto la commistione di

¹⁰⁴ EUGENIO BARONCELLI, *Libro di furti. 301 vite rubate alla mia*, Sellerio, Palermo 2021, pp. 119, 32 e 257.

¹⁰⁵ LEONARDO GIOVANNI LUCCONE, *Eugenio Baroncelli, autore di vite che potevano essere la sua*, in “Rivista Studio”, 24 giugno 2021. Consultabile sul sito <https://www.rivistastudio.com/per-chi-votare-25-settembre/>.

¹⁰⁶ FILIPPO REINA, *La vertigine delle vite. Intervista a Eugenio Baroncelli*, in “La Balena Bianca”, 17 gennaio 2022. Consultabile sul sito <https://www.labalenabianca.com/2022/01/17/la-vertigine-delle-vite-intervista-a-eugenio-baroncelli-filippo-reina/>.

¹⁰⁷ EUGENIO BARONCELLI, *Libro di furti*, p. 112.

verità e finzione, nonostante il «velo del sogno» della scrittura¹⁰⁸, quanto piuttosto una verità che stimola una ipotetica finzione, o meglio, la creazione di un mondo «vertiginoso», usando le parole di Eleonora Zucchi a proposito delle *Falene* (2012), fatto di «tanti piccoli *aleph*» che stravolgono ogni volta le prospettive con cui osservare il totale¹⁰⁹.

Oltre a Borges, tra i suoi modelli l'autore segnala innanzitutto Luciano e Plutarco (nel *Libro dei furti* una sezione è intitolata proprio *Le vite parallele*), e poi Schwob, che «morì a Parigi nell'anno in cui a Ravenna nasceva Mario Baroncelli, il padre» dalla vita costantemente immaginata¹¹⁰; al tavolo dei biografi si siede accanto a Stefan Zweig, Lytton Strachey, Pierre Michon, ma anche a Giuseppe Pontiggia ed Ermanno Cavazzoni, impegnati in uno scambio continuo tra vita e letteratura. Eppure Baroncelli mantiene una posizione autonoma, quella di chi preferisce inserire la letteratura nella vita e la sua stessa vita nelle vite degli altri. «È a notte fonda», quando «squilla il telefono degli amanti clandestini», «che Eugenio va a dormire e Baroncelli rammenda vite», provocando uno scollamento tra persona e professione tramite cui lo scrittore penetra nelle esistenze altre per cercare sé stesso, la sua persona appunto, che si lascia raccontare solo se prende le giuste distanze¹¹¹. Ancora a Borges, del resto, l'autore si rivolge nel momento in cui vuole trovare un alleato in materia di autobiografia, perché «chi scrive dell'universo altro non fa, nel migliore dei casi, che parlare di sé»¹¹²: Eugenio vive così che Baroncelli possa «ricamare» le sue vanità letterarie, illuminando l'«inettitudine» di un io che viene forse ripetuto troppe volte sulla pagina per essere davvero «modesto»¹¹³.

Se bisogna scrivere «per spiegare che non si dovrebbe scrivere»¹¹⁴ e, oltretutto, quando si cede alla contraddizione, si finisce con lo scrivere di una parte («tutte queste

¹⁰⁸ FILIPPO REINA, *La vertigine delle vite. Intervista a Eugenio Baroncelli*, consultabile sul sito <https://www.labalenabianca.com/2022/01/17/la-vertigine-delle-vite-intervista-a-eugenio-baroncelli-filippo-reina/>.

¹⁰⁹ ELEONORA ZUCCHI, *Eugenio Baroncelli. Falene*, in “doppiozero”, 3 settembre 2012. Consultabile sul sito <https://www.doppiozero.com/eugenio-baroncelli-falene>.

¹¹⁰ EUGENIO BARONCELLI, *Libro di furti*, p. 132.

¹¹¹ *Ibi*, p. 15.

¹¹² *Ibi*, p. 116.

¹¹³ *Ibi*, pp. 269-270.

¹¹⁴ MARCO ARCHETTI, «Scrivere è una malattia come la mia fobia delle falene». *Intervista a Eugenio Baroncelli* (finalista al Premio nazionale di narrativa Bergamo 2013), in “Corriere della Sera”, 14 marzo 2013.

vite sono incomplete» è l'avvertenza che apre il *Libro dei furti*¹¹⁵) per indagare l'intero e sé stessi, allora la figura dell'autore può ben definirsi un po' matta, anzi, «maniacale» secondo Baroncelli¹¹⁶, che colleziona aneddoti, bizzarrie, addii e passioni, accostando Proust ad Atahualpa, Amelia Rosselli a Sylvia Plath, senza una ragione, «neppure sufficiente»¹¹⁷. Persino chi è allergico alle biografie, come una tale M. B., convinta che le parole siano «avare e le vite prodighe», viene risucchiato nel vortice delle tassonomie baroncelliane, dove capita che le vite avare vengano rese prodighe proprio dalle parole a cui cedono lo scettro narrativo¹¹⁸. Rispetto a Robert Walser, presenza costante in ogni libro dell'autore, Baroncelli non preferisce le cose agli uomini, e tuttavia si affida alle stesse «inezie» walseriane, «la cenere, lo spillo, il lapis e lo zolfanello», per raccogliere ciò che «resterà» quando «il fuoco si sarà spento»¹¹⁹: un grumo iterativo di umanità.

4.3 Matti, lunatici, idioti e persino inutili. Il lato (ir)ragionevole dell'umanità

Il principio dell'anormalità che smaschera una normalità apparente guida il progetto collettivo promosso da Paolo Nori, che sulla scia del *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* (1994) di Roberto Alajmo, dà avvio a una serie di *repertori dei matti* che abitano diverse città della penisola, tra cui Bologna, Roma e Milano¹²⁰. Alle scartoffie dell'archivio di Foucault o alla documentazione di Albani si sostituisce qui un *dossier* in presa diretta, trasmesso oralmente e fissato sulla pagina con lo stile colloquiale, misto a ironia e arguzia, tipico degli episodi che vanno riferiti, se la storia in apparenza «laterale e insignificante» ha il potenziale per «essere anche molto bella»¹²¹. Si tratta

¹¹⁵ EUGENIO BARONCELLI, *Libro di furti*, p. 13.

¹¹⁶ MARCO ARCHETTI, «Scrivere è una malattia come la mia fobia delle falene», in "Corriere della Sera", 14 marzo 2013.

¹¹⁷ EUGENIO BARONCELLI, *Libro di candele. 267 vite in due o tre pose*, Sellerio, Palermo 2008, p. 11.

¹¹⁸ *Ibi*, p. 193.

¹¹⁹ *Id.*, *Libro di furti*, p. 135.

¹²⁰ A partire dal 2014 Paolo Nori organizza alcuni incontri seminariali, che hanno consentito la stesura a più mani dei seguenti repertori, pubblicati dalla casa editrice Marcos y Marcos: *Repertori dei matti delle città di Bologna, Milano, Torino, Roma*, tutti usciti nel 2015; dell'anno successivo sono i *Repertori dei matti delle città di Cagliari, Parma e Livorno; Repertori dei matti delle città di Genova, Reggio Emilia, Padova e di Lucera e della Capitanata* (2017); nel 2018 appare il *Repertorio dei matti della città di Prato* e nel 2019 il *Repertorio dei matti del Canton Ticino*.

¹²¹ PAOLO NORI, *Introduzione* a *Id.* (a cura di), *Repertorio dei matti della città di Milano*, Marcos y Marcos, Milano 2015, pp. 9-11: 11.

di «piccoli libretti» costruiti, ancora una volta, sul modello del dizionario enciclopedico (o dell'enciclopedia echiana), in cui la descrizione locale di un mondo che pare stare al di là getta luce sul mondo consueto dell'al di qua¹²². È il frammento a garantire la mobilità della struttura, che viene definita da Alajmo in un'altra silloge esistenziale, *Repertorio dei pazzi d'Italia*, un «gioco» di riconoscimenti «infinito» a cui tocca il «tentativo maldestro», «borgesiano», di introdurre il *kosmos* nel *chaos*¹²³.

In questo senso, proprio per l'estremizzazione dell'ambiguità interpretativa, lo schema enciclopedico che adottano prima Alajmo e poi Nori attinge in parte al sistema di lettura universale di Borges, convinto che il non sapere cosa sia il mondo rappresenti l'unica maniera per comprenderlo meglio, o almeno per far sì che tra le gallerie della *Biblioteca de Babel* «il cielo esista, anche se il mio posto è all'inferno»¹²⁴. Anzi, è grazie all'inferno che esiste il cielo, così come «la visione ordinaria della realtà» passa attraverso la follia, da «prendere» sempre «sul serio» in quanto possibile apertura ai «paesaggi improvvisi e inediti» del totale¹²⁵. I matti delle città sembrano impermeabili al quotidiano, eppure non si comportano in maniera molto diversa dall'eroe donchisciottesco descritto da Alfonso Berardinelli, che quando decide di «sfidare il mondo», agisce «in esso ignorandone le leggi e gli usi» e al contempo ne «rivela pienamente la "realtà"» nonostante continui a risultare un «estraneo»¹²⁶.

Nori spinge a chiedersi, allora, se a vivere alla rovescia è quel tale in piazza Duomo che regalava «abbracci gratis» o chi si ritraeva «temendo di essere stato vittima di un nuovo modo di sfilare [...] portafogli», il «cantante improvvisato» nei vagoni della metro o la folla che non «gli dà retta» e lo lascia «a mani vuote»¹²⁷. E davvero si possono considerare matti il tizio che ha messo «davanti al palazzo simbolo dell'economia nazionale un enorme dito medio» e lo scrittore Giorgio Manganelli, per cui «la letteratura» era nient'altro che una «menzogna»¹²⁸? Persino le stranezze

¹²² *Ibidem*.

¹²³ ROBERTO ALAJMO, *Introduzione* a ID. (a cura di), *Repertorio dei pazzi d'Italia. Lunatici, giullari e matti che vagano per le nostre città*, il Saggiatore, Milano 2012, pp. 11-14: 14.

¹²⁴ JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, vol. I, pp. 680-689: 687.

¹²⁵ ROBERTO ALAJMO, *Introduzione*, p. 13.

¹²⁶ ALFONSO BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo (Le forme)*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 341-381: 343.

¹²⁷ PAOLO NORI (a cura di), *Repertorio dei matti della città di Milano*, pp. 42-43 e 18-19.

¹²⁸ *Ibi*, pp. 130 e 155. I riferimenti riguardano la scultura realizzata da Maurizio Cattelan nel 2010 e posta al centro di piazza degli Affari a Milano come possibile protesta contro il mondo

dell'utente della biblioteca Sormani, preso a leggere «soltanto articoli» di «volumi enciclopedici», e dell'uomo che ricordava «a memoria tutti gli orari dei treni» appaiono sforzi esasperati quanto inutili di trattenere la realtà dominandola almeno a livello culturale o cronologico¹²⁹. Un po' come succede ai collezionisti che popolano le pagine palermitane di Alajmo, sommersi da «lampadine fulminate», tappi di bottiglia, «chiodi usati», mentre cercano di «conoscere il mondo» a colpi di classificazioni¹³⁰. Tra questi cultori della raccolta si distingue Raniero Alliata di Pietratagliata, il *Principe Mago* (1886-1979), che nella sua villa-mausoleo in via Serradifalco collezionava «apparizioni diaboliche» e «insetti», rivolgendo le sue attenzioni scientifiche ai soli esemplari della Sicilia¹³¹. Lo studioso negromante circostrive un frammento entomologico di realtà, destinato a restare incompleto al pari del serbatoio enciclopedico, che gli consente però di analizzare nel dettaglio i caratteri di una forma particolare, per comprendere in un'ottica evolucionistica variazioni e corrispondenze. È una sfida alle discontinuità irriducibili della natura, senza la pretesa di cancellarle, alla maniera degli infami di Foucault o dei matti di Nori.

In effetti, secondo Gianni Celati, verso cui lo stesso Nori è debitore di un'idea di letteratura antiaccademica, legata al racconto orale, «nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento», che contribuiscono a rimpolpare la conoscenza dell'intero a partire dalla parte, sfruttando lo stesso metodo enciclopedico delle opere-repertorio e dei protagonisti che le animano¹³². L'analisi per brandelli, meglio se esclusi o dimenticati, si riflette nell'impostazione interpretativa dei personaggi, che sono ugualmente *eteroclitici*, «strambi» esploratori a cui Epifanio Ajello, nel suo *Elogio del personaggio strambo*, attribuisce il merito di aprire «possibilità fantasiose»

dell'alta finanza; e il libro *La letteratura come menzogna* (1967) di Manganelli, dove la ricerca del vero risulta efficace nella misura in cui nutre la finzione letteraria.

¹²⁹ *Ibi*, pp. 100 e 22.

¹³⁰ ROBERTO ALAJMO, *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* [1994], Sellerio, Palermo 2018, pp. 12 e 92. Tra la prima edizione Garzanti del 1994 e l'ultima Sellerio, si colloca la pubblicazione dell'opera, già in versione aggiornata, per Mondadori nel 2004, con il titolo *Nuovo repertorio dei pazzi della città di Palermo*.

¹³¹ *Ibi*, p. 121. Cfr. BENT PARODI, *Raniero il principe mago*, Publicicula, Palermo 2003; e FABIO LO VALVO (a cura di), *Gli insetti del principe. La collezione entomologica di Raniero Alliata di Pietratagliata*, CRICD, Palermo 2020.

¹³² GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino 1986, p. 190.

nell'«ordine prestabilito» della realtà, proprio perché sanno «guardare i pezzi del mondo singolarmente ed evitare di trattenerli in un tutto» definitivo¹³³. Ai matti, in quanto *éteroi*, diversi, Celati affida il ruolo degli archeologi che riportano «lo sguardo su accadimenti e culture e gruppi e pratiche» di cui altrimenti «non calcoleremmo l'esistenza», abituati come siamo a decifrare il reale pasticciando con le «grammatiche» e mai intravedendone le «alternative»¹³⁴. Non solo: questi folli «saltimbanchi» diventano interpretanti e interpretati, soggetti che si muovono nel «bazar» della «tassonomia fluttuante» e al contempo oggetti fuori moda, scartati dalla Storia ma capaci di rendere ragione del suo flusso asistematico¹³⁵.

Non a caso Celati, durante un'intervista alla Radio Svizzera Italiana nel 1988, spiega che «la tradizione», «se c'è qualcosa che chiamiamo» così, «arriva a noi solo in maniera scoppiata», tramite la *vis* dissacratoria dei discorsi di chi abita i manicomi, a cui peraltro l'autore si interessa già durante il servizio militare e per tutto il corso degli anni sessanta¹³⁶. Inizia «a studiare le scritture dei matti», in particolare i testi che gli forniva un amico psichiatra dell'ospedale di Pesaro e il giornale settimanale di un paziente ricoverato a Imola, fino a cedere al «raptus» di realizzare un'opera che ne riproducesse i meccanismi espressivi, tra abbagli, sospensioni, ecolalie e gag prese in prestito dalla *slapstick* del cinema muto¹³⁷. Nascono le *Comiche*, apparse nel 1971 all'interno della collana sperimentale della Einaudi, *La ricerca letteraria*, grazie alla mediazione di Calvino, che qualche anno prima ne aveva letto un primo abbozzo sulla rivista “Uomini e idee”, diretta da Corrado Piancastelli e sempre attenta ai dibattiti intorno al rapporto dell'avanguardia con la tradizione.

¹³³ EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in “Studi Novecenteschi”, LXXXI (2011), 38, pp. 185-198: 187-188. Il contributo si trova anche in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2011, pp. 109-121.

¹³⁴ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, pp. 192 e 202.

¹³⁵ *Ibi*, p. 188.

¹³⁶ ID., *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera*, Radio Svizzera Italiana, rete 2, 13 febbraio 1988, in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 23-34: 24.

¹³⁷ ID., *Esercizio autobiografico in 2000 battute*, in “Riga”, 28: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Marcos y Marcos, Milano 2008, p. 24; ora in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, p. 20.

Nel romanzo di Celati *uomini e idee, cose e parole*, verrebbe da dire, confluiscono nel diario del protagonista, che scrive sotto la dettatura di misteriose voci notturne ricorrendo allo stesso linguaggio da cui è stato «partorito», come evidenzia Marco Belpoliti, con la conseguenza di risultare «manipolato e trasformato dalla materia» dei sogni, o degli incubi, «che l'ha messo al mondo»¹³⁸. In un luogo non ben identificato, sicuramente casa di cartone, forse pensione per villeggianti, ospedale psichiatrico o collegio, incombe sul cronista dai nomi metamorfici (Aloysio, ma anche Otero, Aliosto, Tatò, Condiricò e Vanoli) la «verbigerazione molesta» di una folla di fantasmi in carne e ossa¹³⁹: i maestri elementari Bevilacqua, Mazzitelli e Macchia sono «instancabili nell'inganno», tutti presi a realizzare la loro personale dittatura, il Guardiano Notturmo scandisce un tempo acronologico, tracciando cerchi sulla sabbia che si restringono «sempre più con l'andare ma poco alla volta verso un centro sconosciuto», il Biagini, in qualità di ministro, non può far altro che «ridurre» il prossimo «all'alleanza governativa con svariati accordi segreti»¹⁴⁰; e poi appaiono il Fantini, con il suo brevetto di «manovre deformanti» da «lunapark», che si aggira come «gatto o pipistrello» tra le giostre della realtà, e il signor Bartelemi, a cui la condizione di paralitico stanca al punto da decidere di camminare «sospingendo da solo la carrozzella»¹⁴¹.

Imperversa un «diavolerio» frenetico¹⁴², che si traduce in un repertorio dei matti destrutturato, un dizionario enciclopedico dove le definizioni sono corrette ma non seguono più un ordine prestabilito. A imporsi è piuttosto la logica fluida di una dimensione ulteriore, in cui i modi rovesciati delle figure psichedeliche scartano nel mondo ordinario di chi ha bisogno del rovesciamento per raddrizzare il suo sistema d'indagine, se è vero che i personaggi all'apparenza inconsistenti si dimostrano invece ancorati alla verità del reale. In ambito semiotico, Eco parla di un «Essere» originale che «si svela determinandosi in eventi strutturali, ma sfuggendo ad ogni strutturazione», perché lo schema «oggettivo e stabile», insieme al processo della sua

¹³⁸ MARCO BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2016 (I Meridiani), pp. XI-LXXII: XXVIII.

¹³⁹ GIANNI CELATI, *Comiche* [1971], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 3-128: 5.

¹⁴⁰ *Ibi*, pp. 11 e 16.

¹⁴¹ *Ibi*, pp. 59, 64 e 118.

¹⁴² *Ibi*, p. 44.

creazione, «esplode» in un complesso di frammenti follemente anti-gerarchici, «come già doveva avvenire in Lévi-Strauss»¹⁴³. L'antropologo arriva «alle soglie» di un universo del linguaggio che «è la scena di un gioco» dove l'uomo diventa una «voce obbediente», al pari del protagonista delle *Comiche*, disposto a «esprimere una combinatoria che lo supera e lo annulla», non del tutto però, dal momento che rimane un'impronta soggettiva nell'«inconscio strutturato che si pensa» comune¹⁴⁴. E infatti anche quando Lévi-Strauss utilizza le strutture esplicative alla maniera di «modelli strumentali», rigidi, non si cancellano le possibilità ontologiche delle combinazioni¹⁴⁵, a cui peraltro si lega l'idea che piace tanto a Celati, ripresa proprio dall'*Anthropologie structurale* lévi-straussiana (1958), degli «effetti curativi» delle parole per il corpo e la mente¹⁴⁶. In particolare, all'interno del capitolo *L'efficacité symbolique*, dove si analizza un canto che aiuterebbe i parti difficili presso la popolazione dei Cuna a Panama, il ruolo dello sciamano, che «fornisce alla sua ammalata un *linguaggio* nel quale possono esprimersi immediatamente certi stati non formulati, e altrimenti non formulabili», non pare a Celati molto diverso dall'attitudine degli strambi, dei matti, che riportano a modo loro le voci di un mondo che esiste ma non c'è, o almeno si colloca in un al di là che tuttavia rende ragione degli atti umani di ordinaria amministrazione¹⁴⁷.

Si tratta di «riattivare un campo di emozioni rimasto bloccato» tramite processi che la psicanalisi condivide con la poesia, e più in generale con il lavoro letterario¹⁴⁸, procurando un «sollievo» liberatorio, «come quando ci si sgrava le budella dopo una stitichezza»¹⁴⁹ o ci si lascia travolgere dal potere scardinante di una risata, «purgativa

¹⁴³ UMBERTO ECO, *La struttura assente*, p. 322.

¹⁴⁴ *Ibi*, p. 296.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 39. Cfr. NUNZIA PALMIERI, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in GIANNI CELATI, *Comiche*, a cura di Nunzia Palmieri, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 197-209: 205-206.

¹⁴⁷ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'efficacia simbolica*, in ID., *Antropologia strutturale*, traduzione di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1975, pp. 210-230: 222 (corsivo dell'autore). Celati spiega come sia stato influenzato dal saggio di Lévi-Strauss in *Memoria su certe letture. Conversazione con Rebecca West*, in "Riga", 28: *Gianni Celati*, pp. 38-43.

¹⁴⁸ GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, p. 39.

¹⁴⁹ GIANNI CELATI, *Dal «verum factum» all'immaginazione esatta*, in "Zibaldoni e altre meraviglie", 6 marzo 2005, consultabile all'indirizzo <https://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta/>. La retorica del sollievo riguarda anche alcuni autori cari a Celati, a partire dagli amici Daniele Benati e Luigi Ghirri (si vedano rispettivamente *Come una cosa che si canta. Dieci lettere a Daniele*

sia perché espulsione di aria accumulata corrotta, sia perché soffio che alimenta il calore»¹⁵⁰. Secondo Celati va recuperata la comicità corporea alla Rabelais, che nelle *Comiche* affiora da un riso paradossalmente sano, solo a prima vista simile a quello «nevrotico» di tipo bretoniano¹⁵¹, se poi si rivela «speciale che sembra uscito dalle fauci asciutte di un gatto», canzonatorio e demenziale quanto basta per sconvolgere i bigottismi delle convenzioni¹⁵². È la legge del «travisamento della verità», della finzione dissonante, che mette la maschera a persone reali, pazzi e attori del cinema o del teatro, così da gettare nuova luce su un'esistenza che in fondo risulta un «vagare senza più luogo», «come sciami di vespe», spesso senza neppure il «cartellino» con cui «riconoscere se stessi»¹⁵³.

Forse, allora, meglio precipitare nel vuoto a testa in giù, fino a cadere «a capofitto dentro una camera» rimanendo impigliati nella «camicia da notte» del quotidiano, ma «non sfracellati», anzi con il «sollievo» di osservare il mondo da una prospettiva straordinaria¹⁵⁴; o aderire allo «scandalo» del vagabondaggio, che Marco Codebò fa discendere dalla «ribellione» deterritorializzante del Don Chisciotte cervantiano, per cui «il vagare senza meta», stavolta in luoghi concreti come la «vasta pianura» o al limite rintracciabili sulla «carta geografica», apre «una cospicua fessura», una possibilità rivoluzionaria, «nel tessuto connettivo del mondo»¹⁵⁵. Del resto, la

Benati [1993-1998], a cura di Nunzia Palmieri, in “Griseldaonline”, 16 (2016-2017), pp. 5 e 11, consultabile sul sito <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dieci-lettere-daniele-benati-1993-1998>; e *Finzioni a cui credere* [in “alfabeta”, dicembre 1984], ora in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004, pp. 175-177). A tal proposito si vedano anche DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Interlinea, Novara 2020, in particolare le pp. 206-211, e il capitolo di ANNA MARIA CHERICI *Il «principio del sollievo»*, nel suo *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna 2011, pp. 31-115. Le proprietà lenitive della letteratura sono anche collegate al titolo della rivista “Il semplice”, animata da Celati e Cavazzoni, insieme ad altri autori come Daniele Benati, Ugo Cornia e Maurizio Salabelle: le erbe medicinali venivano infatti coltivate nell'orto, detto anche giardino dei *semplici*, dal latino *medicamentum simplex*.

¹⁵⁰ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, p. 62.

¹⁵¹ *Ibi*, p. 97.

¹⁵² GIANNI CELATI, *Comiche*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, p. 15.

¹⁵³ *Ibi*, pp. 65 e 73.

¹⁵⁴ *Ibi*, p. 54.

¹⁵⁵ MARCO CODEBÒ, *Cervantes in Celati*, in “Forum Italicum”, XLVII (2013), 3, pp. 540-556: 547-548 *passim*. I riferimenti alle peregrinazioni per la pianura e alla carta geografica su cui riconoscere «le regioni le catene montuose le principali città» si trovano in *Comiche*, pp. 81 e 106.

«reattività fisiologica» propria della poetica celatiana, che Calvino vede sfociare nella «smorfia spasmodica» o nello «scatto vendicativo»¹⁵⁶, tocca il suo apice nel finale delle *Comiche*, quando il protagonista accelera tanto con il suo ciclomotore da alzarsi in volo, «molto in alto molto sopra case alberi lontani giù diventati come piccoli oggetti casalinghi minuscoli», cose di poco conto al pari dei «panni sporchi» che scivolano via dalla valigia insieme ai fogli «anch'essi sporchi» del diario¹⁵⁷. Qui lo scrittore delirante dalle molteplici identità si fa prossimo al «saltimbanco» di cui parla Foucault nella premessa alla sua antologia manicomiale: non è più «soggetto empirico» e neppure finzionale, ma un'«aquila acrobatica» che si eleva «al di sopra di tutti gli errori e miserie della quotidianità»¹⁵⁸, perché l'ordine, i «confini da tutte le parti», spiega Celati, guadagnano senso solo tramite il confronto con «un orizzonte di eventi incomprensibili»¹⁵⁹. In altre parole, il saltimbanco-mattoide è tale non in quanto «insondabile», «perverso», bensì per il suo sistemarsi in uno «spazio che abbiamo sempre davanti a noi» anche se non lo vediamo¹⁶⁰.

Con «un balzo acrobatico», d'altronde, si conclude pure un altro romanzo di Celati impregnato di follia, *La banda dei sospiri*¹⁶¹, uscito ancora per Einaudi nel 1976, dove il racconto della famiglia, quello «che sappiamo tutti perché ce l'abbiamo scritto nel corpo, nei nostri atteggiamenti, deliri, infantilismi», diventa un compendio delle «avventure del disadattamento sociale», delle «esperienze nei luoghi concentrazionari» come «il manicomio, la fabbrica, la prigione, il servizio militare»¹⁶². Spetta al ragazzino Garibaldi, soprannominato così per via dell'abitudine di correre sempre per la strada, il compito di riferire in un italiano spontaneo, e proprio per questo espressivo e un po' comico, la «tara di scostumatezza» ereditaria che colpisce la «tribù di sbraitoni» nella quale vive¹⁶³. Con un padre violento, a cui «urlare» piace più che «fare conversazione», una madre malata e un fratello che non distingue tra fantasia e

¹⁵⁶ ITALO CALVINO, *Nota a «Comiche»*, in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, p. 310.

¹⁵⁷ GIANNI CELATI, *Comiche*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 127-128 *passim*.

¹⁵⁸ ID., *Finzioni occidentali*, p. 95.

¹⁵⁹ ID., *Un sistema di racconti sul mondo esterno*, in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, pp. 196-206: 206.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri* [1976], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 313-500: 500.

¹⁶² Si veda la *Nota* di Celati sulla quarta di copertina della prima edizione del romanzo (Einaudi, 1976).

¹⁶³ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 472 e 386.

realtà, accompagnati da una schiera di zii e cugini profittatori o idioti, il protagonista sente su di sé «la maledizione» della sua «razza»¹⁶⁴: «il cervello fuori posto» si tramette attraverso le generazioni in nome di una legge deterministica alla Taine¹⁶⁵, che sembra quasi far rivivere nei «corpi matti» manovrati dal Celati garibaldino le manie degli Uzeda di De Roberto¹⁶⁶. In mezzo alla «furia scatenata» e alle «corse al galoppo» domestiche¹⁶⁷, va in scena «uno spettacolo di varietà» in cui gli attori imbastiscono «tanti numeri fissi», portando alle estreme conseguenze il gioco tra verità e finzione, perché mentre l'intera famiglia recita una parte che è reale, del tutto corrispondente agli sconquassi del quotidiano, un membro della compagnia, il fratello del narratore, agisce dall'interno, ma in direzione opposta, con l'ossessione per le maschere letterarie¹⁶⁸. Nel suo caso è la finzione a diventare verità, al punto che l'aspirante scrittore di romanzi si lascia scrivere da ciò che legge, pretendendo di essere riconosciuto dagli altri come uno degli eroi dei libri di Jules Verne, da Michele Strogoff, in missione per conto dello zar Alessandro II, a Capitan Nemo e Phileas Fogg (il gentiluomo dell'alta società che accetta la sfida di compiere il giro del mondo in ottanta giorni), secondo un progetto illusorio che dalla Russia arriva a coprire completamente il globo.

Il meccanismo del personaggio che si crede parte di un'opera di finzione risulta il medesimo incarnato dal Chisciotte, a cui qui si toglie tuttavia la caparbia vivace dell'azione, almeno fino alla fine del romanzo, quando ai «pensieri intimi» viene sostituita la corsa improvvisa per saltare sul tram che fa capolino dall'angolo del viale¹⁶⁹. Si tratta di un volo terrestre simile a quello che il cronista delle *Comiche* disegna per aria: un atto di ribellione, opposto alla recita prosaica degli altri e che al massimo viene condiviso da Garibaldi, perché «chi lo sa cosa c'era da vedere ed era curioso di saperlo»¹⁷⁰. Entrambi i fratelli sfruttano la loro stramberia multidimensionale in modo da abbattere le barriere della sedentarietà (come aveva fatto il Guizzardi protagonista delle *avventure* celatiane di pochi anni prima),

¹⁶⁴ *Ibi*, pp. 327-328 e 353.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Si veda la *Nota* di Celati sulla quarta di copertina della prima edizione Einaudi.

¹⁶⁷ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 319 e 385.

¹⁶⁸ Si veda la *Nota* di Celati sulla quarta di copertina della prima edizione Einaudi.

¹⁶⁹ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, p. 447.

¹⁷⁰ *Ibi*, p. 500.

diventando uno il «vagabondo delle stelle» e l'altro, Garibaldi, quello della materia, che va «senza pensieri in testa e con la bocca chiusa» e «torna a casa solo per mangiare in fretta senza guardare in faccia nessuno»¹⁷¹. Sono figure sradicate, «*déracinés*» secondo la definizione che Giacomo Debenedetti riserva ai personaggi sveviani e più in generale al «personaggio-particella» tipico della modernità, per il quale il principio di indeterminazione guida l'allestimento combinatorio di un disordine inevitabile¹⁷².

Ai «calzoni troppo corti» che lasciano scoperti «i peli sulle gambe» o ai «capelli ribelli» corrisponde una condizione di libertà che è anche spaesamento, parziale però, dal momento che i due girovaghi non sanno dove sono diretti ma sanno bene da dove vengono, interpretando alla perfezione l'attitudine moderna alla conoscenza, enciclopedica nella misura in cui si accontenta ormai di essere frammentaria¹⁷³. Non per niente Giulio Iacoli rileva come lo strambo celatiano costeggi «il territorio dell'inefficienza per tenersene al di qua»¹⁷⁴, se è vero che la consapevolezza dell'impossibilità di trattenere il totale, insieme all'apertura alle evenienze sempre ridefinibili del «vieni e vedrai», non implica il fallimento, anzi, salvaguarda l'esistenza del totale stesso, allo stadio delle particelle di cui il soggetto esploratore è composto¹⁷⁵. E infatti proprio a un vagabondo, dotato di un metodo conoscitivo che si basa su una parzialità cronotopica estendibile all'infinito, tocca il compito di raccontare le vicende della famiglia stramba, che con le sue bizzarrie è in grado di avere un'influenza sociale rivoluzionaria.

Del resto Garibaldi, come già l'Aloysio delle *Comiche*, pur con un'impronta narrativa più marcata, potrebbe ben discendere dai «menestrelli erranti ciechi» a cui Northrop Frye lega i temi della «memoria», del «limite della coscienza», conservando parte delle caratteristiche che segnano l'evoluzione della figura del poeta-viandante

¹⁷¹ *Ibi*, pp. 447, 438 e 484-485.

¹⁷² GIACOMO DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz (Saggi critici. Nuova serie)* [1929], in ID., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), pp. 405-450: 446; e nello stesso volume dei saggi, pubblicato inizialmente sulla rivista «Paragone» nel 1965, si veda anche *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, pp. 1281-1322. Cfr. EPIFANIO AJELLO, *Premessa* a ID. (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, in «Sinestesia», XIX (2020), 1, pp. 9-20.

¹⁷³ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 452 e 471.

¹⁷⁴ GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in «Sinestesia», XIX (2020), 1, pp. 121-142: 127.

¹⁷⁵ GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, p. 500.

nel corso del tempo¹⁷⁶: i narratori di Celati sembrano appartenere per metà al mondo alto-mimetico, in cui la funzione poetica si regolava in rapporto alla collettività, all'ambito pubblico, e per l'altra al periodo basso-mimetico, quando alla fine del Settecento inizia a farsi centrale «l'analisi o presentazione dello stato mentale soggettivo», che nel caso celatiano viene estremizzata tramite un processo di alienazione volontaria del singolo di fronte a un reale non più organico ma indagabile localmente nella sua sfuggente universalità¹⁷⁷.

Ai brandelli esistenziali, peraltro folli o stravaganti, si lega un modello conoscitivo per frammenti che tende alla globalità e si riflette nell'impianto dell'opera, creata infatti, spiega Belpoliti, «attraverso il montaggio di piccoli brani, microracconti posizionati con grande sapienza compositiva dentro una cornice» che si incentra «sul personaggio principale»¹⁷⁸. È un dinamismo compresso, pronto a estendersi in un romanzo, che già a partire dalle *Comiche* caratterizza la maniera di procedere dell'autore, manifestandosi con evidenza maggiore nei *Narratori delle pianure* (1985), dove il cambio di stile, meno convulso, stralunato, non altera l'impronta strutturale basata su una forma breve che sostiene il racconto generale. In queste storie che Celati dice di aver raccolto durante le sue peregrinazioni per la pianura padana, da Gallarate alla foce del Po, la folla brulicante di bambini pendolari, esseri umani alla ricerca di un senso esistenziale, donne smagate, condensa tante individualità in movimento, capaci di restituire una visione panoramica della realtà come in uno scatto di Luigi Ghirri, che l'autore comincia a frequentare proprio a partire dagli anni ottanta. In tal senso ciascuna vicenda, sospesa tra le seduzioni di una «metafisica affabile» e la concretezza di una «geografia umana»¹⁷⁹, alimenta nella sua singolarità uno sguardo enciclopedico, concentrato sul particolare per catturare una «lontananza» non altrimenti «misurabile» né «riferibile»¹⁸⁰.

Ancora una volta il vagabondaggio appare l'antidoto alla complessità crescente del quotidiano, perché se da un lato uscire «in strada» fa scoprire «sempre più parole sui

¹⁷⁶ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Einaudi, Torino 1969, p. 77.

¹⁷⁷ *Ibi*, p. 81.

¹⁷⁸ MARCO BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, p. XLV.

¹⁷⁹ ALBERTO BERTONI, *Fiume*, in GIAN MARIO ANSEMI, GINO RUOZZI, *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2003, pp. 191-200: p. 199.

¹⁸⁰ MARCO BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, p. XLVI.

muri, sempre più insegne, sempre più scritte pubblicitarie dovunque», dall'altro consente di immergersi nella progressione accumulativa degli elementi fino a guadagnare un «vuoto», uno spiraglio di possibilità in cui il tutto, «cose, fenomeni, popolazioni», trova lo spazio per esistere «minutamente organizzato» e connesso dalle operazioni del «pensiero»¹⁸¹. È il medesimo vuoto che occupa il protagonista delle *Comiche* mentre precipita a testa in giù, osservando da una prospettiva rovesciata, e perciò provocatoriamente dritta, il «prevedibile», gli oggetti «comuni», veri al punto da sembrare, sottolinea Ajello, «un'impressionante finzione»¹⁸². Il procedimento non risulta molto diverso da quello del Perec dell'*infra-ordinaire*, che stana l'eccezionalità nell'«endotico» galleggiante sulla superficie, dal momento che tramite la rassegna dell'abituale si riesce a comprendere in profondità la vita stessa, ossia «un fenomeno vegetativo», rizo-miceliare, «dove tutto è collegato e animato»¹⁸³.

Infatti, anche quando sono «sul fondo» di un pozzo, le «cose» importanti, le «più strampalate», «galleggiano» assecondando il flusso dell'acqua che «sente molto la luna», come accade non a caso nel *Poema dei lunatici* (1987) di Cavazzoni, che sulla scia di Celati tesse «i fili dell'ispirazione» per costruire un repertorio enciclopedico di personaggi dal profilo ariostesco, ma senza elmo e corazza¹⁸⁴. In un dedalo di «vicoli, scalinate, sottopassaggi bui e tenebrosi, portici» e pianure immense, il protagonista Savini, cavaliere errante disarmato, vaga «ramingo» prima in qualità di ispettore della bonifica, «se casomai ci sono delle bottiglie» alla base dei pozzi, poi con il ruolo di intendente alle dipendenze del fantomatico prefetto Gonnella, impegnato a indagare i fenomeni surreali che non fanno più scalpore nell'illusione della quotidianità mascherata¹⁸⁵. Durante uno dei suoi vagabondaggi, che ricordano da vicino quelli degli strambi celatiani, avviene l'incontro illuminante con il signor Pigafetta, di professione «beccamorto», a cui non sembra logico che ognuno «pensi a sottoterra» invece di «guardare intorno», dove «se ne vedono delle più belle»¹⁸⁶. È compito di questo

¹⁸¹ GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 733-866: 777, 791-792 e 773.

¹⁸² EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*, p. 195.

¹⁸³ MARCO BELPOLITI, «Riscopriamo la fantasia di Cervantes», intervista con Gianni Celati, in "Tuttolibri-La Stampa", 24 novembre 2007.

¹⁸⁴ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici* [1987], La nave di Teseo, Milano 2020, pp. 13, 15 e 45.

¹⁸⁵ *Ibi*, pp. 113, 28 e 21.

¹⁸⁶ *Ibi*, p. 45.

personaggio «a mezza strada» tra la regione nascosta dei tubi, l'inferno che si estende per chilometri e chilometri negli scarichi delle case, e il mondo alla luce del sole (o della luna) insegnare che «tutto è diverso» da come appare, perché dietro alle vie «c'erano forse dei puntelli di legno» per reggere nient'altro che «un'impalcatura appoggiata sopra un deserto»¹⁸⁷.

Pigafetta, in quanto esperto di una dimensione ulteriore, che sta al di là degli inganni umani, svela la sostanza del visibile con la sua capacità di «attenzione grandissima», allo stesso modo degli «indigeni di confine», «che essendo bilingui sono sempre ben informati dei movimenti d'oltre cortina», e di Nestore, a cui le «disgrazie» con la moglie-«vaporiera» servono almeno a ripensare ai giorni dell'infanzia trascorsi sui tetti¹⁸⁸. Qui, al «livello che era intermedio col cielo», si realizza la sintesi perfetta della «terra» con l'«aria» che Celati già aveva inseguito nella *Banda dei sospiri*¹⁸⁹, non a caso il primo libro celatiano a essere letto da Cavazzoni e che lo «influenza moltissimo»¹⁹⁰, in cui erano Garibaldi e il fratello a unire i due elementi nel balzo epifanico per agganciare il tram delle occasioni, fino a quel momento, mancate. «Sui tetti di mezza città» Nestore «guardava giù se voleva e in su, e vedeva le cose bellissime, perché erano un po' tutte distanti e inspiegabili», tanto da sentirsi «padrone» di sé mentre contemplava la «rassegna» delle «possibilità» che si alternano camuffate nello spettacolo dell'esistenza, a cui «non si può dire di no», «maestoso» com'è, «senza risparmio di mezzi»¹⁹¹.

Verità e finzione finiscono per coincidere, senza «conflitto», come evidenzia Siriana Sgavicchia, che paragona i «personaggi malinconici e poeticamente paranoici» di Cavazzoni agli eroi trasformisti «dei racconti e dei dipinti di Alberto Savinio», privati però dell'«ingigantimento onirico» che non consentirebbe la sovrapposizione

¹⁸⁷ *Ibi*, pp. 129, 44, 61 e 81.

¹⁸⁸ *Ibi*, pp. 40, 129 e 55.

¹⁸⁹ *Ibi*, p. 55.

¹⁹⁰ GRAZIANO GRAZIANI, *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi. Giocare alla letteratura: un'intervista a Ermanno Cavazzoni*, in «Il Tascabile», 4 luglio 2022. Consultabile sul sito https://www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/?fbclid=IwAR3A4tX04XNNn0kdPhx56TOVeQM1Konpw_zYVwT2WcP9kRe0fmW18knsM2w.

¹⁹¹ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, pp. 55, 89 e 85.

tra la dimensione reale e quella del sogno¹⁹². È Pigafetta a spiegare che invece si vive recitando, secondo un'arte che va imparata con un po' di «allenamento» ma che ben presto diventa abitudine¹⁹³, quotidianità attraversata da «fantasmi interiori» e «brividi d'inferno», da cui Federico Fellini ha tratto ispirazione per il suo ultimo film, *La voce della luna* (1990)¹⁹⁴. In un continuo gioco narrativo che «toglie significato» a ogni «gesto» o «pensiero» per poi «darglielo comunque», «perché la sua essenza stringe il cuore di paura»¹⁹⁵, i morti non sembrano molto diversi dai vivi, se è vero che «bisogna vestirli, anche loro, e pettinarli, e metterli tutti composti»¹⁹⁶; e allo stesso modo ragione e follia faticano a distinguersi, come insegna Garibaldi, l'originale stavolta, l'eroe dei due mondi che durante la navigazione verso la Sicilia si rivela un generale «con gli occhi un po' persi» e la mente confusa, pur continuando a mantenere l'autorevolezza della leggenda, per cui «tutto veniva eseguito senza discutere, ma nessuno sapeva dove andare»¹⁹⁷. Lo studente-testimone confessa a Savini: «avremmo potuto essere ovunque e me ne sarei stato lì, accanto a quel vecchio, sotto quel cielo eterno ad aspettare l'aurora»¹⁹⁸.

Si tratta di un'ambiguità identitaria che ferma le entità cavazzoniane sulla soglia tra la concretezza della storia e il baratro dell'immaginazione, dell'al di là, persino della follia, al punto che le imperfezioni dell'umano, troppo umano, si trasformano agli occhi del narratore in «raffinatezze» attoriali «ancora più astute»¹⁹⁹. Del resto, il meccanismo che all'interno della finzione letteraria coniuga le «straordinarie panzane» con la «tonalità incontrovertibile» dei documenti, per usare le parole di Ajello, emerge anche nella tecnica con cui l'autore costruisce l'opera a partire dall'esperienza esterna²⁰⁰: il racconto dei lunatici nasce dagli studi degli archivi manicomiali a cui già si erano interessati Foucault e Celati, dove si trovano scritti che

¹⁹² SIRIANA SGAVICCHIA, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in PIERO PIERI, CHIARA CRETTELLA (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna (1968-2007)*, Clueb, Bologna 2007, vol. II, pp. 93-105: 95.

¹⁹³ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, p. 84.

¹⁹⁴ Si veda il risvolto di copertina dell'edizione Quodlibet (2020) del *Poema dei lunatici*, su cui è riportata la testimonianza di Fellini, che risale al 1989, un anno prima dell'uscita del film.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, p. 101.

¹⁹⁷ *Ibi*, pp. 282 e 287.

¹⁹⁸ *Ibi*, p. 298.

¹⁹⁹ *Ibi*, p. 91.

²⁰⁰ EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo*, p. 194.

corrispondono a «una sorta di rubinetto aperto della parola» e «lo stile» (finzione) «è la stessa cosa di ciò che si dice» (realtà), spargendo «geniali sementi» che crescono nel testo ma spingono le radici nella terra del mondo²⁰¹. Non stupisce, allora, che il confronto continuo tra concretezza e illusione coinvolga Cavazzoni stesso, il quale in un'intervista a Sara Bonfili confida che «quando è uscito *Il poema dei lunatici*», «siccome parla di personaggi mezzi matti», veniva «chiamato ai convegni degli psichiatri», come se fosse davvero «uno specialista di casi psichiatrici»²⁰². Ma in fondo poco cambia, spiega l'autore in una delle sue *Storie vere e verissime* (2019), un libro che tra l'altro è «realtà» e non «letteratura», perché «qualunque cosa uno faccia, quella è la sua recita, uno può dormire per tutto il tempo, o aggirarsi, o far l'insegnante, l'agitatore politico, il ricoverato in manicomio, lo scontento, il razzista, il buonista, il muto, beh, è sempre la sua recita, non c'è modo di sottrarsi, teatro naturale (come dice Kafka), cinema naturale, dice Gianni Celati», e insieme a lui Cavazzoni²⁰³.

Anzi, forse i pazzi o gli strambi sono gli unici a rifiutare l'interpretazione di una parte, o almeno a «capire che tutto non è così come sembra», anche «se poi non sanno com'è»²⁰⁴. E infatti Savini e Gonnella indagano per scoprirlo, allestendo poco alla volta un *bazar archeologico* di indizi, alla maniera celatiana, dove le scoperte erano «spezzettate e a briciole», tanto che «ci volevano delle notti e dei giorni per ordinarle e congiungerle», senza però riuscire mai a compilare un inventario esauriente²⁰⁵. Persino il progetto di realizzare un atlante che consenta di visitare in sicurezza la prefettura celeste a cui aspirano i due protagonisti si deve adattare alla geografia «indefinita» del mondo, priva di regioni e frontiere stabili²⁰⁶: a partire dalla carta velina, attraverso cui è possibile vedere «in trasparenza i fogli di sotto» e quindi il moltiplicarsi dei luoghi all'infinito, passando per il vetro, fatto in modo tale che noi «ci leggiamo di dentro», fino all'acqua, che permetterebbe ai confini di ondeggiare

²⁰¹ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, in «Parol. Quaderni d'arte», XIV (1998). Consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>. Gli studi di Cavazzoni sui manicomi confluiscono nel contributo *Archivi manicomiali in Emilia Romagna*, in «Società e storia», VII (1985), 28, pp. 443-477.

²⁰² SARA BONFILI, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, in EAD., *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di Andrea Raffaele Rondini, Aracne, Roma 2014, p. 327.

²⁰³ ERMANNO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 9 e 159.

²⁰⁴ ID., *Il poema dei lunatici*, p. 113.

²⁰⁵ *Ibi*, p. 135.

²⁰⁶ *Ibi*, p. 146.

«come succede nella realtà», si assiste a un susseguirsi di alternative cartografiche con l'obiettivo, irrealistico, di catturare il «zig zag» universale²⁰⁷. È un'ambizione del tutto assimilabile a quella dell'enciclopedia, che tenta ugualmente di rendere conto di un totale ormai liquido, finendo per arrendersi all'imprevedibilità dell'opera aperta, di cui descrive comunque i frammenti, i nodi locali, così da disporsi alle connessioni in divenire della rete. Anche Celati, d'altronde, una ventina d'anni dopo i lunatici cavazzoniani, assegna ai suoi Gamuna, una misteriosa popolazione del deserto convinta che tutto sulla terra sia «un unico e continuo fenomeno di fata morgana», il compito di rimarcare la «stupefacente incompetenza» delle «nostre mappe», dove «linee rette» e «punti cardinali fissi» risultano inadeguati a rappresentare i miraggi che «cambiano di momento in momento»²⁰⁸.

Serve una struttura flessibile, al pari dell'enciclopedia echiana, o uno sguardo dall'alto capace di muoversi radunando le singole parti in una sintesi imperfetta, piena di «ostacoli» come quella già promossa da d'Alembert nella sua introduzione geografica all'*Encyclopédie*²⁰⁹. È lo stesso sguardo che lancia Gonnella alla fine dell'indagine stralunata, mentre si alza in volo «impredibile e altissimo», quanto basta per «vedere le cose che svelano i trucchi del mondo», il deserto pietroso dietro ai cartoni, le impalcature, i tralicci, gli attori nascosti oltre i muri delle case²¹⁰. Discendente diretto dell'Aloysio delle *Comiche* e dei fratelli membri della *Banda dei sospiri*, il prefetto trova per aria la «via di passaggio» per l'«altro mondo», più reale della realtà, a cui si accede assumendo la consistenza del «fumo», l'estremo effetto del fuoco lustrale, alla maniera del Perelà palazzeschiano²¹¹. E se l'uomo volante «se la rideva di tutti quanti, come una poiana» rapace, immerso nel blu di un cielo che rifletteva il tremolio del «mare salato», dal basso anche il compagno Savini «rideva, perché non ci poteva resistere»²¹², abbandonandosi a un'esplosione comica che è

²⁰⁷ *Ibi*, pp. 187, 188-189 *passim* e 146.

²⁰⁸ GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, pp. 1480 e 1574.

²⁰⁹ Il *Discours préliminaire* di d'Alembert all'*Encyclopédie* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim* (il corsivo è di chi scrive). La traduzione è di Aldo Devizzi in Pons (1966). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

²¹⁰ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, pp. 373-374 *passim*.

²¹¹ *Ibi*, pp. 374-375 *passim*.

²¹² *Ibi*, pp. 373 e 375

insieme piacere liberatorio, «sensazione di purificarsi il cervello» secondo Celati²¹³, e presa di coscienza, dall'alto, della sporcizia del mondo, ossia «un gran misto, un grande pattume confuso, dove l'oro sta in associazione col piombo o peggio»²¹⁴.

L'esplorazione di Gonnella nel cielo porta a compimento quella del suo assistente nella pianura, che risulta espressione di «una curiosità gnoseologica o epistemologica», fa notare Gerhild Fuchs, propedeutica allo smascheramento in prospettiva rovesciata, parodica, degli artifici esistenziali a cui gli uomini ricorrono inconsapevolmente nella quotidianità²¹⁵. Dalle peregrinazioni per gli spazi pianeggianti, peraltro segnali di una mentalità radicata nella cultura emiliana almeno a partire dall'*Orlando innamorato* del Boiardo, prende avvio il processo conoscitivo che ha il suo nucleo nella scoperta del contrasto tra ciò che è e ciò che si pensa possa essere. Si tratta di una epifania ossimorica che inizia a realizzarsi sulla terra, ma può dirsi del tutto metabolizzata solo quando vengono raggiunte le altezze di una dimensione straniante e per questo rivelatrice. Poco importa se lo stato finale appare caratterizzato dal dubbio («non so più bene neanche chi sono», confessa disorientato Savini), se è vero che il senso ultimo sta già nella formulazione della domanda identitaria («l'ho chiesto chi sono io»), al di là delle nebbie e dei pozzi secchi, e poi nell'ulteriore ricognizione scritta a cui l'intendente si dedica a conclusione del viaggio²¹⁶. È proprio sulla funzione «(ri-)creatrice», ri-formante, della scrittura che più si sofferma Viktoria Adam²¹⁷, senza tuttavia evidenziare come già nello spaesamento

²¹³ GIANNI CELATI, ALESSANDRO BOSCO, *Dialogo sulla comicità*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, pp. 29-33: 30.

²¹⁴ ERMANNANO CAVAZZONI, *La scuola del comico*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, pp. 21-27: 22. Il testo è stato pubblicato anche in ERMANNANO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 102-115.

²¹⁵ GERHILD FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, in ID., ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, pp. 79-95: 89. Sulle possibilità conoscitive che lo spazio della pianura offre si veda anche FABIO FINOTTI, *Il candore delle pianure*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del Convegno (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), con la collaborazione di Monica Bandella, Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 143-155. Finotti rileva come la «monotonia» che caratterizza la pianura in orizzontale «lascia il posto ad un infinito gioco di scoperte per chi la guarda in verticale», dal momento che «essa è una "crosta", pronta a spalancarsi e a lasciar entrare le voci e le immagini di un mondo fluido, leggero, e lunare» (p. 144).

²¹⁶ ERMANNANO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, p. 389.

²¹⁷ VIKTORIA ADAM, *La scuola del comico*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, pp. 139-153: 140.

consapevole del narratore sia individuabile un impulso orientativo tipicamente enciclopedico, che non pretende di inserire le conoscenze in uno schema fisso o di trovare riposte antropologiche definitive, favorendo piuttosto l'imprevedibilità di una ricerca ermeneutica contestuale ma aperta a una visione aerea in costante movimento per catturare la realtà. Celati parlerebbe di un «fallimento naturale», a suo modo produttivo: «io so di preciso che non ho mai peccato niente di quello che volevo fare, e se miravo là, colpivo sempre da un'altra parte». Colpiva, appunto, al di là degli «sbagli» e delle incertezze, e qualcosa comunque «veniva fuori»²¹⁸.

Del resto, all'insegna del dubbio comincia anche un altro repertorio cavazzoniano di personaggi, *Vite brevi di idioti* (1994), dove la maglia strutturale che ricalca il genere medievale degli *exempla*, per cui i racconti sono trentuno come i giorni del mese sul calendario, subisce subito una scossa destabilizzante, perché «il nostro mese finisce» e «che mese sia quello che viene dopo, nessuno con sicurezza lo sa»²¹⁹. A prima vista organizzata secondo le norme del dizionario enciclopedico di Barthes, in cui la rigidità delle voci accompagnate alle rispettive descrizioni si unisce alle opportunità dell'immaginazione, la rassegna dell'autore piega con maggiore decisione in direzione della flessibilità dell'enciclopedia, dal momento che è necessario «ricominciare sempre da capo, forse su un altro pianeta; ma ogni volta l'umanità è di un gradino più idiota»²²⁰. Con il susseguirsi degli esempi, che non vanno seguiti (o invece sì?), si giungerà «all'assoluta e totale idiozia, in cui nessuno ricorda più niente», fino a entrare in uno «stato beato» di *trance* indifferenziata²²¹.

Il campionario è ristretto, estremo nella sua funzione rappresentativa, ma è proprio il particolare enciclopedicamente analizzato che si presta a ritrarre per sineddoche l'intera umanità, che da sempre fa i conti con eccentricità e manie, comiche nella misura in cui si affiancano ai grandi ideali della religione o della politica. Basti pensare a Pelagatti, marxista che crede in un Gesù extraterrestre, e a don Pelacani, cattolico

²¹⁸ MONICA BANDELLA, PETER KUON, *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, pp. 177-202: 190.

²¹⁹ ERMANNANO CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti* [1994], Guanda, Milano 2017, p. 7. Cfr. SIRIANA SGAVICCHIA, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, pp. 98-99. La Sgavicchia parla di «reticolato narrativo» in cui i personaggi si muovono guidati dalle loro incontrollabili «ossessioni» (p. 98).

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

alle prese con Marx ed Engels; il dottor Dialisi, poi, consacra ogni sforzo al culto dei piedi, che ci sono dati «esposti e sensibili» per «tenere a freno l'orgoglio, l'invidia e la concupiscenza», al punto che è lecito martoriarli se si vuole conquistare «la morte di un santo», e così Zaghini Nereo, convinto che il diavolo arrivi in bicicletta, finisce la sua corsa investito dalla macchina che credeva innocua, perché il nemico infernale «non era un idiota e soprattutto non aveva tutta la fretta che poteva sembrare»²²². Infatti era venuto a prenderlo con agio, in automobile.

L'effetto contrastivo da cui si genera il comico, «rasentando il *nonsense*» secondo la Bonfili²²³, sfocia in una serietà stravagante, persino mortale, che si lascia pungolare dai frizzi amari di un umorismo di stampo pirandelliano: è il caso dello psicologo Magnacucchi, tanto impegnato a osservare al di qua del vetro i comportamenti del suo paziente piromaniaco da non accorgersi di essere parte lui stesso di uno spettacolo universale, in cui può sempre capitare di sostituire la maschera, risvegliandosi all'improvviso «in mezzo a una vampa» dopo un pisolino con la pipa accesa²²⁴. E il nobiluomo Pezzenti, che passeggia vanitoso con la pelle «lucida» e «stirata» da una lacca speciale per suscitare «stupore nella popolazione», ma è in realtà povero e solo, non appare forse simile alla vecchia signora di Pirandello, «goffamente imbellettata» nel tentativo di nascondere le rughe e trattenere a sé il marito più giovane²²⁵?

Oltre il riso affiora una solennità tragica, agli schemi conoscitivi canonizzati si sostituiscono delle modalità di interpretazione alternative, forse più valide, se permettono di rivelare i meccanismi incancreniti che fanno dell'errore una prassi amministrativa della realtà. Negli atteggiamenti assurdi degli idioti si rintraccia una logica cristallina, spesso al servizio della comprensione dei fenomeni, come accade con gli esperimenti di Renato Scalabrini, che studia la caduta dei corpi lanciando sassi per aria, o con le teorie del «signore impressionato dalla velocità a cui va la Terra», per il quale «siamo dei pazzi» a viaggiare a 108mila chilometri all'ora nel «buio totale», senza stare legati, in un «traffico convulso di altri corpi celesti»²²⁶. Anche gli interventi dell'ingegner Pigozzi sulla sua Fiat 850, che avrebbero dovuto consentirgli

²²² *Ibi*, pp. 92-93 *passim* e 144.

²²³ SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, p. 116.

²²⁴ ERMANNO CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, p. 26.

²²⁵ *Ibi*, p. 55.

²²⁶ *Ibi*, pp. 31-32 *passim*.

di prendere il volo e «non ritornare mai più», si inseriscono in un più ampio disegno enciclopedico di esplorazione del globo, destinato a fallire per la «mancanza di freni», ossia dei limiti necessari all'indagine di una complessità non altrimenti sondabile²²⁷. È lo stesso sbaglio, illuminante però, che commetteva Vincenzo, scrittore realista, quando «girava per strada e riportava fedelmente in un taccuino che stava girando per strada», e «tutto ciò che faceva, lo faceva ai fini di scriverlo», accumulando persone e oggetti fino a intasare la pagina che «ricominciava sempre daccapo»²²⁸. Sembra quasi un Perec colpito da una forma di narcisismo illustrativo, che si concentra in maniera troppo analitica sulla realtà e finisce per restare intrappolato nella sua stessa ragnatela anti-intimista. A questo proposito, Asor Rosa evidenzia che «l'idiota è anche un po' scienziato: è uno che attraverso la propria fissazione si sforza di conoscere meglio il mondo»²²⁹, e anzi, a volte vive meglio nel mondo, come la famiglia Bastuzzi, che coltiva e rispetta la terra, non mangia carne e al riscaldamento inquinante preferisce il letargo di tre o quattro mesi.

Di sicuro «l'idiota non è uno stupido»²³⁰, ma pare definito da una sorta di candore maniacale, diverso rispetto allo «stato di svagatezza, di deriva», che Finotti rintraccia nei personaggi di Celati o nel *Poema dei lunatici*, perché più che in una visione onirica esso si traduce in una attenzione ossessiva per il dettaglio reale (sassi, fuoco, lacche, scarpe, automobili, libri), sebbene l'effetto di «stupore originario» venga ugualmente conseguito²³¹. Si tratta di una forma di idiozia intelligente, simile piuttosto all'ignoranza dei pittori naïf che Alfredo Gianolio chiama a raccolta nella sua opera-repertorio *Vite sbobinate e altre vite* (2007), in cui gli artisti padani fanno solo «quello che devono sapere, quello che a loro conviene sapere e soprattutto amare»²³². Iniziato nella prima metà degli anni settanta attorno al “Bollettino dei Naïfs”, che Cesare Zavattini guidava «incurante di ogni prestigiosa formalità», il progetto di riportare le

²²⁷ *Ibi*, pp. 9 e 11.

²²⁸ *Ibi*, pp. 155-156 *passim* e 157.

²²⁹ ALBERTO ASOR ROSA, *Resoconti dell'idiozia (Ermanno Cavazzoni)*, in ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Firenze 2004, p. 506.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ FABIO FINOTTI, *Il candore delle pianure*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, p. 146.

²³² CESARE ZAVATTINI, *C'è ignoranza e ignoranza*, in ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, con un radiodiscorso di Cesare Zavattini, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 215-222: 217. Il libro era già stato pubblicato dalla casa editrice Incontri nel 2007, con il sottotitolo *Primitivi estrosi e trasognati in Valpadana* e il prologo di Ugo Cornia.

«nastrobiografie» dei pittori «emarginati» lungo il fiume Po impegna saltuariamente Gianolio, di professione avvocato delle cause perse in partenza, per circa un ventennio, ricevendo una nuova spinta presso la redazione del “Semplice”, a cui l’autore partecipa chiamato da Daniele Benati e dove può sperimentare in prima persona l’«inesausta curiosità» di Celati e Cavazzoni²³³.

Qui il trascrittore di esistenze anticonformiste condivide l’interesse per le narrazioni orali, che superano la creatività letteraria con «una resa di senso più perfetta», arrivando alla «convinzione che tutti al fondo della loro coscienza sono naïf», matti, strambi oppure idioti, ma stentano a sottrarsi alla «rete protettiva» intessuta di «stereotipi convenzionali», «luoghi comuni» e «vecchiumi di diversa tipologia»²³⁴. E se nel caso del racconto cavazzoniano i personaggi sono trasfigurati dagli influssi di una luna onnipresente, che agisce anche sulle «ispirazioni» degli idioti²³⁵, Gianolio si affretta a precisare che nella sua collezione «ogni riferimento a cose o persone o fatti realmente accaduti *non* è per niente casuale», a sancire la presenza effettiva e non solo letteraria di un «sentimento spirituale», autentico quanto *sui generis*, all’interno della società²³⁶.

Durante una conversazione radiofonica nel 1976 con Pietro Ghizzardi e Bruno Rovesti, due rappresentanti della naïveté padana, Zavattini contrappone la «limpida, invidiabile ignoranza» di coloro che «dipingono senza sapere dipingere» e «possono scrivere senza saper scrivere» alla «vera ignoranza», la cultura ufficiale che «ha ratificato il suo fallimento rispetto alle nostre fondamentali domande»²³⁷. Ghizzardi, per esempio, oltre ad aver pubblicato il libro autobiografico *Mi richordo anchora*, «con dentro due acca di cui non ci sarebbe bisogno»²³⁸, ritrae sui cartoni da imballaggio personaggi storici, donne prosperose, animali in lotta tra loro, con il tarlo fisso di comprendere il mondo alla maniera dei lunatici-idioti di Cavazzoni: quando

²³³ ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, pp. 9-10 *passim*. Zavattini istituisce anche il Premio dei Naïfs (la prima edizione è del dicembre 1967), a cui fa seguito, l’anno dopo, l’apertura del Museo nazionale delle Arti naïves a Luzzara, paese d’origine dell’autore. Suo è inoltre il romanzo *I poveri sono matti* (1937), in cui i guizzi dell’imprevisto riscattano la vita grigia di una piccola borghesia alle prese con il lavoro d’ufficio e i problemi famigliari.

²³⁴ *Ibi*, pp. 10-11.

²³⁵ ERMANNO CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, p. 96.

²³⁶ ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, pp. 14 e 98 (il corsivo è di chi scrive).

²³⁷ CESARE ZAVATTINI, *C’è ignoranza e ignoranza*, pp. 217-218 *passim* e 220.

²³⁸ *Ibi*, p. 218. Il libro esce nel 1976 presso Einaudi e l’anno dopo merita il Premio Viareggio.

spiega che in base alla sua esperienza la terra si muove in verticale, e infatti «se si sfonda la terra si sfonda tutto», perché «cielo e mare è tutto un collegamento»²³⁹, pare quasi un novello Savini alle prese con gli astri, la «crosta» della pianura e i pozzi-«botole». A queste concezioni cosmologiche l'artista associa un innato spirito ecologista, simile a quello dei Bastuzzi cavazzoniani, che gli fa condannare i «fumi» e le macchine agricole del progresso, colpevoli di minare la salute del sole e della pianta di frumento che, al ritmo della natura, cresce giorno dopo giorno²⁴⁰.

È in gioco la salvezza del mondo, che rischia di non sopravvivere alla voracità degli uomini a cui esso stesso offre nutrimento, secondo un'idea condivisa anche dal collega naïf Rovesti, «pittore contadino celebre europeo», abituato a numerare i suoi lavori creando un inventario che è al contempo diario interpretativo della realtà. In particolare, dietro al quadro 68, si trova la descrizione lucida, perfino spietata, delle dinamiche che governano l'ecosistema universale, al di là dell'ambito marino a cui l'immagine si riferisce: «Negli altri mari le acque sono inquinate, perciò [i colombi di mare] sono venuti a Riccione ove c'è molto pesce e si possono sfamare. Sembra che dicano: facciamo presto prima che ne arrivino altri così non moriamo di fame. Quelli che verranno dopo diranno: speriamo che non abbiano mangiato tutti i pesci, così possiamo vivere anche noi»²⁴¹. Il pittore naïf «cammina», e attraversa con una sensibilità profetica «la natura vivente e morente oppure riposante», vagabondando al pari dei matti o degli strambi lungo itinerari che non sono consigliati dalle mappe²⁴². E mentre va ramingo per la pianura «in uno stato fosforescente dell'anima», per usare le parole di Cavazzoni²⁴³, interpreta il mondo a suo modo, grazie a uno spirito d'orientamento che rifiuta bussole e accademie, perché comunque spostarsi non implica mai la perdita delle radici (e in questo il naïf padano prende le distanze dai *déracinés* celatiani) né la mancanza di un obiettivo ermeneutico. Sta proprio qui, nella flessibilità naturale con cui si esplora, l'attitudine enciclopedica alla conoscenza,

²³⁹ ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, p. 120.

²⁴⁰ *Ibi*, p. 121.

²⁴¹ CESARE ZAVATTINI, *C'è ignoranza e ignoranza*, p. 222.

²⁴² *Ibi*, p. 221.

²⁴³ ERMANNANO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, p. 211. Nel capitoletto *I solitari pittori del Po* (pp. 209-221), Cavazzoni cita l'opera di Gianolio e riprende alcuni episodi della vita dei pittori naïf (Adele Cäsoli, Antonio Ligabue, Bruno Rovesti, Albino Menozzi, Pietro Albertoni, Pietro Ghizzardi, Mario Maestri, Antonio Bedini, Serafino Valla, Elena Guastalla, Laura Bertozzi, Rina Becchi).

caratterizzata da un metodo d'indagine adattabile alle circostanze, che si attiene al locale, la patria padana, ma consente di formulare teorie di portata collettiva.

È la realtà stessa a diventare arte, in maniera spontanea, come per Cavazzoni «le parole [...] producevano la storia; e sono questi i momenti di somma felicità, quando non si fa alcuna fatica e sgorga una corrente verbale gratuita dove articoli, nomi, pronomi, participi verbali, suffissi» e tutta la «polvere grammaticale» si sistemano al loro «posto da soli»²⁴⁴. L'autore spiega così il processo di creazione artistica che ha portato alla costruzione di un altro dizionario enciclopedico, *Gli scrittori inutili* (2002), in cui le «storielle su immaginari scrittori in disgrazia», condite da una punta di autobiografismo, vengono organizzate in base a criteri combinatori di matrice oulipiana²⁴⁵: si abbinano i sette vizi capitali, a cui corrispondono altrettante lezioni utili per conquistare il titolo di *scrittore inutile*, alle sette evenienze («le scuole che si frequentano, le famiglie da cui si viene adottati, le angherie patite, le speranze che sfumano, i fantasmi che vengono in visita, i vagabondi che si finisce per essere e le demenze da cui non si scampa»), fino a ottenere «quarantanove casi possibili»²⁴⁶.

Risulta da subito chiaro che l'assetto binario dizionario-enciclopedia funziona considerando le geometrie perfette che legano temi e capitoli, specchio dell'indice ragionato posto a inizio del repertorio, ma la rigidità dizionariale, già indebolita dal tentativo enciclopedico di trattenere la totalità dei casi di scrittura infelice, che zampillano da «momenti di pura libertà indeterminata», si svigorisce ancora di più di fronte agli snodi potenziali delle combinazioni, strutturali ed epistemologici, se è vero che qualsiasi sforzo di fare il giro del mondo termina sempre nel giardino di casa²⁴⁷. Persino la geografia compositiva dell'opera appare il prodotto del connubio tra staticità e moto, dal momento che i guizzi dell'ispirazione cominciano a maturare «nel polveroso e bel palazzo Talon Sampieri» a Castel d'Argile e continuano in treno «sul percorso Bologna-Roma e Roma-Bologna», al punto che Cavazzoni sente di dover

²⁴⁴ ID., *Gli scrittori perduti*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, pp. 237-240: 237.

²⁴⁵ *Ibidem*. Del resto, Cavazzoni fa parte dell'Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), fondato a Capri nel 1990 e omologo del gruppo francese, che si pone l'obiettivo di studiare le strutture letterarie, i metodi, e la loro potenziale capacità di produrre testi. Negli *Scrittori perduti* l'autore raccoglie le «storielle» rimaste sospese, che «si sono accumulate come germogli tagliati» e forse avrebbero potuto essere «ardite», addirittura l'inizio di «altrettanti romanzi» (p. 238).

²⁴⁶ ID., *Gli scrittori inutili*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 9.

²⁴⁷ ID., *Gli scrittori perduti*, p. 238.

ringraziare ironicamente, ma non troppo, la «famiglia Talon» e le «Ferrovie dello Stato»²⁴⁸. L'enciclopedismo del micro che si apre al macro, delle relazioni tra le parti del totale, si riflette nella liquidità delle peregrinazioni topicamente radicate a cui l'autore si dedica riempiendo le sue pagine, simile in questo agli artisti naïf della pianura, che osservano dal vivo la realtà per poi riversarla sulla tela. «Tu fai delle cose vive», riferisce infatti Guttuso alla pittrice Adele Càsoli, «mentre io ho fatto un quadro dove si vede segare un albero»²⁴⁹. E in fondo la staticità che contraddistingue la parte iniziale della stesura dell'anti-manuale cavazzoniano si rivela solo apparente, perché la presenza presso il palazzo bolognese comporta prima uno spostamento rispetto alla casa, il punto zero da cui prende avvio e termina ogni viaggio metaforico intorno al globo.

Del resto, secondo Cavazzoni il vero scrittore è colui che assume una «posizione ondeggiante», sopraelevata ma rivolta verso il basso, magari su un albero da cui poter osservare l'ampollosità priva di ispirazione dei colleghi terrestri²⁵⁰. Si tratta di una forma di *leggerezza* ariosa che discende dal *barone rampante* di Calvino, quel Cosimo Piovasco di Rondò che dall'elce «guardava tutto, e tutto era come niente», e rivive già nei voli degli strambi celatiani o del Gonnella lunatico²⁵¹. Occorre lo sguardo enciclopedico dall'alto, che al pari dell'ipotetico atlante di acqua abbraccia la complessità del reale senza la pretesa di dominarla, per innalzarsi sopra il livello banale delle consuetudini, con la carica rivoluzionaria del punto di vista straniato, fuori dagli automatismi della percezione, e perciò razionale. Non è un caso che nella galleria degli scrittori inutili emerga talvolta l'autoritratto anticonformista di Cavazzoni, che si riconosce nel tale «contrario all'anguria da solo fermo sul prato», «incenerito dal fulmine» mentre gli altri cercano riparo allegri, o nello scrittore che durante i discorsi congressuali «pieni di *quindi*, di *dunque* e *per cui*», «infarciti di *sebbeneché*, *come già dissi*, *in relazione a*», «auspicava che un gerarca nazista sparasse a lui solo, lì nella

²⁴⁸ ID., *Gli scrittori inutili*, p. 8.

²⁴⁹ ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, p. 49. È probabile che il dipinto di Guttuso a cui si fa riferimento sia *Il boscaiolo* (1950), vincitore del Premio Suzzara, comune situato nella pianura padana, in provincia di Mantova, non lontano da Luzzara.

²⁵⁰ ERMANNO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 126.

²⁵¹ ITALO CALVINO, *Il barone rampante* [1957], in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), vol. I, pp. 547-777: 560.

sala, una rivoltellata senza dar spiegazione. Al che lui, cadendo, avrebbe detto: “Grazie”, e immediatamente sarebbe svanito il nazismo e tornata la democrazia generale»²⁵².

Convinto del valore della parola, per cui «se uno scrive dieci parole in tutta la vita, cinque da giovane e cinque da vecchio, forse è anche troppo»²⁵³, l'autore ricorre a una palinodia umoristica, che emerge in forma implicita dalla descrizione dei casi esemplari di inutilità, così che il messaggio vero si svela tramite l'effetto contrastivo tra il significato superficiale e quello sottaciuto, un po' alla maniera di Foucault quando si dedica alle sue vite infami cercando di «far apparire» ciò «che non appare»²⁵⁴. È il sistema lode-ingiuria che la Bonfili riconduce al Rabelais spiegato da Bachtin, in cui «i consigli si trasformano in invettive-insegnamenti»²⁵⁵, secondo la prassi linguistica di piazza che dal Cinquecento si riversa nel mondo contemporaneo dei *cliché* avvinghiati alla «metamorfosi continua» dei fenomeni²⁵⁶. Pare infatti del tutto normale, ma non dovrebbe esserlo, che lo scrittore patisca il freddo o sia infelice, «covi pensieri di distruzione» verso il collega o presenzi a un congresso per il piacere di dormire a occhi aperti²⁵⁷; e poi spetta ai critici alimentare gli stereotipi, «vestiti di scuro» e con l'«aria ermetica», mentre annaffiano la loro longevità con «un sorso d'acqua del rubinetto», scovando il genio anche in una pagina bianca²⁵⁸. Sull'intera (in)civiltà letteraria soffia il «vento dell'editoria, che tra i venti è il più generico e il più disperato», se è vero che il successo, peraltro effimero, viene garantito a prezzi identitari altissimi²⁵⁹: bisogna sfornare un libro in «tre mesi», giusto in tempo per la «grande fiera», con un titolo commerciale e una trama possibilmente imbottita di donne, morti e sentimenti²⁶⁰. Nome e aspetto dell'autore sono sostituibili con facilità, e persino la sua voce «adenoidale e sgonfia» cede il posto alla professionalità del

²⁵² ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, pp. 134 e 150.

²⁵³ *Ibi*, p. 130.

²⁵⁴ MICHEL FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, p. 64.

²⁵⁵ SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, p. 153.

²⁵⁶ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], traduzione italiana di Mili Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 180.

²⁵⁷ ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 67. Cfr. anche le pp. 61, 131 e 107.

²⁵⁸ *Ibi*, pp. 51 e 95.

²⁵⁹ *Ibi*, p. 21.

²⁶⁰ *Ibi*, pp. 44-45 *passim*.

doppiatore di cinema, che sa esprimersi in modo secco come il «giocatore di poker» e il «baro»²⁶¹.

Se segue la *lezione di lussuria*, l'aspirante scrittore capirà ben presto che «il primo passo sulla strada dell'immaginazione sensibile» non coinvolge la conoscenza, l'epistemologia, ma l'estetica dell'«odorare e godere»²⁶², in nome di una sensualità che rimanda ancora al Rabelais della filosofia del «materiale-corporeo», in base alla quale «le cose nuove e ricche, nascoste nelle viscere della terra, sono molto superiori a ciò che esiste nel cielo, sulla superficie terrestre, nei mari e nei fiumi»²⁶³. Qui però l'altezza del volo risulta solo simulazione, non possiede nulla di rivoluzionario. Si deve piuttosto fare i conti con la palinodia dell'alto, con il basso che «libera le cose dalla serietà menzognera, dalle sublimazioni e dalle illusioni»²⁶⁴, perché «oggi tutto è falso nel mondo e mascherato»²⁶⁵. Non per niente Celati spiega che il riso rabelaisiano si dimostra purgativo in quanto «espulsione di aria» dal «basso», che è corrotta e però al contempo «soffio che alimenta il calore» primordiale²⁶⁶. Beati allora gli scrittori che un tempo si morsicavano tra loro e annusavano la controparte femminile, e quelli che ancora oggi ingurgitano polpette a volontà, in modo da non sentire il «vuoto interiore, che è negativo», o litigano voracemente a colpi di tartine, sottaceti, burro, olio e sale, grissini, vino, cotechini, melanzane ripiene e stracotto, battagliando (o almeno così credono) per l'indipendenza o la pace²⁶⁷.

È un basso davvero basso, ma che può diventare specchio dell'anima autentica di «un autore un po' decente», a cui tocca sentire «continuamente che è inutile, un po' come uno che sogna», dal momento che, Manganelli insegna, «i fini dell'attività non sono tanto chiari» e si resta «in attesa che escano le parole»²⁶⁸. Si tratta di uno stato purgatoriale, che secondo Cavazzoni «somiglia molto, moltissimo, ad una biblioteca antiquata», in cui si aspetta un libro per anni, senza tregua, e «aspettare fa bene allo spirito; toglie tutta l'ansia e la frenesia della vita moderna» avviando alla

²⁶¹ *Ibi*, p. 46.

²⁶² *Ibi*, p. 33.

²⁶³ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, p. 405.

²⁶⁴ *Ibi*, p. 413.

²⁶⁵ ERMANNINO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 53.

²⁶⁶ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, p. 62.

²⁶⁷ ERMANNINO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 60.

²⁶⁸ SARA BONFILI, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, p. 329.

temperanza²⁶⁹. Proprio questa condizione in divenire, che appare sospesa tra la debolezza del dubbio e la forza della potenzialità, si accosta alla postura enciclopedica adottata da Eco, per cui «non si dà mai rappresentazione definitiva e chiusa»²⁷⁰, opponendosi alla finitezza rassicurante ma chimerica del paradiso, dove «ci son pochi libri, anzi sembra ci sia un grado elevato di analfabetismo» interpretativo²⁷¹. E se nel romanzo di una decina di anni prima, *Le tentazioni di Girolamo*, le pagine dei volumi che popolano la biblioteca sotterranea, ancora a un livello infernale, ospitano solo frammenti di racconto, «storielle» prive di una reale conclusione, tra gli scaffali dell'inutilità l'incompletezza si rivela invece prerogativa esistenziale, nonostante il rischio che «mille anni non siano serviti, e non si sia imparato cos'è la pazienza»²⁷².

Qui anche le «storielle» che non sono sbocciate nel repertorio, rimanendo piuttosto una traccia dell'ispirazione sospesa dell'autore, sopravvivono come «germogli» verso cui provare un po' «pena», a causa della loro parzialità, e insieme «affetto», in quanto capaci di esprimere una libertà sempre aperta a ulteriori aggregazioni²⁷³. Anzi, il finale stesso dell'opera porta in sé i germi di un nuovo inizio, non solo perché il congedo corrisponde in realtà a «un nuovo racconto nell'immaginazione del lettore», fa notare la Bonfili²⁷⁴, ma anche per la ricerca che continua al cimitero, dove si sta ad «aspettare eternamente non si sa cosa; a volte con un libro come questo sotto la testa che fa compagnia»²⁷⁵. O forse ciò che si aspetta è proprio il libro, così da ricominciare da capo, dal primo capitolo, muovendosi dal basso subterraneo con l'idea, un giorno o l'altro, di alzarsi in un volo davvero sovversivo.

4.4 Follia in pillole. Il confine tra canone e anticonformismo

Alla domanda di Graziano Graziani sulla genesi del *Poema dei lunatici*, Cavazzoni racconta delle sue ricerche nei manicomi dell'Emilia, influenzato dalla *Histoire de la folie* di Foucault: dal momento che dopo la legge Basaglia del 1978 «gli archivi erano

²⁶⁹ ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 180.

²⁷⁰ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

²⁷¹ ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 179.

²⁷² *Ibi*, p. 180.

²⁷³ ID., *Gli scrittori perduti*, p. 238.

²⁷⁴ SARA BONFILI, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, p. 236.

²⁷⁵ ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori inutili*, p. 182.

stati dismessi e gettati un po' disordinatamente negli scantinati», si rendevano necessarie delle incursioni tra gli schedari per «capire in che stato erano e se si dovessero restaurare», con la speranza magari di «imbattersi in scritti di ricoverati» di qualche rilevanza, se non altro linguistica²⁷⁶. Si tratta di un interesse figlio di quegli anni settanta in cui diventa centrale il pensiero sull'«unicità degli individui e dell'espressione», come rileva Pietro Baccino, da difendere a ogni costo contro il «Sistema», il «Partito», l'«Idea», il «Progetto imposto», che nel caso manicomiale sfocia nel terremoto della liberalizzazione²⁷⁷. È la stessa prospettiva del Celati che dalle *Comiche* approda al *Lunario del paradiso* (1978), sintetizzandosi nella volontà di «togliere il personaggio dalla posizione svantaggiosa della citazione», del pretesto, per «cedergli finalmente la parola», a maggior ragione se i protagonisti in questione sono «marginali e laterali» rispetto all'ordine stereotipato, indispensabile nella misura in cui può venire contestato²⁷⁸.

A questo proposito, sempre Baccino evidenzia bene come l'autore, pur senza smettere di preservare «la particolarità dell'individuale», adotti una posizione più criticamente problematica riguardo all'opportunità di porre in primo piano ciò che dovrebbe rimanere sullo sfondo per convenzioni ancestrali, ossia l'emarginazione del folle²⁷⁹: sulla scia del saggio di Derrida, *Cogito et histoire de la folie* (1963), elaborato in netta opposizione all'opera foucaultiana, Celati perviene negli anni ottanta a una prosa dove la voce autoriale si esprime sull'alterità ma non ne varca i confini, «rinunciando a parlare per loro», i diversi, «e a spiegarli»²⁸⁰, se è vero, come sostiene Derrida, che proprio chi racconta i folli è causa della «disgrazia interminabile del [...] silenzio» in cui sono immersi²⁸¹. Infatti, «quando si vuol

²⁷⁶ GRAZIANO GRAZIANI, *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi. Giocare alla letteratura: un'intervista a Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito https://www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/?fbclid=IwAR3A4tX04XNNn0kdPhx56TOVeQM1Konpw_zYVwT2WcP9kRe0fmW18knsM2w.

²⁷⁷ PIETRO BACCINO, *Difendere i particolari. Gianni Celati, i folli, gli altri*, in «Allegoria», XXXII (2020), 82, pp. 133-148: 138.

²⁷⁸ *Ibi*, pp. 137-138 e 139.

²⁷⁹ *Ibi*, p. 147.

²⁸⁰ *Ibi*, p. 142.

²⁸¹ JACQUES DERRIDA, *Cogito e storia della follia*, in ID., *La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 1982, pp. 39-79: 45.

dire il loro silenzio in sé, si è già passati al nemico e dalla parte dell'ordine»²⁸², al punto da fomentare la «stucchevole stilizzazione» a cui Matteo Marchesini fa riferimento mentre si scaglia contro il «presunto» anticonformismo celatiano²⁸³.

Per il critico militante le scelte del «professor Celati» non possiedono nulla di «naturale», anzi, sono «partiti presi» che alimentano un «filisteismo inoffensivo», sia stilistico che tematico²⁸⁴. Ma al di là del giudizio battagliero, in cui di certo si annida del vero, si può realmente pretendere che l'autore si opponesse al sistema tradizionale di forme e contenuti senza aderire al partito avversario, quello che può definirsi soltanto naturale dal momento che rifiuta la controparte considerata artificiosa? La risposta è no, se la letterarietà colta dei testi di fatto non viene negata ma spesso esasperata, a partire dalla proliferazione verbale di *Comiche* fino all'uso di un'oralità programmatica, che diventa via via più snella con le peregrinazioni attraverso le pianure, restando un partito preso. È Celati stesso a spiegare in una intervista con Massimo Rizzante che lo «scrivere naturale» non si «abbandona in tutti i tiraggi della soggettività, ma l'opposto», se è vero che «le parole debbono essere sottoposte» a un «processo» polirituale, riguardante «metrica, ritmo, colore tonale, distanza focale»²⁸⁵. Quando Davide Bregola, nella sua raccolta di *Solitari* (2021), loda la «macchina narrativa» celatiana che «fa venire voglia di sperimentare immagini», si riferisce alla capacità dell'autore di produrre «parole "accettabili"»²⁸⁶. Accettabili, appunto, non rivoluzionarie, ma con il germe di una potenziale rivoluzione. E pare del resto impossibile non riconoscere che i contenuti celatiani, nonostante siano debitori della riflessione del tempo in materia di normalità e stramberia, individuale e universale, sviluppino una vena problematica che va oltre la semplice adesione di comodo alla marginalità, secondo un andamento centrifugo che dal codice linguistico interno dei folli spinge verso l'esterno, dove si trova la voce personale dell'autore. Forse

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ MATTEO MARCHESINI, *Tre luoghi comuni del presente confutati dal passato*, in *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 221-225: 221-222 *passim*.

²⁸⁴ *Ibi*, p. .

²⁸⁵ MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Milano 2017, pp. 78 e 79.

²⁸⁶ DAVIDE BREGOLA, *I solitari. Scrittori appartati d'Italia*, Oligo, Mantova 2021, p. 116.

allora non si tratta di anticonformismo, ma di una forma di conformismo ribelle, appetibile e però mai ruffiano.

È l'eredità stralunata che passa nelle mani di Cavazzoni e poi di Nori: se il primo conserva un tasso di genuinità autonoma rispetto al maestro Celati, talvolta persino più antidogmatica di quella del predecessore, divisa com'è tra estrosità padana e disposizione teoretica che si sottrae a proclami dolciastri (lo scampato pericolo della culturalizzazione «bamboleggiante» di cui parla Marchesini²⁸⁷), l'altro fatica a svincolarsi dalla pania della tradizione padana con risultati che lasciano il retrogusto prevedibile del boccone già abbondantemente digerito, ricorrendo oltretutto allo stile manieristico dei periodi infiniti e sgrammaticati, da pronunciare tutti d'un fiato. La rappresentazione del diverso, oggi, corre il rischio di subire il marchio del *politically correct*, al punto da rivelarsi un'operazione commerciale che gode della buona stella dell'inclusione, ma non di rado supera il confine sottile tra necessità del dare voce e istituzionalizzazione esibita. Del resto, se il pensiero di Celati e dei suoi proseliti non può prescindere, evidentemente, dallo spartiacque della legge Basaglia, che porta in primo piano la questione manicomiale da un punto di vista politico, sociale, oltre che clinico, risulta altrettanto vero che tale linea dell'inclusione, fertile ai suoi albori al di là del conformismo più o meno camuffato, finisce per arrestarsi nel pantano della riscrittura confortante. Raccontare la diversità per normalizzarla diventa in definitiva un modo per sottolineare la non normalità, perché appare fin troppo comodo sapere che l'altro è lo strambo, o quantomeno coinvolgere tutti in una narrazione collettiva in cui la stramberia si rivela un tratto comune, pervasivo. Si corre il rischio di annullare il passaggio celatiano, di cui Cavazzoni si fa interprete, dalla mimesi della «lingua» e dei «pensieri di un personaggio un po' sciocco» (tutto sommato «un esercizio facile») a un racconto del diverso privo di risvolti macchiettistici²⁸⁸.

²⁸⁷ MATTEO MARCHESINI, *Cavazzoni e la musa fatiscante*, in ID., *Casa di carte*, pp. 99-108: 108.

²⁸⁸ Si veda l'intervista rilasciata da Ermanno Cavazzoni a Emiliano Ceresi, all'interno della rassegna *Manganelli sconclusionato*, consultabile al sito <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/manganelli-sconclusionato-5-intervista-a-ermanno-cavazzoni/>; ora in "Riga", 44: *Giorgio Manganelli*, a cura di Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 27-33. Riguardo al pericolo del mancato

Il bacino emiliano alimenta le bizzarrie delle sue figure genialoidi attingendo agli studi sulle patologie mentali in senso stretto, quelli che si sviluppano in particolare nella Trieste dell'ospedale psichiatrico diretto da Franco Basaglia a partire dal 1971 fino all'approvazione della sua legge e poi dell'Accademia della Follia, dove non a caso il progetto "Marco Cavallo" di Giuliano Scabia e Vittorio Basaglia, cugino dello psichiatra, iniziato proprio negli anni settanta in manicomio, matura trasformandosi nello spettacolo del 2008 *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia*, presso il Teatro Sloveno di Trieste²⁸⁹. Nel 1973, poi, impregnato delle stesse atmosfere triestine benché fuori da ogni corrente, esce il romanzo-fiaba di Giuseppe Berto, *Oh Serafina!*, in cui il protagonista Augusto Secondo, proprietario di una fabbrica di bottoni nei pressi di Milano, si disinteressa al lavoro per coltivare come un novello san Francesco la passione ornitologica. La scelta costituisce un tale scandalo per gli standard produttivi dell'epoca che Augusto viene fatto internare con l'obiettivo di «ristabilire l'ordine», quello voluto dagli altri però, che prevede una sfrenata corsa al progresso²⁹⁰.

Tra le mura dell'istituto si alternano divieti, «scrupolosi esami», «pillole e capsule», in una serie incalzante di diavolerie cliniche che Berto smantella

passaggio a un racconto autentico della stramberia, Cavazzoni ricorda il parere manganelliano: «Manganelli aveva sottolineato come fosse un esercizio facile quello di scrivere mimando i pensieri di un personaggio un po' sciocco (quale era il protagonista del *Poema dei lunatici*), e aveva ragione. Gradualmente ho abbandonato quella cifra, che mi è servita però da ingresso alla letteratura», nel segno di Celati (p. 29).

²⁸⁹ Cfr. GIULIANO SCABIA (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976; si veda anche, sempre a cura del medesimo autore, *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia*, testi di Peppe Dell'Acqua et al., fotografie di Maurizio Conca, Titivillus, Corazzano 2010. Marco Cavallo è una scultura di legno e cartapesta, di colore azzurro, realizzata con il contributo dei pazienti dell'ospedale psichiatrico di Trieste. Simbolo dell'umanità nascosta all'interno dei manicomi, doveva idealmente raccogliere nella sua pancia desideri e sogni dei ricoverati. È Scabia stesso a descrivere la prima esposizione dell'opera, nel marzo del 1973, al di là delle mura ospedaliere, come un'anticipazione di quanto sarebbe accaduto nel 1978 con la legge 180: «Andiamo fuori. Il cavallo, Marco Cavallo, [...] porta fuori i matti e i sani, proviamo. E abbiamo buttato giù la porta. Proprio così: e a buttarla giù con noi e i matti, usando una panchina come ariete, c'era Franco Basaglia» (*La luce di dentro*, p. 12).

²⁹⁰ GIUSEPPE BERTO, *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore* [1973], prefazione di Giuseppe Lupo, BUR, Milano 2014, p. 83. In effetti Berto, nella *Nota* alla prima edizione dell'opera, in copertina (qui alle pp. XIX-XXI: XX), riferisce che il personaggio di Augusto Secondo è stato ispirato «da un commerciante di legnami che anni fa gli scrisse il suo dolore da un manicomio austriaco».

tramite la convinzione che in fondo «un po' matti lo erano tutti a questo mondo»²⁹¹. Anzi, Augusto e l'amata Serafina, a sua volta paziente del manicomio, diventano rappresentanti di una follia «esemplare», rileva Giuseppe Lupo, che rifiuta il «modello di modernità» sconsiderata a cui la società ben volentieri si piegava²⁹². In nome di una pazzia collettiva comunque onnipresente e solo talvolta sotterranea, «un'uscita di sicurezza» mistica per usare ancora le parole di Lupo che introduce la recente riedizione BUR dell'opera²⁹³, Berto denuncia la violenza della «persuasione biochimica», la difficoltà nel valutare le reali esigenze del ricoverato, i cavilli per prolungare la degenza al di là del buonsenso²⁹⁴: si aprano piuttosto le porte del manicomio e si lasci spazio al potere curativo della campagna, dove i protagonisti trovano rifugio, tornando a uno stato di natura che costituisce una soluzione utopica, letteraria, al problema del post-internamento di cui la legge Basaglia paradossalmente non si preoccuperà.

Per Berto la realtà «porta la propria derisione, o la pietà per sé, in se medesima», come commenta Gadda riguardo a un'opera precedente dell'autore, *Il male oscuro* (1964), con un titolo che oltretutto è citazione dalla *Cognizione del dolore* gaddiana (1963)²⁹⁵. Qui a porsi al centro del racconto è una malattia mentale specifica, la depressione, che Berto sperimenta in prima persona per circa un decennio, fino a provare sollievo grazie alla psicanalisi, considerata, con buona pace di Svevo, un metodo di cura valido oltre che un'esperienza intellettuale. La stessa pratica psicanalitica decide la forma stilistica del romanzo, che si sviluppa attraverso libere associazioni in uno *stream of consciousness* catartico, rivelandosi

²⁹¹ *Ibi*, pp. 85, 86 e 91.

²⁹² GIUSEPPE LUPO, *Giuseppe Berto. Battitore libero senza ideologia*, in "Avvenire", 20 dicembre 2014. Consultabile sul sito <https://www.avvenire.it/agora/pagine/giuseppe-berto-battitore-libero>.

²⁹³ ID., *Adamo ed Eva nel paese delle ciminiere*, in GIUSEPPE BERTO, *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, pp. V-XI: X.

²⁹⁴ GIUSEPPE BERTO, *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, p. 134.

²⁹⁵ CARLO EMILIO GADDA, *Giuseppe Berto, «Il male oscuro»*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Garzanti, Milano 1991, vol. I, pp. 1200-1208: 1202. Si tratta di una recensione radiofonica di Gadda sul romanzo bertiano trasmessa all'interno del *Terzo Programma* della Rai (1965). Il testo si trova anche, come postfazione, nella recente pubblicazione dell'opera per Neri Pozza, del 2016 (pp. 473-488).

itinerario esistenziale più che scelta artistica alla Joyce²⁹⁶. Quando il paziente si mostra preoccupato per le sue condizioni psicologiche, il «medico dell'anima» è pronto a rassicurarlo²⁹⁷: «non sarebbe diventato matto perché non poteva diventarlo»²⁹⁸. Forse perché matto, in fondo, lo era già di natura come tutti.

Anche a proposito della tematica manicomiale Marchesini avrebbe un bel da dire in quanto a canonizzazione mascherata: come si riconosce il confine tra la rivoluzione delle porte ospedaliere aperte, della follia portata sul palcoscenico, e il desiderio latente di integrare per non vedere, uniformando a costo di sacrificare ogni ragionevolezza? Arrivano l'innovazione o piuttosto «la Moda, la Demagogia» di cui parla Mario Tobino nel diario-testimonianza *Gli ultimi giorni di Magliano* (1982), scritto subito dopo la chiusura dei manicomi²⁹⁹? Per il medico di stanza a Magliano, denominato nella finzione letteraria Magliano, in provincia di Lucca, i casi particolari, le storture, non vanno ricondotti acriticamente allo schema che meglio sembra giustificare le trame del progresso imposto: se da un lato, infatti, è «necessario *inserirli*, mettere i malati all'opera, che treschino con gli altri, stiano in mezzo, mescolino con infermieri e malati parole e azioni», dall'altro a nulla serve «buttare Gino», o chi per lui, «fuori, in un paese, in una città, allo sbaraglio. Gino fuori sarebbe sfruttato, colpito» e magari colpirebbe altri o sé stesso³⁰⁰.

Del resto, già nelle *Libere donne di Magliano* (1953), ben prima della corsa agli allori dell'inclusione, l'autore crede che il codice di comportamento ideale nei

²⁹⁶ Sul rapporto tra l'autore e la psicanalisi (fondamentale l'aiuto che riceve dall'analista Nicola Perrotti) e sui modi in cui forma e contenuto sono legati nel romanzo si veda SAVERIO VITA, «Un fulgorato scoscendere». *L'opera narrativa di Giuseppe Berto*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2021, in particolare il capitolo *Il «vasto manicomio del mondo»: Il male oscuro e La cosa buffa*, pp. 109-175. Riguardo allo stile dell'opera cfr. STEFANIA IANNELLA, *La tecnica narrativa del «discorso associativo» nel «Male oscuro»*, in CESARE DE MICHELIS, GIUSEPPE LUPO (a cura di), *Giuseppe Berto. Cent'anni di solitudine*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2016, pp. 42-53 e NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo. Sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto*, in EPIFANIO AJELLO (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, pp. 83-93.

²⁹⁷ GIUSEPPE BERTO, *Il male oscuro* [1964], postfazione di Carlo Emilio Gadda, con un testo di Emanuele Trevi, Neri Pozza, Vicenza 2016, p. 321.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ MARIO TOBINO, *Gli ultimi giorni di Magliano*, introduzione di Fausto Gianfranceschi, Mondadori, Milano 1982, p. 31.

³⁰⁰ *Ibi*, p. 123.

manicomi consista nel «partecipare, sorvegliare, criticare, appassionarsi a ogni passaggio di questa meravigliosa impresa contro la pazzia», senza pensare di annullarla, o peggio, soffocarla sotto i dettami dell'istituzionalizzazione³⁰¹. La vera avanguardia, in tal senso, è proprio quella tobiniana del «lasciateli in pace, è la loro casa», che si colloca sempre sull'asse clinico ma al polo opposto rispetto allo schieramento bertiano-triestino. Si tratta di comprendere la diversità per non rimarcarla, nella convinzione che mentre la mente «si altera, sia nei malinconici, sia nei maniaci, sia negli schizofrenici», «i sentimenti umani» rimangono intatti, perché «sono l'uomo e lo fanno eterno»³⁰².

Il guizzo anticonformistico che Tobino manifesta in ambito medico corrisponde alle pagine letterarie del Celati che, dopo il confronto Foucault-Derrida, sposta a poco a poco l'inquadratura prospettica, lasciando sempre più spazio alla voce autoriale anche quando descrive i margini, in modo da superare l'inclinazione contraddittoria a ritrarre la pazzia attraverso i suoi stessi strumenti; e ancora, all'anticonvenzionalità di un certo Cavazzoni, che cataloga idioti ancorati alla realtà ben più della folla onirica celatiana, o costruisce il personaggio Gonnella direttamente all'interno di un mondo altro, lasciando così il problema del racconto del diverso al compagno di viaggio, l'ispettore Savini, incaricato di indagare. È di nuovo Marchesini a evidenziare che «il disimpegno» cavazzoniano consente di «cogliere nel modo più esatto una mostruosità sociale», tramite la leggerezza sorniona di chi sferra un colpo «analitico» a una faccenda universalmente sintetica³⁰³. Da un punto di vista ideologico la coppia padana Celati-Cavazzoni non guarda a Tobino, ma metodologicamente sa pescare dal dominante serbatoio Basaglia con una consapevolezza critica, tradotta in estrosità narrativa, simile a quella dello psichiatra toscano, che rifiuta di «allinearsi al volgare rotolamento»³⁰⁴.

³⁰¹ ID., *Le libere donne di Magliano* [1953], Mondadori, Milano 1976, p. 12.

³⁰² ID., *Gli ultimi giorni di Magliano*, p. 188 (corsivo di chi scrive).

³⁰³ MATTEO MARCHESINI, *Cavazzoni e la musa fatiscante*, in ID., *Casa di carte*, pp. 99-108: 106.

³⁰⁴ MARIO TOBINO, *Gli ultimi giorni di Magliano*, p. 68.

4.5 L'enciclopedia alfabetica della vita

Accade talvolta che l'idea letteraria-esistenziale incontri l'occasione per concretizzarsi all'improvviso, magari durante la pandemia del 2020, lontano dalla scuola in cui si è insegnato fino a poche ore prima, come nel caso di Ugo Cornia, che mentre si trova solo «in cucina a Guzzano» scrive di getto al computer il titolo *Dizionario della mia vita*, perché «non voleva perdere di nuovo questa frase che ogni tanto gli attraversava la testa»³⁰⁵. Discendente diretto di Celati e Cavazzoni, con cui condivide le origini emiliane e l'esperienza del “Semplice”, l'autore attribuisce alla scrittura autobiografica un valore terapeutico, lo stesso di cui si carica la stramberia celatiana, sfruttando gli elementi che rimpolpano di continuo l'ammasso esistenziale, legami familiari, animali (dai maiali alle zecche e alle blatte tedesche), birre e cravatte, per catturare la vita, che «non è neanche un concetto, ma è questa cosa che ci capita a tutti noi viventi»³⁰⁶. E del resto è incredibile «quanta roba ci stia» in una esistenza, imbottita di molteplici «qualcosa» che «quasi sempre non hanno la minima infrastruttura logica che li armonizzi e li renda funzionali a una specie di destino»³⁰⁷. Non stupisce allora che il titolo pensato in fretta e furia davanti allo schermo si arrenda di fronte all'impossibilità di trattenere in ordine tutte le voci della vita, abbandonandosi piuttosto alla contaminazione tra il modello rigido dizionariale e quello enciclopedico della flessibilità, che accetta i frammenti per tentare di conoscere il totale.

Il *Dizionario* esplose, direbbe Eco, e diventa *La vita in ordine alfabetico*, solo all'apparenza garante di un'organizzazione stabile che va dalla A alla Z: ciò che dell'alfabeto emerge è infatti il principio di non consequenzialità su cui si basa, al punto che l'intero libro pare fin da subito una palinodia dell'*ordine*, un «bidone aspiratutto» suggerisce Andrea Cortellessa³⁰⁸, in cui le gerarchie tremano al ritmo delle «microscosse continuate» tra individuo e mondo, ossia «quello che ti sta sempre di sotto, sotto cosa non lo so, poi ti sta di fianco e ti fa muovere»³⁰⁹. Nel frullatore

³⁰⁵ UGO CORNIA, *La vita in ordine alfabetico*, La nave di Teseo, Milano 2021, p. 9.

³⁰⁶ *Ibi*, p. 10.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ ANDREA CORTELLESA, *Incredibile quanta roba ci stia in una vita se cominci a riordinarla la frittata è fatta*, in “La Stampa”, 23 ottobre 2021, consultabile sul sito <https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2021/10/23/news/incredibile-quanta-roba-ci-stia-in-una-vita-se-cominci-a-riordinarla-la-frittata-e-fatta-1.40834470/>.

³⁰⁹ UGO CORNIA, *La vita in ordine alfabetico*, p. 10.

dell' esistere le passeggiate asmatiche si alternano ai ricordi su genitori, zii e bisnonni, le file indiane di cinghialesse e cinghialini al colesterolo troppo alto, la «potenza» della «donna nuda» allo sciopero (drammatico per chi fuma) delle manifatture dei tabacchi³¹⁰. Non si tratta evidentemente di un repertorio di personaggi in senso stretto, destrutturato alla Celati o impostato secondo partizioni più rigide alla Cavazzoni o alla Nori, ma del racconto a impronta enciclopedica di un'unica vita, dove si affastellano, com'è naturale, molte vite e oggetti di contorno.

Persino il vuoto creato dalla noia non resta un puro «malessere», ma si trasforma in uno spazio in cui può «sempre cascare dentro qualcosa», magari un «miracolo» di provincia, seguendo la lezione celatiana delle primissime *Comiche*, con il protagonista che precipita a testa in giù, e soprattutto dei *Narratori delle pianure*³¹¹. È il niente potenziale pronto a diventare tutto, che si riversa sui paesaggi pianeggianti dell'Emilia, pieni della luce dei «tramonti blandi ma lunghi e trasparenti» che inghiottono la linea dell'orizzonte per restituire poi tante «righe» a metà «tra il verde acqua e l'azzurino celeste»³¹². Del resto, l'indefinitezza diffusa dei contorni esistenziali si fa specchio, in maniera insubordinatamente enciclopedica, non solo delle «cose che mi ricordo ancora perché non le capivo e quindi mi si sono impresse in testa», ma anche della forma, dei modi linguistici, con cui l'autore interiorizza ciò che «arriva da fuori dopo varie ripetizioni»³¹³.

Al di là di ogni schematismo normativo in fatto di bello stile e sintassi, la prosa corniana accoglie periodi lunghi un'intera pagina, espressioni colloquiali, «che» polivalenti, ripetizioni, *verba dicendi* e neologismi, da «imparallelepipedato» a «tu-izzarsi», che alimentano una letterarietà antiletteraria, «un'oralità inventata per iscritto», per usare il commento di Silvio Perrella ai *Sillabari* di Goffredo Parise³¹⁴. Di certo le due opere sono diverse, se non altro per l'armonia architettonica che caratterizza l'impianto del Parise alfabetico, capace di dare ordine ai «sentimenti

³¹⁰ *Ibi*, p. 113.

³¹¹ *Ibi*, pp. 105 e 135.

³¹² *Ibi*, p. 123.

³¹³ *Ibi*, pp. 80 e 85.

³¹⁴ SILVIO PERRELLA, *Introduzione* a GOFFREDO PARISE, *Sillabari*, Mondadori, Milano 1984, pp. 5-13: 13. I primi *Sillabari*, da *Amore* a *Famiglia*, escono sul "Corriere della Sera" tra il 1971 e 1972; la seconda serie, da *Felicità* a *Solitudine*, esce tra il 1973 e il 1980. I due *Sillabari*, quattro anni dopo, vengono riuniti in un unico volume per la casa editrice Mondadori.

umani» attraverso le sue lettere, almeno fino alla S, quando «nonostante i programmi, la poesia *lo* ha abbandonato»³¹⁵. In entrambi i casi, tuttavia, la strategia di «mettere a fuoco il vissuto attraverso alcuni particolari e non altri», come si legge nella lettera che Calvino invia a Parise dopo la lettura dei primi *Sillabari*³¹⁶, per cui a nutrire il totale sono gli «scarti», i «dati marginali» del paradigma indiziario costruito da Ginzburg nello stesso periodo parisiense, si applica rifiutando l'autoreferenzialità fine a sé stessa o l'eccesso di tecnica compositiva, che degenera negli artifici pleonastici del narcisismo. E se per Parise il modo frammentario ma completo di condurre il racconto si pone in contrasto con le pratiche sperimentali, citatorie, degli anni settanta, Cornia reagisce a un'idea diffusa della letteratura come macchina puramente estetica, che si piega alle aspettative formali e alle candidature.

Meglio piuttosto collocarsi nel «limbo delle fantasticazioni» circoscritto da Cavazzoni, il quale non a caso porta a esempio del «ribollimento» letterario, difficilmente definibile, i *Microgrammi* di Robert Walser, una serie di «scarabocchi insensati e manicomiali» che sono scampati «all'universale pattume delle cose perse»³¹⁷. Non è un caso che Walser sia citato anche da Gialloretto quando parla della «strategia esorcistica di rimpicciolimento» parisiense, che si concentra sulle presenze minime di uomini, animali e oggetti per salvaguardarne il «diritto alla significatività»³¹⁸. In effetti, i microeventi di Parise, così come quelli di Cornia, non sono andati persi, nonostante i metodi diversi di conservazione: mentre il primo si affida a uno stile più tradizionale, quasi poetico nella sua esattezza, e perciò risulta innovativo rileggendo il passato, il secondo pare originale proprio per l'anticonformismo spontaneo con cui consegna la scrittura alle consuetudini del parlato. Parise racconta illuminandosi; Cornia fa delle illuminazioni il suo racconto. Le differenze si amalgamano ai punti di contatto, perché da un lato il *Sillabario* «riporta all'incertezza, all'auroralità infantile», spiega Andrea Zanzotto,

³¹⁵ GOFFREDO PARISE, *Sillabari*, in ID., *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, introduzione di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1987-1989 (I Meridiani), vol. II, pp. 195-512: 316.

³¹⁶ *Ibi*, p. 1635.

³¹⁷ ERMANNO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 26-28 *passim*.

³¹⁸ ANDREA GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, Bulzoni, Roma 2006, p. 13.

allontanandosi dal modello dizionario ancora legato a un'idea classica di repertorio, totale e globalizzante³¹⁹, dall'altro la *Vita* corniana ammicca a un concetto di dizionario che è a tutti gli effetti enciclopedia, moderna però, quella fruttuosamente debole che fa del balbettio la sua parlata. D'altronde che le opere dei due autori siano in qualche maniera legate lo dimostra il fatto che i *Sillabari* costituiscono il modello della raccolta di raccontini di Andrea Bajani, *La vita non è in ordine alfabetico* (2015), a cui Cornia, su suggerimento di Cavazzoni, ricorre per il titolo della sua pseudo-autobiografia. Qui emerge fin da subito la distanza tra gli approcci conoscitivi, dal momento che Bajani crede di poter «fare tutto» condensandolo in ventuno lettere, «costruire e distruggere il mondo, nascere e morire, amare, soffrire, minacciare, aiutare, chiedere, ordinare, supplicare, consolare, ridere, domandare, vendicarsi, accarezzare», salvo poi trovarsi con una «piccola montagna di macerie» priva di baricentro³²⁰.

A prescindere dall'esito fallimentare, l'autore è ancora convinto di reggere il peso della realtà totale, dall'*Amore* in sala parto all'*Habitat* di una coppia di amanti, fino allo *Zoo* casalingo di chi preferisce gli animali agli uomini. Si tratta di una matrice organizzativa che Cornia rifiuta dall'inizio, attento com'è a cogliere il «ciarpame» della vita nel suo flusso continuo, contro ogni forma di paralisi autoanalizzante³²¹. E se per un attimo sembra trasformarsi in un novello Zeno Cosini (quello che si ritrova a zoppicare per eccesso di zelo), guardandosi dall'esterno in modo da scoprire cosa succede all'interno, perché «cercare di capire se hai il respiro normale o se non hai il respiro normale» può diventare «difficilissimo», alla fine annega qualsiasi angoscia in una sana «bottiglia di lambrusco»³²². I sintomi dell'infarto scompaiono e si è di nuovo pronti a collezionare sogni, lutti, automobili, film, arachidi, cimici, multe, alla maniera del Perec dell'*infra-ordinaire* o della *Vie mode d'emploi* (1978), a cui però, rileva Cortellessa, sono «state sottratte, appunto, le istruzioni»³²³.

³¹⁹ ANDREA ZANZOTTO, *Introduzione* a GOFFREDO PARISE, *Opere*, vol. I, pp. XI-XXXVII: XXVI.

³²⁰ ANDREA BAJANI, *La vita non è in ordine alfabetico*, Einaudi, Torino 2015, pp. 3 e 135.

³²¹ UGO CORNIA, *La vita in ordine alfabetico*, p. 10.

³²² *Ibi*, pp. 74 e 77.

³²³ ANDREA CORTELLESA, *Incredibile quanta roba ci stia in una vita se cominci a riordinarla la frittata è fatta*, consultabile sul sito <https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2021/10/23/news/incredibile-quanta-roba-ci-stia-in-una-vita-se-cominci-a-riordinarla-la-frittata-e-fatta-1.40834470/>.

Anzi, chissà se l'opera, aperta nei suoi guizzi relazionali, enciclopedici, sarebbe cresciuta ulteriormente con l'arrivo di un nuovo lockdown, che l'autore quasi si augurava, così da finire anche due bozze di romanzo lasciate a metà. Poco male: «sarà per la prossima pandemia»³²⁴. È un cantiere letterario in divenire, che sfrutta la precarietà a suo vantaggio, allo stesso modo della struttura mobile del dizionario enciclopedico barthesiano, «macchina dei sogni», o dell'enciclopedia di Eco, in cui l'attenzione alla specificità del locale diventa necessaria all'indagine di un *habitat* esistenziale o storico più ampio. L'ordine può essere preservato tramite frammenti da repertorio, all'interno di un caos universale, dove risulta assurdo, ma non troppo, che a trovarsi più a loro agio siano i matti, i mattoidi, gli strambi, chi colleziona brandelli di ricordi e cianfrusaglie, perché con la loro logica paranormale smascherano le pose inamidate di una normalità solo presunta. Le manie appartengono a tutti; la spontaneità folle di mostrarle è per pochi. Non a caso spetta ai vagabondi celatiani, con voli e balzi improvvisi, o ai personaggi di Cavazzoni, lunatici, idioti, se non addirittura scrittori inutili, esplorare la complessità restituendole una carica rivoluzionaria che libera dalle ragnatele del conformismo più stretto.

In un mondo dalle frontiere instabili, che solo un atlante d'acqua riuscirebbe a rappresentare, l'unico modo di esistere a pieno è stare in equilibrio tra ragione e follia, sogno e realtà, un po' come succede alla sorella di Cornia, che «era indecisa se era morta o se era ancora viva, ma si sentiva comunque molto contenta»³²⁵. Lo sguardo si deve muovere al ritmo della realtà fluida che ambisce a catturare, fissando il particolare per seguire la corrente della totalità. Bisogna penetrare nell'*infra-ordinaire* così da capire quello che c'è fuori, e magari da lì inviare una cartolina, o 243 cartoline come fa Perec, mentre costruisce il suo itinerario universale a forza di abbracci, spiagge, alberghi e scampi fritti, ricorrendo a un linguaggio stereotipato, vuoto quanto basta perché ciascuno lo riempia con i propri scampi fritti, che vanno poi offerti a tutti coloro che si rivelano sufficientemente pazzi da non rifiutare.

³²⁴ UGO CORNIA, *La vita in ordine alfabetico*, p. 14.

³²⁵ *Ibi*, p. 18.

4.6 Le vite *quasi* illustri di Giuseppe Pontiggia e Achille Campanile

Nelle *Note per la letteratura* (1958) Theodor Adorno riflette sulla forma-saggio, schierandosi a favore di un impianto frammentario che si abbandoni al flusso del mondo: «La totalità del saggio, unità di una forma che è in sé costruita esaustivamente, è la totalità del non totale, è una totalità che neppure come forma propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto, quella dell'identità di pensiero e cosa»³²⁶. Si tratta di una configurazione asistemica che non rifiuta il sistema *a priori*, ma ne sprema le cellule fino a prendere atto delle fratture connaturate nella realtà, dal momento che servono i sobbalzi, le vibrazioni, per scoprire i legami di un tutto non altrimenti indagabile. La struttura che fonda la sua esistenza sul molteplice, enciclopedicamente aperta, passa di necessità attraverso le spirali della singolarità, secondo un processo mobile che viene adottato già dal Montaigne degli *Essais* (1580), in cui l'impossibilità allo stabilizzarsi del soggetto, in continuo mutamento, determina una tensione narrativa totalizzante nei limiti del particolare. E viceversa, se il soggetto rimane al centro, è anche grazie alla flessibilità metamorfica propria dell'*essai*, in grado di «implicare sempre un'interazione», come spiega Giancarlo Alfano parlando dell'umorismo montaigniano, che prevede una componente «pluridiscorsiva (perché ci sono più voci) e interdiscorsiva (perché le voci si riprendono e citano a vicenda)»³²⁷. Pizzicate le corde dei legami con l'altro, l'individuo articola la sua varietà in una rete globale dove gli snodi aumentano a un ritmo indefinito, che stimola la digestione interminabile degli elementi della realtà. L'assimilazione dell'illimitato diventa limite, anche strutturale, ma *non conclude* direbbe Pirandello, che del resto riprende la matrice saggistica contestuale, enciclopedica di Montaigne, risultando impermeabile a qualunque tentativo di schematicità anchilosante. È la compresenza di voci plurime che si richiamano a vicenda nella loro diversità a consentire all'io di affrontare sé stesso: la parte salvaguarda il tutto, almeno a livello di ipotesi.

Il medesimo principio saggistico della «totalità del non totale», del frammento cosmico che fa «risplendere» l'intero «senza però asserirne la presenza»³²⁸, viene

³²⁶ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura* [1958], introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012, p. 19.

³²⁷ GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Roma 2016, p. 64.

³²⁸ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Il saggio come forma*, p. 18.

sfruttato da Giuseppe Pontiggia quando assembla il suo repertorio esistenziale, in cui un numero ristretto di *Vite di uomini non illustri* (1993) basta a descrivere un microcosmo universale di ordinarietà, in divenire come lo schema narrativo che lo comprende. Proprio la forma-saggio, intesa alla maniera di matrice conoscitiva ancora prima che strutturale, si sovrappone al genere biografico tramite il collante della desublimazione parodica, che penetra nei territori classici di Plutarco, Nepote e Svetonio, sfiora le raccolte di John Aubrey e Marcel Schwob, per trarne le costanti stilistiche con cui attuare il rovesciamento. Non a caso, tra le diciotto biografie scandite da tappe telegrafiche, frammentarie, che rimpolpano una collezione umana potenzialmente completa, si distingue la *Vita parallela* di Elisa Giacchero, un evidente omaggio, tributato all'incontrario, all'opera plutarchiana, dove la storia della protagonista si dipana attorno a un nucleo di atti mancati e privazioni autoinflitte, perché bisogna «restare con i piedi sulla terra» e «avere» fin troppo «coraggio» per scrivere o per scegliere l'uomo a cui si è davvero interessati³²⁹. La metamorfosi illuminante avviene per gradi, mentre Elisa annota sul diario «“Essere madre”, poi cancella “Essere” e lo sostituisce con “Divenire”, poi cancella “madre”», al punto che i due figli arrivati negli anni successivi servono solo a farla innamorare di nuovo, di una donna però, a cui si concede sentendosi cambiata, mortale, mai convenzionalmente cresciuta³³⁰.

A marcare gli eventi della quotidianità, conflitti, matrimoni di interesse, tradimenti (tanti), nascite più o meno desiderate, che si collocano nello stampo saggistico della coordinazione antigerarchica, riflesso del «nodo relazionale con cui ciascuno dei personaggi entra in contatto con gli altri» secondo Cristina Nesi, sono gli stessi elementi che identificano il genere della biografia³³¹: non solo date, verbi al presente, una narrazione distaccata che semmai filtra la realtà attraverso la prospettiva degli individui o della società in cui sono immersi, ma anche l'incisività nel testimoniare un passato che diventa istantanea atemporale, capace di rappresentare la totalità

³²⁹ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri* [1993], in ID., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano 2004 (I Meridiani), pp. 1099-1288: 1217 e 1214.

³³⁰ *Ibi*, p. 1217.

³³¹ CRISTINA NESI, *Giuseppe Pontiggia e la parodia: «Vite di uomini non illustri»*, in “Between”, VI (2016), 12, p. 3. Consultabile sul sito <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2145/2117>.

dell'essere umano oltre il rigore cronologico. Se «la vita è programmazione», perché in fondo si può raggiungere la felicità con un discreto fiuto per gli affari, un matrimonio «pacifico senza sprechi», qualche figlio e pochi coinvolgimenti, pare altrettanto vero che l'uomo rimane «un progetto irrealizzato», dove convivono in simbiosi tragedia e commedia³³². Anzi, come si legge nella massima di George Santayana, messa in esergo all'opera, «tutto, in natura, ha una essenza lirica, un destino tragico, una esistenza comica», e perciò il singolo contiene già in sé il capovolgimento parodico dovuto al contatto diretto tra inclinazioni opposte. Il corpo del personaggio impegnato nel suo *nostos* esistenziale si fa specchio della forma in cui è inserito, sintetizzando l'incompletezza saggistica del frammento (la tragedia dell'individuo agito ma che soffre lottando al di là di ogni certezza di soddisfacimento) e la comicità che si produce agli occhi di chi guarda l'accozzaglia umana con la postura distaccata del biografo. È la sorte tragica delle singole voci, che si assommano in una pluridiscorsività comica, pronta a diffondersi nella misura in cui incrocia la coordinata interdiscorsiva.

Come i «pittori che, cercando di evocare un colore, una atmosfera, modificano o inventano aspetti del paesaggio, anche storico»³³³, Pontiggia attinge alla sfera dell'immaginazione per ritrarre personaggi con tutte le carte in regola per essere reali, a partire dall'«esibizione burocratica delle ascendenze famigliari», fa notare Marco Bellardi³³⁴, che preme su quella variabile relazionale tramite cui l'uno entra nella rete dei molti, moltiplicabili saggisticamente all'infinito ma controllati dalla schematicità necessaria del repertorio biografico. Emerge un connubio tra provvisorietà e ordine che è enciclopedico in senso echiano, per via della rappresentazione mai definitiva che sfrutta i legami tra i nodi locali in prospettiva globale: oltre agli intrecci all'interno

³³² GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, pp. 1137, 1135 e 1122. Cfr. LUÍSA MARINHO ANTUNES, *Granelli di sabbia intorno all'uomo. «Le sabbie immobili»: la formazione del pensiero*, in ALBERTO CADIOLI, GIUSEPPE LANGELLA, DANIELA MARCHESCHI, GINO RUOZZI (a cura di), *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, Atti del Convegno internazionale di studi nel decimo anniversario della scomparsa (Milano, 30 ottobre 2013), Interlinea, Novara 2015, pp. 79-87. Facendo riferimento al pensiero del drammaturgo Friedrich Dürrenmatt, per cui l'essenza del comico deriva dalle affermazioni tragiche, la Marinho Antunes evidenzia che la strategia di Pontiggia è decostruire nell'individuo l'«opposizione binaria fra tragedia e commedia» (pp. 82-83).

³³³ Si tratta della nota che l'autore pone a introduzione della raccolta delle sue *Vite*, a p. 1100.

³³⁴ MARCO BELLARDI, *Lo sperimentalismo discreto di Pontiggia*, in "Enthymema", VI (2014), 10, pp. 227-244: 232.

delle singole storie, emblematici delle dinamiche in cui l'uomo di ogni epoca è invischiato, dai pasticci amorosi e lavorativi alle ossessioni per il denaro o il proprio corpo, anche le storie stesse si collegano tra loro attraverso risposdenze contenutistiche e insieme strutturali.

In particolare, è sotto la luce di un sole «enorme» o «radente», lungo le rive di un fiume in cui si compie il battesimo della felicità, che l'opera trova il suo inizio così come la sua conclusione, segnando la rinascita di Antonio Vitali, *nomen omen*, che abbandona dopo nove mesi di dubbi, non a caso il tempo di una gestazione, il suo grigio impiego per intraprendere un viaggio verso «il centro del mondo», sulle acque salvifiche del Nilo³³⁵; e quella di Luigi Tornaghi, «pazzo» d'amore mentre insegue in bicicletta il flusso della Loira, al quale tocca «ricominciare da un altro punto», «luminoso» però, che gli fa chiedere il pensionamento anticipato in modo da dedicarsi alla pittura³³⁶. Al centro del repertorio, poi, pulsa l'alienante *perfezione* di vita a cui viene chiamato Elio Venturini, novello Sansone, invischiato a tal punto nelle trame di una rete di convenzioni che alla fine può soltanto constatare il rapporto diretto tra l'angoscia e la caduta dei capelli. E se il Mauro Terzaghi, protagonista del racconto in seconda posizione, accetta i limiti imposti da una zoppia capitata per disgrazia, e infatti merita i toni epici dell'eroe per la «forza armoniosa» e la crescente «autorità» che dimostra, meno fortuna ha il suo corrispettivo femminile nella penultima storia, che si limita da sé quando rinuncia a un «grande futuro» da attrice in favore della famiglia³³⁷. In mezzo alle fibre reticolari delle esistenze più immediatamente connesse, si accumulano tanti elementi che si rincorrono, dai complessi di inferiorità mai risolti (Filippo de Capitani scopre presto «che cosa significa essere nato con la d minuscola»), ai matrimoni da «patti chiari amicizia lunga», fino ai modelli di vita consumistici che impongono l'«animale tecnologico», l'idolo-televisore e un approccio iperanalitico verso il mondo³³⁸.

Ogni vicenda pare accelerare verso la morte, il «centro vuoto» che Luigi Grazioli definisce «il motore immobile» attorno a cui nella narrativa pontiggiana si affacciano

³³⁵ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, pp. 1108, 1286 e 1107.

³³⁶ *Ibi*, pp. 1284 e 1286. Sulle risposdenze strutturali dell'opera cfr. CRISTINA NESI, *Giuseppe Pontiggia e la parodia: «Vite di uomini non illustri»*.

³³⁷ *Ibi*, pp. 1111, 1113 e 1271-1272.

³³⁸ *Ibi*, pp. 1172, 1190 e 1132.

con apprensione disillusa i personaggi, e che qui determina e solo di rado riscatta il mondo dove annaspiano l'umanità e l'autore che la ritrae³³⁹. Anzi, è proprio l'autore a «disertare» la realtà per rifonderla, tracciandone i contorni tramite «focalizzazioni oblique», «deviazioni» di prospettiva, tagli fermissimi da «chirurgo dei sentimenti»³⁴⁰, che solo nel caso delle *Vite di uomini non illustri*, e poi in *Nati due volte* (2000), uniscono allo sguardo caustico di chi sa che la sconfitta è definitiva una compassione più morbida, perché «la saggezza non si imita» ma «si vive», proprio come tutto ciò che saggezza non è³⁴¹. Del resto Pontiggia, sulla scia della riflessione pragmatistica di John Dewey, crede che esperienza e conoscenza siano unite da un legame irriducibile: a partire dai dati esistenziali, il lavoro di rielaborazione artistica sfocia nella «comprensione delle cose», che coinvolge l'autore in qualità di cronista biografico, su cui ricadono gli eventi della *routine* umana in generale, e i lettori che partecipano attraverso il racconto di uno alle esperienze di tutti³⁴².

Si tratta di un gioco di riflessi, ancora una volta relazionale, per cui se da un lato la scrittura si rivela il ponte tra lo specchio della realtà e quello dell'autore, talvolta consolidato dall'inserimento di indizi autobiografici che finiscono col diventare materiale diverso, condivisibile, nel processo di ricerca conoscitivo, dall'altro spetta alla pratica della lettura farsi veicolo riverberante delle storie di vita sul pubblico. L'ordinarietà complessa che ruota a mulinello attorno al vuoto, inteso come spazio pronto per essere riempito, secondo la tradizione orientale e in particolare taoistica a cui Pontiggia si interessa già dalla fine degli anni cinquanta frequentando la redazione del "Verri" (soprattutto l'amicizia con Claudio Rugafiori, traduttore peraltro del

³³⁹ LUIGI GRAZIOLI, *Giuseppe Pontiggia. Dieci anni senza*, in "doppiozero", 27 giugno 2013. Consultabile sul sito https://www.doppiozero.com/giuseppe-pontiggia-dieci-anni-senza?fbclid=IwAR3AsiHFWpU8v_a9ovcfFv9R4_B2AQ4MwoHVT0c251j9Wdbmxjee7D8StSA.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, p. 1124. A questo proposito, Ermanno Paccagnini parla di «una pietas», «una commozione a ridosso dell'umano capace però di non condizionare il ritratto» (*Vite di diciotto eroi il cui nome è nessuno*, in "Il Sole 24 ore", 26 settembre 1993).

³⁴² DANIELA MARCHESCHI, *La formazione di un giovane autore. Come Giuseppe Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in ALBERTO CADIOLI, GIUSEPPE LANGELLA, DANIELA MARCHESCHI, GINO RUOZZI (a cura di), *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, pp. 13-29: 19. Sull'argomento si veda anche LAURA CANNAVACCIUOLO, *Lavorare nella contemporaneità. Giuseppe Pontiggia lettore*, Liguori, Napoli 2020, in particolare le pp. 35-45.

surrealista René Daumal, lo avvicina ai testi della tradizione sapienziale dell'Oriente)³⁴³, trova la sua sistemazione nella griglia biografica di un'opera aperta ai legami tra le microstorie e, più in profondità, tra i nodi essenziali, asciutti, che segnano la progressione dell'esistenza verso quel medesimo vuoto da cui si sono generati. È «la rinuncia a dire» che lascia «parlare gli spazi vuoti, l'allusione», proprio grazie agli stimoli provenienti dalle teorie del taoismo, che costituiscono per l'autore «un pensiero di radicale profondità, forse la punta speculativa più alta, al di fuori dell'esperienza religiosa in senso stretto»³⁴⁴.

Il nulla dell'abitudinario fa zampillare l'inchiostro dei personaggi non illustri, in potenza persone reali, proprio come l'intero impianto strutturale si nutre degli spazi bianchi attorno ai frammenti narrativi, ricalcando un'attitudine al racconto che risulta evidente nella produzione saggistica di Pontiggia, in cui brevi paragrafi accompagnano un'argomentazione ridotta all'osso dell'oggetto centrale. «Il testo» da esaminare «è l'occasione del saggio» al di là di qualsiasi tentazione «feticistica», per usare le parole di Grazioli, e allo stesso modo la descrizione di una vita è motivo di considerazioni universali sull'individuo e le sue incoerenze³⁴⁵. Alla immobilità dei *cliché* esistenziali si applica il sistema mobile del saggio, che scopre corrispondenze tra frammenti di una

³⁴³ A Daumal "Il Verri" dedica anche un numero speciale (38/1972). Rugafiori, intermediario privilegiato tra Pontiggia e l'opera di Daumal e quindi il pensiero orientale, soprattutto induista, cura per Adelphi la pubblicazione di varie opere dell'autore francese, *Il Monte Analogo, La gran bevuta, Le grand jeu e La conoscenza di sé*. Alla tradizione buddhista Pontiggia si avvicina invece attraverso la lettura di Schopenhauer, che aveva trovato nella religione del Buddha numerose conferme alle sue teorie sul dolore e sulla volontà. Cfr. ROSSANA DEDOLA, *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano, Roma 2013, in particolare le pp. 18-19 e 95-98; si veda anche, della stessa autrice, *La parola che inventa: Giuseppe Pontiggia*, in GILLIAN ANIA, JOHN BUTCHER (a cura di), *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, Dante & Descartes, Napoli 2007, pp. 263-276. La Dedola evidenzia come Pontiggia, grazie al taoismo, abbia capito che «ogni parola deve avere un senso, ogni parola rivela un universo in cui i contrari si toccano e si rovesciano l'uno nell'altro», e perciò anche il silenzio, lo spazio bianco, permette alla narrazione di caricarsi «di nuova significatività» (pp. 270 e 268).

³⁴⁴ ROSSANA DEDOLA, *Tre giornate con Pontiggia*, in EAD., *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, pp. 18-19 *passim*. In particolare, Pontiggia si forma sulla traduzione di Alberto Castellani del *Tao Tê Ching*, che muove dall'idea del Tao come Via, come un'essenza che non ha nome e di cui si può parlare solo attraverso paradossi e allusioni.

³⁴⁵ LUIGI GRAZIOLI, *Giuseppe Pontiggia. Dieci anni senza*, consultabile sul sito https://www.doppiozero.com/giuseppe-pontiggia-dieci-anni-senza?fbclid=IwAR3AsiHFwP8U8v_a9ovcfFv9R4_B2AQ4MwoHVT0c251j9Wdbmxjee7D8StSA.

architettura molto più estesa, inserendosi in un congegno letterario a cui l'autore ricorre non solo nell'ambito narrativo, ma anche in un'opera mista come *Le sabbie immobili* (1991), in equilibrio tra i generi saggistico, aforistico e inventariale, dove il pantano delle manie e ipocrisie della società di fine Novecento si scuote al ritmo dei pensieri specifici, rapidi, che si condensano in una successione dalle implicazioni globali.

Emerge il ritratto del Paese da cui Pontiggia non si sente estraneo e che tuttavia riesce a rappresentare per bagliori, schegge, tramite una carica ironica che lo allontana dalla realtà per meglio comprenderla, quasi come in un flaubertiano *Dictionnaire des idées reçues*: dal vero miracolo economico, ossia «l'italiano medio» che «si allarga» nel corpo e al contempo «allunga» le sue prospettive di vita, alle voci di un particolarissimo compendio sul *Microcomico*, in cui è il linguaggio a farsi specchio delle contraddizioni comportamentali dell'essere umano, perché il *dialogo* viene «ricercato da tutti, purché non sia reciproco» e la *cultura* risulta «facile da definire» se «quello che non pensiamo sia cultura è cultura»³⁴⁶; dal *Decalogo* (dissacratorio) *della società letteraria*, per cui lo scrittore vecchio, «malato» e «isolato» pare «migliore degli altri», alla lista degli *Antidetti*, che smaschera l'assuefazione a un perbenismo fasullo, se è vero che «chi non lavora, mangia» e «tra i due litiganti | il terzo le prende»³⁴⁷. La fotografia sociale dell'autore ritrae «nobili che sono convinti di esserlo, intellettuali che si sentono delegati a pensare, genitori che costringono al dialogo figli che aspirano al silenzio», catturando «la radice tragica del comico» di cui un paio di anni dopo si riempie anche la raccolta delle *Vite di uomini non illustri*, dove la nota compassionevole smorza solo in parte la carica più sarcastica dello *humour* pontiggiano³⁴⁸.

Non è difficile riconoscere un'amara comicità nelle parole del capitano Fossati, quando ricorda a Livio Pinzauti che «le armi sono un mezzo» e «il fine è la Patria», e perciò bisogna «comandare uomini perché uccidano altri uomini»³⁴⁹. «A questo» l'allievo ufficiale «si sta preparando», a una recita di stampo pirandelliano in cui i ruoli

³⁴⁶ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Le sabbie immobili* [1991], in ID., *Opere*, pp. 1011-1097: 1015, 1046 e 1047.

³⁴⁷ *Ibi*, pp. 1063 e 1090.

³⁴⁸ *Ibi*, p. 1048.

³⁴⁹ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, p. 1241.

assegnati da altri contano più delle inclinazioni della persona, al punto che il suicidio, sotto la maschera dell'interpretazione accidentale, si rivela l'unica possibilità per «liberarsi di sé»³⁵⁰. Nessun *treno* che *ha fischiato*, come capita invece nelle esistenze di Vitali o Tornaghi, dove comunque il grigiore, la monotonia, faticano a lasciare posto allo slancio rivoluzionario da cui vengono travolti i protagonisti di Pirandello, ma soltanto la rassegnazione della quieta morte e, molto spesso, del quieto vivere in vista della morte. E allora cosa importa scegliere la donna che si ama davvero se dopotutto «mi trovo bene» anche «con lei», la moglie di convenienza, che «ha» persino «l'anima»³⁵¹? Pure di fronte alla figura di Massimo Lovati, avaro di professione, le reazioni oscillano tra riso e indignazione, mentre lo si osserva alle prese con una serie di aggettivi alternativi («oculato, parco, previdente, cauto, parsimonioso, equilibrato»), che scandiscono le tappe di una vita in lire³⁵². Forse l'unica soluzione è «imparare a perdonare», a sé stessi e agli altri, o immergersi come «una goccia nell'oceano divino», alla maniera di quella Claudia Bertelli che si oppone a colpi di scelte sbagliate al conformismo della famiglia, fino a trovare una consolazione tragicamente comica nelle teorie discutibili del guru indiano, iconoclasta, Osho Rajneesh³⁵³.

Alla commistione dei due registri corrisponde una densità narrativa farcita di dialoghi, botta e risposta, che dimostrano quanto per l'autore continuo le parole, perché «quando noi riusciamo a dire con precisione quello che sentiamo, ossia quando siamo veri nel linguaggio, è il momento che suscitiamo negli altri il massimo interesse»³⁵⁴. Si tratta di una cura verso le potenzialità dell'espressione che Pontiggia matura già ai tempi del momentaneo avvicinamento alla Neoavanguardia, di cui condivide le spinte

³⁵⁰ *Ibi*, pp. 1241 e 1242.

³⁵¹ *Ibi*, pp. 1202 e 1201.

³⁵² *Ibi*, p. 1206.

³⁵³ *Ibi*, pp. 1157 e 1127. Dal racconto *Una goccia nell'oceano divino*, Mario Monicelli ha tratto il film *Facciamo paradiso*, del 1995, trasferendo la vicenda della protagonista, interpretata da Margherita Buy, da Torino alla Milano sessantottina. In riferimento all'attività del regista, Pontiggia dice di non credere «a nessuna forma di fedeltà espressiva» e, anche se «ci sono dei film che rispettano molto i dialoghi», «sono sempre molto diversi dalla scrittura per un principio [...] a priori» (ROSSANA DEDOLA, *Tre giornate con Pontiggia*, in EAD., *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, p. 37).

³⁵⁴ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, a cura di Cristiana De Santis, prefazione di Paolo Di Paolo, Mondadori, Milano 2020, p. 23.

innovatrici, ma rigetta gli eccessi ludici o distruttivi, se è vero che la letteratura serve innanzitutto a ricercare «un senso», «una verità» capace di spingersi oltre il linguaggio concettuale, aprendosi a una leggibilità stratificata³⁵⁵. Convinto che l'indagine letteraria si debba «confrontare» di continuo «con il nostro senso dell'esistenza», Pontiggia traduce l'impasto eterogeneo del vivere in un linguaggio dove si avvicendano «rifrazioni di significati», così da rimpolpare semanticamente la rete di legami tematici e strutturali³⁵⁶.

Nel caso dei racconti sugli uomini non illustri, la flessibilità saggistica incontra l'esattezza procedurale delle microbiografie nell'«aderenza dei registri ai contenuti specifici», come fa notare Bellardi, per cui si assiste al formarsi progressivo di un'enciclopedia di stili, dove sul substrato costituito da un tono medio si innesta una varietà direttamente collegata alla precisione linguistica³⁵⁷. L'autore alterna l'enfasi patriottica che esplode nel grido «Italia! Italia!», mentre scorre una «pioggia» di «lacrime», alla retorica post-sessantottina di *Una goccia nell'oceano divino*³⁵⁸; le maniere dannunziane adattissime a descrivere le atmosfere della *Villa di Bolsena*, percorse da un sentimento panico, «di penetrazione indicibile nel cuore palpitante dell'universo», ai picchi epici con cui viene ritratto Terzaghi, «eretto nell'alto busto» e con un andatura «nobile», resa più autorevole dal bastone di mogano su cui «si appuntano [...] gli sguardi dei presenti»³⁵⁹.

Spetta al pubblico scoprire anche nelle movenze all'apparenza più serie la vena ironica, lo spunto parodico, con cui Pontiggia rende i suoi personaggi emblemi dell'umano: la ragazza madre, l'avaro, il marito o la moglie adulteri, godono del piedistallo della rappresentanza, ma solo quando vengono appiedati tramite lo sfoggio della loro più spiccia ordinarietà acquisiscono una valenza collettiva, ribaltando il modello classico delle biografie illustri³⁶⁰. È il macro della storia, che ingloba guerre, politiche economiche e furie contestatrici, a ridursi fino a penetrare nel micro della

³⁵⁵ ROSSANA DEDOLA, *Tre giornate con Pontiggia*, in EAD., *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, p. 21.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ MARCO BELLARDI, *Lo sperimentalismo discreto di Pontiggia*, p. 236.

³⁵⁸ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, p. 1231.

³⁵⁹ *Ibi*, pp. 1159, 1111 e 1112.

³⁶⁰ In particolare, sul rovesciamento del modello classico, che fa riferimento a Platone, Nepote, Svetonio, si veda CESARE SEGRE, *Straordinarie avventure di gente ordinaria*, in "Corriere della Sera", 21 settembre 1993.

«quotidianità ostinata» di cui parla Giovanni Maccari, perché il primo conflitto mondiale diventa una pila di sacchi di sabbia che causa la zoppia e Caporetto l'inizio di una relazione con l'amante, per poi tornare di nuovo macro proprio grazie al processo universalizzante della mediocrità³⁶¹. Si tratta dello stesso meccanismo che guida anche Achille Campanile, una ventina di anni prima, nella stesura delle sue *Vite degli uomini illustri* (1975), dove il titolo, all'apparenza canonico, eleva invece a potenza il sovvertimento dello schema tradizionale, così come la spinta umoristica, dal momento che i protagonisti non solo si rivelano del tutto ordinari, tra meschinità, malintesi e pettegolezzi, ma la loro ordinarietà viene accentuata dal contrasto con la fama che si sono meritati nel corso della storia.

Assecondando il movimento circolare che dagli eventi della realtà tocca la sfera privata del personaggio e poi migra di nuovo verso la totalità del reale, l'autore descrive Dante mentre dispensa consigli di cucina, Gutenberg che si intrufola a teatro e il Gran Condé alle prese con la sua reputazione di «dormiglione». Qui non è la scelta dell'usuale verosimile a destabilizzare la tradizione classica, bensì la campionatura di una serie di colossi della storia, feticci della cultura, che vengono ricondotti al livello di concretezza universale attraverso un processo di manipolazione mordace dove finzione e fatti si intrecciano. Pontiggia accosta vero storico e vero poetico, per dirla alla Manzoni; Campanile deforma direttamente con la sua penna beffarda ciò che la storia ha formato, adottando una narrazione ibrida in cui gli artifici del racconto si sovrappongono al biografico puro, ridotto a momenti o *topoi* fulminanti. Si profila una modalità narrativa che combacia con la definizione di biofiction data da Alain Buisine, coniatore del termine all'inizio degli anni novanta, e più di recente ripresa da Riccardo Castellana, per cui il succo delle vicende non si limita a nutrire ciò che appare realistico, come nel caso pontiggiano, ma penetra nel «campo» ipotetico delle «possibilità» letterarie per attivare un dispositivo di falsificazione che risulta a tutti gli effetti una macchina della verità³⁶². È una verità diversa da quella originaria, che svicola dagli allori della tradizione caricandosi di un valore epifanico, in grado di smascherare con il guizzo del paradosso le dinamiche stereotipate del quotidiano.

³⁶¹ GIOVANNI MACCARI, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Fiesole 2003, p. 88.

³⁶² RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, in particolare le pp. 19-41: 22. A cura dello stesso autore si veda anche *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, pp. 157-182.

Anzi, l'universalità atemporale che Pontiggia rappresenta tramite una rassegna di prototipi ordinari pare persino più marcata nella collezione campaniliana, dove sono gli uomini illustri a rivelarsi assolutamente comuni, talvolta mediocri, catturati in un vortice di ottusità, pregiudizi e pose vanesie.

Qui l'autore, «emulo di Cornelio *Nipote*», non perde la sua consistenza storica nonostante il gioco di parole che spinge alla ricerca di un fantomatico Cornelio Zio (introvabile peraltro, «che niente l'altro fosse il nonno?») ³⁶³, se è vero che l'attivazione del congegno «immaginifico», una volta compreso da chi legge, permette di «raggiungere l'attendibilità assoluta», come evidenzia Andrea Gialloredo riflettendo sul binomio fiction-non fiction, «quella che non dipende tanto dalla resa cronistica dei fatti quanto dalla severità della professione di fede nella lingua che quei fatti sviscera» ³⁶⁴. Mentre Pontiggia piega la biografia finzionale alla flessibilità del saggio, Campanile lascia che la sua folgore umoristica modelli il nucleo biografico, trasformando la specificità di un frammento di storia in un paradigma enciclopedico di realtà, impermeabile ai limiti delle coordinate spazio-temporali.

Non stupisce che in un simile processo metamorfico, in cui tuttavia il nocciolo delle esistenze non cambia, sia proprio il linguaggio lo strumento con cui l'umorista Campanile altera la percezione comune del mondo, in maniera che la scossa ai parametri del reale ne consenta una comprensione più profonda, al di là delle convenzioni significanti ma prive di significato. L'autore ricorre a rovesciamenti, stramberie, *qui pro quo*, freddure e giochi di parole, che sfiorano il *nonsense* per poi scartare subito nella zona franca della logica. È l'effetto *sketch* a cui già negli anni trenta ricorre Cesare Zavattini nei suoi *Tre libri*, in particolare nei *Poveri sono matti* (1937), dove la densità della *performance* narrativa si presta a rappresentare i colpi di scena, un po' folli, che rianimano talvolta la *routine* borghese dei grigi impiegati, prendendo però una direzione meno giocosa, linguisticamente provocatoria, di quella del collega-umorista ³⁶⁵. Non a caso Jacopo Cirillo ha definito «umorismo ludico» l'attitudine campaniliana ad accogliere l'«eteroclitico», ossia «l'anomalo, l'irregolare»

³⁶³ ACHILLE CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, Rizzoli, Milano 1975, p. 7.

³⁶⁴ ANDREA GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Franco Cesati, Firenze 2017, p. 10.

³⁶⁵ CESARE ZAVATTINI, *I poveri sono matti* [1937], in ID., *Opere (1931-1986)*, a cura di Silvana Cirillo, introduzione di Luigi Malerba, Bompiani, Milano 2001, pp. 67-128.

rispetto ai congegni del sistema universale, evidenziando come la diversità non risieda tanto nel colpo di coda dell'«inaspettato» quanto nella declinazione altrà dei paradigmi logici, che rimangono paradossalmente logici³⁶⁶. Niente viene tolto al corpo storico di Socrate, che rimane il filosofo del «so di non sapere» fino a quando Pirrone non gli fa notare che «se non sai nulla, non sai nemmeno questa cosa»³⁶⁷; e a Galileo viene riconosciuta la scoperta del movimento del mondo, anche se il valore della rivelazione fa da sfondo a ben altro impegno da parte dello scienziato, tutto preso a spiegare che «col pendolo» (preposizione articolata e sostantivo, non gerundio «colpendolo») ha portato a termine l'esperimento³⁶⁸.

Dopo aver prelevato l'essenza dei personaggi, Campanile ne scuote gli elementi costitutivi fino a ridurre la loro esistenza a dettagli sagaci, «particelle» per usare un termine caro a Debenedetti. Ma non basta, perché una volta che la finzione è penetrata nella realtà tramite la puntura umoristica, l'autore dà il via a un processo in-formante, che ricompona la materia imprimendo agli esemplari umani una matrice condivisibile: il Vittorio Alfieri che accetta di discutere solo con chi è d'accordo con lui «nelle linee generali» dimostra un meccanismo ricorrente nelle dinamiche dei dibattiti dalla notte dei tempi fino a oggi, e così il motto governativo di Richelieu, «che mi si dia una riga della scrittura di qualcuno e io lo farò impiccare», palesa l'ambigua pericolosità del linguaggio, che resta convenzionalmente vuoto fino a che l'interpretante non lo riempie a modo suo³⁶⁹. Non si tratta del vuoto creativo in senso pontiggiano, quello del «pensarci sopra» o del «non lo so» pronto «ad arrendersi alla verità», tipico dell'enciclopedismo moderno che per conoscere «ammette limiti all'onniscienza», ma di un nulla formale in cui confluiscono «idee fuorvianti» o «banali»³⁷⁰.

Del resto, per entrambi gli autori la comprensione del mondo passa di necessità dal potere semantico della parola, che corre il rischio di atrofizzarsi nelle ragnatele delle

³⁶⁶ JACOPO CIRILLO, *Si ride per ridere. Cosa unisce la comicità di Achille Campanile, Nino Frassica e Valerio Lundini?*, in "Il Tascabile", 23 giugno 2022. Consultabile sul sito https://www.iltascabile.com/linguaggi/campanile-frassica-lundini/?fbclid=IwAR1bXBQEUgw7cblB4m33bdVCWeIk-gGcxPBPqUxW_F8Js5vE8v8o6X9WcfY.

³⁶⁷ ACHILLE CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, p. 18.

³⁶⁸ *Ibi*, pp. 87-88.

³⁶⁹ *Ibi*, pp. 118 e 89.

³⁷⁰ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Prima persona* [2002], in *Id.*, *Opere*, pp. 1703-1903: 1764, 1818 e 1819.

ideologie astratte, sdoganando frasi fatte e tautologie. Tuttavia, se Pontiggia reagisce alle spinte demolitrici della Neoavanguardia con una tessitura armonica, medio-alta, della lingua, che attinge spesso ai classici per rinnovare la fiducia nelle risorse espressive, Campanile rappresenta piuttosto la componente più giocosa del movimento neoavanguardistico. Anzi, ne anticipa in parte l'orizzonte riflessivo già dalla fine degli anni venti, quando gag e paradossi verbali farciscono la sua produzione narrativa e teatrale, facendo leva sugli elementi codificati del discorso per disorientare chi legge e collocarlo al centro di una «riformulazione semantica», come suggerisce Caterina De Caprio, così da mettere in dubbio «i nessi convenzionali» tra gli eventi³⁷¹.

È una strategia con cui l'autore mette sotto accusa il linguaggio per salvarlo, perché se è vero che una volta abolite «tutte le parole, avremmo il senso delle cose», mentre «ora abbiamo il senso dei loro nomi» e «certe volte, a furia d'usarne i nomi, le cose scompaiono e si resta con un pugno di parole in mano», allora rimescolare le carte semantiche serve a smascherarne l'usura caricandole di un significato diverso, capace di riversarsi sulle stesse cose in modo rivoluzionario³⁷². Appare evidente una vicinanza alla linea che da Malerba, in debito verso il Gruppo 63 per la maturazione di una spiccata «agilità linguistico-strutturale», mai priva però dell'attenzione al rapporto tra funzionalità espressiva e temi trattati³⁷³, arriva fino a Paolo Nori, a cui preme sfruttare il potenziale sempre rinnovabile dell'oralità e denunciare al contempo il parassitismo della lingua che mummifica la comunicazione. Anche secondo Campanile il risveglio delle capacità di decifrazione del pubblico necessita prima lo svelamento delle magagne conformistiche della parola, che l'autore porta a galla alla sua maniera, tramite il luna park della stoccata linguistica.

A questo proposito, Silvio Moretti e Angelo Cannatà rilevano nella produzione campaniliana una «levità» che «fa stare al di sopra del quotidiano», ma solo nel momento in cui la consuetudine viene a tal punto sondata da consentire un

³⁷¹ CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990, p. 33.

³⁷² ACHILLE CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, in ORESTE DEL BUONO (a cura di), *Opere. Romanzi e racconti (1924-1933)*, Bompiani, Milano 1989, p. 1370.

³⁷³ LUIGI MALERBA, *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Manni, San Cesario di Lecce 2008, p. 28.

rovesciamento di visuale³⁷⁴. Il baccalà delle *Tragedie in due battute* insegna, quando in mezzo alle onde alte «come montagne» si chiede «se la nave è in pericolo perché il mare è agitato o se il mare è agitato perché la nave è in pericolo»³⁷⁵; e chissà in che modo sarebbe continuato il dialogo tra «una tale», curiosa di conoscere l'opinione dell'altro sulle «labbra di carminio», e «un tale», spaesato nel domandare «chi è Carminio», qualora il sipario non si fosse abbassato a generare la scossa disorientante che riattiva la collaborazione tra la forma del significante e la pienezza del significato³⁷⁶. Emerge la medesima vena epigrammatica che l'autore sviluppa nelle opere narrative, in particolare nelle *Vite degli uomini illustri*, dove alle variazioni del canone linguistico si aggiungono quelle del canovaccio storico, potenziando la vertigine dell'anticonformismo interpretativo. A forza di ripetere «Datemi un *punto* d'appoggio e vi solleverò il mondo», Archimede annulla l'effetto che l'espressione produce sul reale, tanto che nessuno gli dà ascolto anche mentre vorrebbe un *punto* dalla sarta o dal medico³⁷⁷. Tocca a Campanile ricucire lo strappo tra finzione e concretezza attraverso un nuovissimo *punto*, stavolta tipografico, messo in fondo al racconto, che riporta il pubblico dalla dimensione astratta del paradosso alla realtà, non solo a quella del matematico di Siracusa, diventato un uomo comune nelle spirali delle incomprensioni quotidiane, ma pure a quella esterna del lettore stesso³⁷⁸.

L'umorismo campaniliano cattura chi assiste agli eventi per poi spingerlo giù dal palcoscenico, in modo da attivare una procedura catartica che dal riso, una sorta di «avvertimento del contrario» alla Pirandello, anche se linguisticamente più ludico, cerebrale, approda a una considerazione amara sui riti un po' ridicoli di sopravvivenza dell'essere umano. È lo stadio post-epidermico, riflessivo, che corrisponde in parte al

³⁷⁴ SILVIO MORETTI, ANGELO CANNATÀ, *Introduzione* al volume curato dagli stessi autori, *Urgentissime da evadere. Viaggio nel '900 attraverso la corrispondenza di Achille Campanile*, Aragno, Torino 2010, pp. XI-XV: XIV.

³⁷⁵ ACHILLE CAMPANILE, *Tragedie in due battute*, Rizzoli, Milano 1978, p. 37. Gli atti unici, che sono in realtà commedie rapidissime mascherate da tragedie tramite il rovesciamento che l'arma del paradosso consente, sono state rappresentate per la prima volta nel 1925.

³⁷⁶ *Ibi*, p. 71.

³⁷⁷ *Id.*, *Vite degli uomini illustri*, p. 30.

³⁷⁸ Cfr. GIORGIO CAVALLINI, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma 2000, in particolare i paragrafi *Procedimenti di tecnica narrativa* (pp. 11-12), *Scomposizione e ricomposizione di motivi e vicende* (pp. 23-29), *Ricorso a equivoci e a contrattempi sorprendenti* (pp. 29-35), *Invenzioni e combinazioni linguistiche* (pp. 52-59) e *Divagazioni o digressioni su note di costume* (pp. 59-69).

«sentimento del contrario»: se la pietà pirandelliana non riesce a penetrare davvero nei racconti illustri di Campanile, affiora però una forma di consolazione che funziona in quanto straniante, sfruttando la distanza che la risata interpone tra il soggetto e gli altri per innescare l'analisi con cui proprio il soggetto finisce a ridere di sé. Umberto Eco ha parlato in tal senso di «umorismo colto», che richiede da un lato la conoscenza pregressa di «molte cose sul mondo e sul linguaggio che ne ha parlato», dall'altro l'adozione di una prospettiva modificata che racconti «del mondo in cui viviamo, così come è, e del modo in cui ne parliamo, così come ne parliamo», oltre il velo del convenzionale³⁷⁹.

Sulla scia delle beffe libertine di Diderot e poi della *bêtise* flaubertiana, Campanile non ride del mondo per canzonarlo, ma per scommettere sulla sua serietà, convinto che lo scarto dalla norma sia il sistema più efficace con cui si comprende la norma stessa e le contraddizioni che la accompagnano³⁸⁰. Così, dietro all'aura sacrale del pappagallo di Alessandro Magno, un pennuto santone che sembrerebbe parlare in sanscrito, si nasconde l'arido «cràcra» dei pappagalli umani di ogni tempo, che in una condizione letargica della mente «ripetono quello che sentono dire senza capirlo»³⁸¹; e Lord Brummel, il dandy che «dell'eleganza aveva fatto la propria ragione di vivere», anticipa le forme novecentesche di divismo, per cui la folla di imitatori adoranti è un piacere fino a quando non conviene vivere in santa pace «passando inosservati»³⁸². Nel racconto campaniliano la migrazione dal riso, che sottolinea la «finzione di insensatezza», per usare le parole della De Caprio, a una riflessione umoristica sull'insensatezza della realtà avviene in maniera naturale, secondo l'attitudine giocosa che è tipica di un autore che prende sul serio il suo ruolo di provocatore stravagante³⁸³.

Il comico diventa tragico, leggero però, incisivo nella misura in cui appare privo di ampollosità. Anzi, Eco spiega che Campanile «è un grande autore comico perché è un autore funereo, e funerario, perché molto parla di cimiteri e funerali»³⁸⁴, tanto che le

³⁷⁹ UMBERTO ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998, pp. 53-97: 69.

³⁸⁰ Cfr. CATERINA DE CAPRIO, *La scrittura dal passo lieve*, Bulzoni, Roma 2009, in particolare le pp. 45-46.

³⁸¹ ACHILLE CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, pp. 27 e 28.

³⁸² *Ibi*, pp. 115 e 116.

³⁸³ CATERINA DE CAPRIO, *La scrittura dal passo lieve*, p. 47.

³⁸⁴ UMBERTO ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, p. 91.

Vite degli uomini illustri finiscono con una passeggiata tra le lapidi, dove lo spirito di Sherlock Holmes «va a sfogarsi» con quello di Archimede, conversando non solo sulle sorti attuali dell'umanità in balia del potere quasi illimitato della scienza, ma anche sul senso esistenziale (tocca al matematico di Siracusa rivelare che dietro alla fredda razionalità, ai calcoli per determinare il volume di una sfera, si nascondono «dolci illusioni», «care speranze» e «palpiti ardenti»)³⁸⁵. Come di consueto, all'iniziale sorriso che spunta nel leggere del surreale «toc, toc» del «gentleman inglese» alla tomba del «professore» si sostituisce il sapore amarognolo della consapevolezza riflessiva, che la morte, in quanto distanza sperimentabile, fisica, tende a favorire più di ogni altro processo di straniamento³⁸⁶.

È proprio la morte, lo «strumento che può essere maneggiato soltanto da una Sapienza Infinita» per non degenerare in «disastro», a risolvere situazioni a prima vista «irrimediabili», «grovigli inestricabili, imbrogli di cui non si riuscirà mai a venire a capo»³⁸⁷. Il punto fisso serve a ricominciare da capo, o almeno, a spostare l'attenzione su ciò che di universalmente ordinario è già stato scritto sotto la falsa etichetta di illustre. E allora Socrate, l'«egoista» per il quale le leggi contano di più della moglie e dei figli, termina la sua controversa esperienza filosofica con la cicuta, senza patemi, e Attilio Regolo, eroe del passato ma «fesso» secondo i canoni della pragmaticità contemporanea, torna a Cartagine nonostante conosca la condanna definitiva che lo attende³⁸⁸. In entrambi i casi la morte «mette tutto a posto», risultando un approdo naturale, in linea con l'esistenza condotta, per chi ne è il protagonista e al contempo un evento eccezionale per gli altri che la osservano dall'esterno³⁸⁹.

Succede così anche nelle pagine di Pontiggia, dove però la *routine* dei personaggi è tanto marcata che persino la loro fine non risveglia alcuno stupore, nemmeno tra i parenti che assistono a paralisi progressive, infarti e peritoniti. Se «non c'è che limitare le illusioni» in una «vita pacifica senza sprechi, né distrazioni politiche, né mondanità, né soprattutto snobismi culturali», pare logico che Umberto Buti muoia nella noia da sempre condivisa con la moglie, «davanti al televisore»³⁹⁰; o ancora, la parabola

³⁸⁵ ACHILLE CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, pp. 163 e 168.

³⁸⁶ *Ibi*, p. 163.

³⁸⁷ ACHILLE CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, pp. 1488-1489.

³⁸⁸ *Id.*, *Vite degli uomini illustri*, pp. 23 e 28.

³⁸⁹ *Id.*, *Cantilena all'angolo della strada*, p. 1488.

³⁹⁰ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, pp. 1135 e 1138.

mediocre di Filippo de Capitani, ricco di famiglia ma inadeguato a decidere, trova la sua più ovvia conclusione in un incidente sull'autostrada per «velocità troppo bassa», e viceversa il temperamento scostante di Nena Prinzhofer, abituata a «bruciare come la falena al fuoco della lampada troppo vicina», si placa violentemente la notte del 21 dicembre 1946, quando «viene strangolata in letto» a seguito di «una lotta convulsa»³⁹¹.

La morte si fa specchio del tassello esistenziale che scioglie, alimentando un campionario enciclopedico in cui la fine di uno racconta via via la vita di tutti. Si tratta di un'«esperienza estrema, che irradia luce retrospettiva su tutte le precedenti» e talvolta riesce pure a riscattarle³⁹²: persuaso che la sua intera esistenza sia una colpa da espiare, Antonio Vitali trova pace solo mentre chiude le palpebre di fronte al «sole enorme, rosso, che si inabissa con lui» tra gli obelischi di Luxor³⁹³; e Luigi Tornaghi finisce il suo tempo con una ritrovata passione per la pittura, nel segno della Loira che gli aveva regalato briciole di amore autentico. Non per forza, sia chiaro, la conclusione compendiaria deve corrispondere a un «epilogo persuasivo»³⁹⁴, ma mettere il punto consente di guardare la vita da quella distanza che Campanile e Pontiggia, a modo loro, tentano di porre tra l'atto della scrittura e i soggetti coinvolti. Se il primo percorre la strada umoristica ricorrendo alle potenzialità ludiche del linguaggio, con un cinismo solo a tratti consolatorio che prevede il passaggio dal riso alla riflessione, l'altro restituisce una visione dell'esistenza in cui comico e tragico sono già raccolti in una forma sintetica, in un'istantanea ironica da sorriso sotto i baffi. Non è mai umorismo allo stato puro, ma una sorta di sarcasmo che si piega all'indulgenza davanti agli sforzi umani di sopravvivere piuttosto che di vivere.

Entrambi gli autori sfruttano la «totalità del non totale» per raccontare attraverso la parte, la singola esistenza, una condizione umana universale, scandita da progetti, manie e ambizioni che la rendono incredibilmente ordinaria, a maggior ragione quando compaiono personaggi che sono balzati agli onori della cronaca storica. Mentre si legge del tale di Pontiggia che sacrifica la mente al corpo, perché «non c'è psicologia»

³⁹¹ *Ibi*, pp. 1181, 1159 e 1171.

³⁹² *Id.*, *Prima persona*, p. 1728.

³⁹³ *Id.*, *Vite degli uomini non illustri*, p. 1108.

³⁹⁴ *Id.*, *Prima persona*, p. 1727.

ed «è come se la testa fosse tagliata»³⁹⁵, e del generale campaniliano che rimane vittima della sua logica ottusa, tanto da tagliare davvero la testa al figlio disubbidiente, iniziano a traballare i criteri con cui stabilire la portata illustre o non illustre di una vita. Anzi, il concetto stesso di vita inimitabile, unica, viene svuotato tramite l'adozione di una prospettiva esterna, partecipe solo nella misura in cui è profondamente umana, generando una forma positiva di disillusione che libera dalla stretta marcatura delle convenzioni e dei perbenismi.

Sensi di colpa, vezzi, paure, crisi più o meno spirituali, deliri di onnipotenza, presunzioni, passioni politiche, amori compiuti o traditi, caratterizzano secondo modalità diverse l'esistenza del singolo e quella di tutti, in base al principio collettivo che si riflette nella struttura repertoriale delle due opere, enciclopedica in senso moderno se raccoglie tanti frammenti narrativi da comporre un solo mosaico pluri- e inter-discorsivo che tende alla completezza senza esaurirla. E infatti la rigidità biografica, che dovrebbe limitare soprattutto il Campanile delle vite illustri, codificate dalla tradizione, risulta smussata dalle potenzialità flessibili del genere saggistico in Pontiggia e dalla capacità di giocare con il linguaggio, in direzione umoristica, nel caso dell'estro campaniliano. Servono «studio», «lavoro», «pazienza», da unire al «talento», spiega lo scrittore comasco, nell'attività letteraria come nella vita³⁹⁶, usando le parole che metterebbero d'accordo anche il Campanile che vuole «risvegliare dal sonno profondo» chi fa «discorsi strampalati», «balbetta» o «bamboleggia» fino a perdere la connessione tra significato e significante³⁹⁷. Meglio guardare al coraggio, sebbene tardivo, del Tornaghi «stanco di felicità» che «ricomincia da un altro punto» e «sorridente»³⁹⁸, o all'Archimede filosofeggiante che nella sua sfera circoscritta da un cilindro, facile metafora di un nocciolo universale trattenuto dalle pareti degli stereotipi, accosta le formule numeriche alla forza rivoluzionaria della «poesia», di cui «c'è oggi un estremo e urgente bisogno»³⁹⁹ per far sì che «le stelle» non «precipitino nel mare» della sterile ovvietà⁴⁰⁰.

³⁹⁵ ID., *Vite degli uomini non illustri*, p. 1129.

³⁹⁶ ID., *Prima persona*, p. 1762.

³⁹⁷ ACHILLE CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, p. 1371.

³⁹⁸ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri*, pp. 1284, 1286 e 1287.

³⁹⁹ ACHILLE CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, p. 1371.

⁴⁰⁰ ID., *Vite degli uomini illustri*, p. 168.

5. Burocrazia a sineddoche. I *Misteri dei Ministeri* di Augusto Frassinetti¹

5.1 Una satira enciclopedica. Il confronto con «l'universale analitico»

«I segni!... Ma perché / questo signor significato / non si significa da sé? / Navighiamo per indizi / fra scogliere e precipizi»². Nei versi della raccolta intitolata non a caso *Tutto sommato*, Augusto Frassinetti (Faenza, 1911 – Roma, 1985) sintetizza con piglio sarcastico la sua visione della vita e della letteratura, entrambe percorse dal pericolo del vuoto o, forse peggio, dagli inganni che la forma riserva a chi cerca di decifrarne il contenuto. Tra elenchi, sfoghi epigrammatici, strofette sentenziose, l'autore fa i conti con un'esistenza «piena di cristi / di cisti / di croste / di mosche / di cosche», e poi «di gatti / di letti sfatti»³, a cui corrisponde un modo di raccontare anticonvenzionale, che si appropria della molteplicità dei generi per poi farsene beffe. In particolare, la tecnica del *pastiche* e la sferzata provocatoria funzionano ancora meglio se piegate a rappresentare i meccanismi del potere, perché proprio lì, tra le scartoffie burocratiche, si annida il «non-senso dell'Universo», tanto «ingegnoso» quanto corrotto⁴.

Frassinetti, del resto, fa diretta esperienza delle ottusità amministrative quando nel secondo dopoguerra viene nominato direttore del Servizio Reduci da Emilio Lussu, ministro dell'assistenza post-bellica del governo Parri, subendo poi il trasferimento in un diverso settore amministrativo e la retrocessione al rango di avventizio⁵. Una

¹ Parti di questo capitolo sono state anticipate negli articoli *I «Misteri dei Ministeri» di Augusto Frassinetti*, in “Studium”, CXVII (2022), 1, pp. 73-101 e *Frassinetti (non) legge Jahier. Un confronto antiministeriale*, in “Studi novecenteschi”, XLIX (gennaio-giugno 2022), 103, pp. 33-51.

² AUGUSTO FRASSINETI, *I segni!...Ma perché*, in ID., *Tutto sommato*, prefazione di Giuliano Gramigna, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1985, p. 34.

³ ID., *Vita sette*, in ID., *Vita-Vita-Vita*, realizzazione grafica di Gastone Novelli, Alfa, Bologna 1966, p. 80; poi in ID., *Tutto sommato*, p. 142.

⁴ ID., *Confiteor*, in ID., *Tutto sommato*, pp. 61-62. Il testo, fatta eccezione per la parte iniziale, compare già nel risvolto di copertina di *Vita-Vita-Vita* e se ne ritrovano degli stralci nelle *Migliorie della monade*, in “Il Caffè letterario e satirico”, XIV (1967), 1, pp. 58-59.

⁵ Il Ministero dell'assistenza post-bellica ha vita breve (giugno 1945 – febbraio 1947). Frassinetti vi inizia a lavorare grazie alla stima di Ferruccio Parri, al tempo del suo effimero governo della Liberazione. Successivamente l'autore verrà trasferito al Ministero del lavoro.

«promozione ai gradi inferiori»⁶, che non ricompensa il lavoro dell'impiegato Frassinetti presso il "ministero della miseria italiana", come lo definiva lo stesso Lussu, a cui comunque va riconosciuto il tentativo di «riaffermare, sugli interessi dei partiti, il sovrano interesse generale dello Stato»⁷. E se qualcuno dei ladri, «numerosi», «si è salvato, non è certo per *sua* negligenza»⁸, ma per colpa di un apparato tentacolare che già durante il fascismo e poi nell'immediato dopoguerra faticava a correggersi, segnando la vita neghittosa degli uffici, sottolinea Guido Melis, tra «miserie», «compromessi» e «adattamenti quotidiani»⁹. Per non parlare del «più grave problema» del personale avventizio, a cui si cerca di porre rimedio con l'introduzione di tutele, incentivi, e il blocco di nuove assunzioni, senza tuttavia ottenere mai risultati soddisfacenti all'atto pratico¹⁰. Allora come oggi, potremmo dire, rimane valido il cosiddetto «principio di Peter», formulato dallo psicologo Laurence Johnston Peter e dall'umorista Raymond Hull alla fine degli anni sessanta, secondo cui in ogni organizzazione gerarchica ciascuna persona raggiunge il livello più adatto alla propria incompetenza¹¹.

In quella babele di procedure dove l'interesse del singolo anestetizza ogni scrupolo morale, la delusione per il torto ricevuto diventa ben presto nel caso di Frassinetti urgenza di descrivere un microcosmo assurdamente logico, in grado di rappresentare per sineddoche le contraddizioni della realtà nel suo insieme. Il groviglio delle istituzioni per il barocco del mondo, direbbe Gadda. Sedotto e orripilato dal «sogno mal sognato della burocrazia», l'autore inventaria fascicoli, enti, oggetti, ritratti umani, dedicandosi per intero alla stesura di «un solo libro», una *summa ministerialis* di cui

⁶ ELIO FILIPPO ACCROCCA (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, p. 196.

⁷ EUGENIO ORRÙ, NEREIDE RUDAS, *L'uomo dell'altipiano. Riflessioni, testimonianze e memorie su Emilio Lussu*, Tema, Cagliari 2003, p. 157. Si tratta delle parole che Lussu pronuncia al Senato, il 25 ottobre 1948. Cfr. GIUSEPPE FIORI, *Il cavaliere dei Rossomori. Vita di Emilio Lussu*, Einaudi, Torino 1985, in particolare il capitolo *Il ministro, l'oppositore*, pp. 365-383; e EMILIO LUSSU, *Tutte le opere. La costruzione della democrazia in Italia*, III, a cura di Luisa Maria Plaisant, CUEC, Cagliari 2014, in particolare le pp. VII-XCII.

⁸ *Ibidem*.

⁹ GUIDO MELIS, *La burocrazia. Da monsù Travet alle riforme Bassanini: vizi e virtù della burocrazia italiana*, il Mulino, Bologna 1998, p. 59.

¹⁰ *Ibi*, p. 60.

¹¹ LAURENCE JOHNSTON PETER, RAYMOND HULL, *Il principio di Peter* [1969], traduzione italiana di Andrea Antonini, Calypso, Milano 2008.

le altre opere, per lo più raccolte di poesie e racconti, sono «corollari»¹². E in effetti i suoi *Misteri dei Ministeri* costituiscono il frutto del lavoro di tutta una vita, dalla prima uscita nella Collana clandestina diretta da Ugo Guanda (1952) fino alla versione definitiva pubblicata tra i Supercoralli di Einaudi (1973) e ristampata più recentemente per i tipi di Kami nel 2004, con i disegni di Mino Maccari ad accompagnare i testi¹³, e poi ancora da Einaudi nel 2022, per le cure di Andrea Gialloredo¹⁴. In mezzo sta oltre un ventennio di revisioni, aggiunte e modifiche, di cui l'edizione Longanesi del 1959, finalista al premio Strega, è tappa intermedia e testimonianza di un modo di procedere per aggregazioni che Italo Calvino, nella nota al volume einaudiano, ha definito «mimesi addirittura della topografia labirintica d'un palazzo di Ministero»¹⁵.

L'opera si presenta infatti come una silloge di riflessioni e documenti sulla Ministerialità, «specie di nuova branca del sapere»¹⁶, che il misterioso signor D.K. 55 ha consegnato al nostro autore con la speranza che potesse custodirli e pubblicarli. La parte iniziale, che nell'edizione del 1973 si amplia tanto da occupare due sezioni, contiene le *Prime conclusioni* del «lungo e appassionato studio» sul fenomeno, avvalorato da una serie di appunti e testimonianze frammentari, strappati alle fiamme¹⁷; invece la seconda parte, ossia il terzo libro nella versione finale, tratta in modo più articolato di una utopica riforma dell'amministrazione, proponendo le lettere

¹² U.B.A. [UGO BERTI ARNOALDI], *Nota*, in AUGUSTO FRASSINETI, *Lo Spirito delle Leggi*, il Mulino, Bologna 1989, p. 91.

¹³ Le illustrazioni di Mino Maccari (1898-1989), caratterizzate da un segno tagliente e forme grottesche, ben si adattano alla vena satirica di Frassinetti. Vengono infatti usate, già prima dell'edizione Kami, per accompagnare i testi raccolti nell'*Unghia dell'asino* (1961) e per la copertina dello *Spirito delle Leggi* (1989).

¹⁴ AUGUSTO FRASSINETI, *Misteri dei Ministeri. Il primo trattato di ministerialità generale & comparata arricchito di nuove rivelazioni ipotesi esempi e controprove in tre libri compiutamente ordinato*, a cura di Andrea Gialloredo, prefazione di Paolo Mauri, Einaudi, Torino 2022. L'edizione è arricchita da un'appendice di carte inedite, tra cui la lettera a Ernesto Ferrero, responsabile dell'ufficio stampa Einaudi al momento della pubblicazione dell'opera nel 1973, e alcuni testi tratti dai taccuini conservati presso l'archivio privato di Frassinetti, ai quali si aggiungono racconti pubblicati precedentemente su rivista (*Intervista con Presidente, Il dottor Fase e L'invalido e il «burocrate d'oro»*). D'ora in avanti con la sigla *MM*, seguita dal numero di pagina.

¹⁵ La nota calviniana si trova nel risvolto della sovraccoperta dell'edizione Einaudi del 1973. È riproposta parzialmente anche nel risvolto della ristampa 2022. Consultabile sul sito: <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-del-novecento/misteri-dei-ministeri-augusto-frassinetti-9788806379520/>.

¹⁶ *MM*, p. 5.

¹⁷ *Ibi*, p. 6.

inviato dal signor D.K. 55 da un punto imprecisato dell'Asia e poi dalla giungla del Vietnam. Ricorre allora l'espedito dell'apocrifo di tradizione manzoniana, con la differenza che qui il manoscritto ritrovato diventa manoscritto fatto ritrovare. In genere, quando l'autore di un libro afferma di esserne non l'artefice ma solo l'editore, l'obiettivo è legittimare l'opera come vera o almeno, evidenzia Monica Farnetti, «attribuire ad altri la responsabilità del fatto che vera essa non sia»¹⁸, per via dell'antico dissidio fra parole e cose che costringe la letteratura entro i limiti del "come se". Secondo Foucault, che proprio sul rapporto tra *Le parole e le cose* ha costruito la sua *archeologia delle scienze umane*, «sapere, è parlare come conviene e come prescritto dal procedere certo della mente; parlare, è sapere nella misura del possibile»¹⁹, a maggior ragione se si parla attraverso un libro, una storia inventata. Si spiega perché il sistema del manoscritto, che dovrebbe servire ad autenticare ciò che per sua natura rimane relativo, finge soltanto di nascondere la finzione, rimarcando di fatto la distanza tra pagina scritta e realtà nel momento stesso in cui cerca di convincere il pubblico dell'esistenza di un'*auctoritas* superiore. Frassinetti però non cade nella trappola, ma la sfrutta a suo vantaggio, dal momento che nel contesto burocratico il livello di artificiosità è così alto da infettare allo stesso modo parole e cose.

Il dissidio qui non esiste perché la certificazione diviene parodia, conferma sarcastica dell'ottusità del mondo che si descrive. E in effetti dopo le prime due «premesse necessarie», dove tutta la responsabilità del lavoro è riversata sul signor D.K. 55, ne segue un'ultima «quasi superflua» in cui l'elemento autobiografico affiora con più chiarezza, come se l'autore non si preoccupasse oltre di continuare il gioco di specchi verità-finzione: dietro quella sigla c'è Frassinetti stesso, che viene «a darci inconsciamente, o forse di proposito, una parte del suo ritratto, ed è abbastanza evidente che la sua dimora segreta, il cuor del suo cuore, è tutto là», tra i fascicoli che lo hanno ispirato e inorridito²⁰. Anche nella postilla finale, che compare a partire dall'edizione Einaudi, il meccanismo è lo stesso, per cui la pseudo lettera di un anonimo sconosciuto è in realtà una sorta di autoaccusa lanciata proprio da Frassinetti

¹⁸ MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005, p. 22.

¹⁹ MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1978, p. 102.

²⁰ *MM*, p. 230.

per scagionarsi da ogni sospetto di «teorizzazione dell'assurdo»²¹. Se mai ce ne fosse bisogno, perché in fondo l'unica cosa di cui lo si può rimproverare è che «avrebbe dovuto inventare di meno e copiare di più», immerso com'è in una società dove «il caricaturale, il paradossale, l'iperbolico» sono presenti «in misura eccedente l'immaginazione dell'artista»²². In altre parole, parodiare una realtà che è già parodia di sé stessa significa descriverla in maniera oggettiva. Se si aggiunge poi che Frassinetti introduce un ulteriore *escamotage* fingendo che la paternità dei materiali gli venga attribuita dai lettori per errore, i livelli di narrazione si fanno più complessi, una sorta di «bozzolo» costruito ad arte, che riconduce paradossalmente la finzione alla verità²³.

D'altronde è questo un modo di procedere tipico dell'autore, che svela la verità certificandola, o meglio, mettendo in bella mostra il suo contrario. Capita così con gli pseudo redattori dei documenti inviati alle autorità amministrative, i quali divengono vittime e carnefici, burocratizzati e burocratizzanti, nel momento stesso in cui reclamano per una pensione o tentano di riscattare la loro immagine; e ancora con la scelta del registro linguistico, spesso volutamente gonfio e artificioso per smascherarne l'effetto straniante o «la mafiosità snobistica» di cui parla Massimo Baldini a proposito del *burocratese*²⁴. In effetti il gergo burocratico assurge a vera e propria lingua di un mondo circoscritto ma non estraneo al resto della realtà, tanto che da essa assorbe i termini più vari e «li scambia con altri campi», «dagli armenti all'idraulica, all'agronomia, alla cultura»²⁵, portando avanti una continua dialettica tra l'esclusività del settore di applicazione e l'inclusività della sua natura (pseudo) comunicativa. Frassinetti ne è ben consapevole, anzi sfrutta questa tensione per veicolare la sua idea di parziale, e perciò efficace, totalità.

La stessa prospettiva, spinta all'estremo, si ritrova peraltro tra i versi di *Tutto sommato*: «Che una parte serva al rimanente / è possibile e anche conveniente, / ma del pari evidente / è che il tutto non serve a niente»²⁶. E infatti l'autore rifiuta di

²¹ *Ibi*, p. 303.

²² *Ibi*, pp. 305 e 303.

²³ *Ibi*, p. 231.

²⁴ MASSIMO BALDINI, *Il «burocratese» e il «difficilese»*, in ID. (a cura di), *Parole, labirinti e sentieri. Ingorghi, rumori, trabocchetti e gargarismi linguistici*, Armando Editore, Roma 1989, p. 16.

²⁵ SABINO CASSESE, *Il linguaggio della burocrazia*, in MASSIMO BALDINI (a cura di), *Parole, labirinti e sentieri*, p. 96.

²⁶ AUGUSTO FRASSINETI, *Che una parte serva al rimanente*, in ID., *Tutto sommato*, p. 36.

costringere il suo lavoro in una «monade» letteraria ben definita, «di metterci le finestre e magari il balcone per le autorità»²⁷, preferendo a uno schema limitatamente completo l'imprevedibilità del connubio «tra farsa e teologia, tra sociologia e farnetico, tra scienza e fantapolitica, tra saggio, moralità e romanzo»²⁸. I *Ministeri dei Ministeri* sono di fatto un prodotto ibrido, che sfugge alle definizioni nella misura in cui intende suggerirne delle altre e rifiuta le categorie solo per ripensarle. Forse, allora, la convinzione che la scrittura non sia altro che «mettere una parola avanti l'altra, in fila, qualche volta in colonna, ed eccezionalmente in ordine sparso»²⁹ evita di divenire vezzo provocatorio se considerata come mimesi di quel *burocratese* che Frassinetti mette sotto accusa, fatto di «frasi preconiate, di formule kleenex del tipo usa-e-getta»³⁰, scrive Massimo Baldini, per cui si è disposti ad «abbassare il proprio livello di esigenze in materia di comprensione»³¹. E ancora, la rinuncia a qualsiasi poetica non è essa stessa affermazione di una poetica più ampia, una sorta di sovrapoetica al di là delle furie avanguardistiche, a cui l'autore ammicca senza mai aderirvi del tutto? Nell'ispirazione frassinettiana inglobare significa al contempo escludere e proprio per questo il totale acquista un senso se parzialmente negato: l'assurdo funziona in quanto illuministico, «verosimile» direbbe Ermanno Cavazzoni, tanto che il confronto con la realtà burocratica avviene di preferenza attraverso ciò che solo all'apparenza le risulta estraneo, ovvero l'ironia, il motto di spirito³².

A tal proposito Giorgio Manganelli parla di «mite follia», «denegato delirio»³³, dimostrando sempre apprezzamento per la forza irrisoria di Frassinetti, con cui peraltro collabora a partire dagli anni cinquanta sulle pagine della rivista "Il Caffè letterario e

²⁷ ID., *Confiteor*, p. 61.

²⁸ *Ibi*, p. 57.

²⁹ *Ibi*, p. 62.

³⁰ MASSIMO BALDINI, *L'uomo «parlato» e l'uomo «parlante»*, in ID. (a cura di), *Parole, labirinti e sentieri*, p. 12.

³¹ ID., *Il «burocratese» e il «difficilese»*, p. 19.

³² LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, in "Parol. Quaderni d'arte", XIV (1998). Consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

³³ GIORGIO MANGANELLI, *I Ministeri di Frassinetti*, in "L'informazione bibliografica", XIV (aprile-giugno 1998), 2, p. 169. Dello stesso autore cfr. *Concupiscenza libraria*, Adelphi, Milano 2020, in particolare la recensione al *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni (Bollati Boringhieri, 1987), pp. 296-298. Qui Manganelli dice di apprezzare «l'ambiguità nel maneggio della demenza», che emerge felicemente nei personaggi «di Ofelia, di Don Chisciotte o magari del capitano a riposo di Augusto Frassinetti». Il riferimento è alla raccolta di racconti *Un capitano a riposo*, edita da Feltrinelli nel 1963.

satirico”, diretta da Giambattista Vicari e resa vivace da autori come Calvino, Celati, Flaiano e Malerba. Proprio qui si sviluppa l’inchiesta su *Grottesco, satira e letteratura*, a cui Frassinetti non può non contribuire, dal momento che nella sua opera «l’elemento satirico» esercita «un ruolo fondamentale», lasciando tracce sulla molteplicità degli altri generi praticati³⁴. Si tratta di un’attitudine analitica, che consente di descrivere il reale suscitando una sorta di godimento straniante, non lontano dai meccanismi brechtiani. È il piacere di una scoperta che annichilisce, se è vero che grazie alla geometria dell’assurdo vengono portati alla luce degli ingranaggi incancreniti cui ormai l’abitudine ha tolto ogni rumore e che invece appaiono all’improvviso ottusi. A questo riguardo, Giuseppe Anceschi parla di un «gioco iperbolico e spaesante»³⁵, che non contesta il «non-senso dell’Universo», ma esalta le sue contraddizioni per nutrire una poetica genuina, «non funzionaria», a cui l’autore aderisce in nome di un impegno-disimpegno mai «programmatico» né «prenatale»³⁶.

Il riso infatti, qualora ci sia, non è limpido, piuttosto «fegatoso e tetro»³⁷, simile semmai alla reazione umoristica a cui fa riferimento Pirandello, quando la riflessione interviene a creare un cortocircuito tra comico e tragico. Si pensi al caso dell’ammiraglio Giovecca che, sebbene defunto, continua a esercitare le sue funzioni senza che alcuno si accorga di nulla, tantomeno i membri della commissione a cui ha concesso udienza; o ancora, all’istanza del signor Mastrocavallo, nella quale «l’oggetto, nonché perdersi per istrada, non compare affatto», perché lo scopo perseguito è soltanto «provvedersi di una salda reputazione presso il Ministero»³⁸. Entrambi gli esempi sono paradossali, persino un po’ buffi se vogliamo, ma ben rappresentano «il potere della pratica su l’uomo», il sistema omertoso e corrotto che coinvolge tutti nel medesimo modo, amministratori e amministrati³⁹.

In una lettera a Ernesto Ferrero, responsabile dell’ufficio stampa della Einaudi al momento della pubblicazione dei *Misteri*, l’autore spiega come «la satira della burocrazia» sia stata «un pretesto formale che ha avuto la meglio [...] perché, vivendo dentro quel mondo, ne ha potuto mutuare il linguaggio specifico e lucrare stimoli e

³⁴ AUGUSTO FRASSINETI, *Confiteor*, p. 60.

³⁵ GIUSEPPE ANCESCHI, *Augusto Frassinetti*, in “Belfagor”, XLI (1986), 6, pp. 657-670: 665.

³⁶ AUGUSTO FRASSINETI, *Confiteor*, pp. 61-62.

³⁷ U.B.A [UGO BERTI ARNOALDI], *Nota*, p. 92.

³⁸ *MM*, p. 27.

³⁹ *Ibi*, p. 39.

suggerimenti diretti e quotidiani fino a intossicarsene»⁴⁰. Del resto pure Calvino, che deve aver avuto tra le mani questa stessa lettera, come ha suggerito Isabella Zanni Rosiello, rintraccia nell'opera frassiniana «lo sguardo dei satirici senza illusioni», in grado perciò di «andare fino in fondo», da Swift a Ionesco⁴¹. E non stupisce che modello prediletto dell'autore sia Rabelais con il suo *Gargantua et Pantagruel*, di cui Frassinetti offre una delle traduzioni ancora oggi più apprezzate (Sansoni, 1980)⁴². L'opera infatti, oltre a essere definita da Bachtin «un'enciclopedia della cultura popolare», si accosta alla vena frassiniana per la sua resistenza «a qualsiasi compiutezza e stabilità, a qualsiasi serietà angusta, a qualsiasi determinatezza e finitezza nel campo del pensiero e della conoscenza del mondo»⁴³.

Nel racconto delle avventure dei due giganti emerge piuttosto come *leitmotiv* una forte componente materiale, sintetizzata nel «barile di vino buono» che Pantagruel preferisce ai ruoli di «referendario e presidente della corte», troppo illustri per essere onesti⁴⁴. È l'elemento corporeo che si ritrova anche nei grumi incistati dell'esistenza burocratica, senza però il suo aspetto «universale, utopico e festoso»⁴⁵: non rimane nulla di palinogenetico nella morte improvvisa del cavaliere Mezzanotte, che, investito dalla «luce bianchissima», mai chiarificatrice, della divina Ministerialità, perde ogni facoltà motoria e visiva, mentre dalla «testa scoperchiata» escono kafkianamente «grossi insetti» molto simili alle «blatte domestiche»⁴⁶; alla stessa maniera, la descrizione degli «atteggiamenti innaturali» del «cittadino amante dei Ministeri» provoca sì un moto di ilarità, ma del tutto sdegnosa, per via dell'attitudine

⁴⁰ Come fa notare Isabella Zanni Rosiello nel saggio *La «pratica» diventa racconto: «Misteri dei Ministeri» di Augusto Frassinetti*, in “Archivi”, XII (gennaio-giugno 2017), 1, pp. 5-28, «l'autografo del “risolto Frassinetti” di Calvino e la lettera di Frassinetti a Ernesto Ferrero del 2 ottobre 1973 hanno, forse non soltanto per mero caso, la medesima collocazione archivistica» (Torino, Archivio di Stato, Archivio casa editrice Einaudi, Recensioni, mazzo n. 84). La lettera compare ora nella nuova edizione Einaudi dei *Misteri* (2022), alle pp. 329-333: 331.

⁴¹ Si veda la nota nel risvolto della sovraccoperta dell'edizione Einaudi (2022).

⁴² La traduzione del *Gargantua* venne anche trasformata in un libretto d'opera nel 1984, per la musica di Azio Corghi.

⁴³ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], traduzione italiana di Mili Romano, Einaudi, Torino 1979, pp. 67 e 4.

⁴⁴ FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel* [1532], recato in lingua italiana da Augusto Frassinetti, Sansoni, Firenze 1980, p. 197.

⁴⁵ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. p. 24.

⁴⁶ *MM*, p. 47.

«inimitabile» a «serrare le natiche», «battere i tacchi», «osservare l'equilibrio in posizioni sbilanciatissime»⁴⁷.

Insomma il riso carnevalesco che in Rabelais è «ambivalente», allegro e sarcastico insieme⁴⁸, assume qui una sfumatura amara, come se fosse sopraggiunta la consapevolezza che non si tratta più di descrivere un mondo alla rovescia ipotetico, parallelo alla vita normale, bensì un mondo alla rovescia che purtroppo corrisponde a quello reale. Il tempio burocratico si riempie di un carnevale perpetuo, che smarrisce la sua efficacia perché impossibilitato a confrontarsi con il suo opposto, secondo una relatività che coinvolge tutto e tutti ben oltre i gabinetti ministeriali. In questo senso il riso si carica piuttosto della «lucidità antisentimentale» tipica di Swift, da cui non a caso, fa notare Gianni Celati, discende l'idea bretoniana di *humour nero*, che «deve guardarsi dall'idiozia, dall'ironia scettica e dalla facezia senza gravità», proprio per rendere conto della faceta gravità del mondo⁴⁹.

Una satira, dunque, ma di impianto enciclopedico, se con enciclopedia intendiamo una *summa* inevitabilmente incompleta di stili, registri, oltre che di oggetti e persone. «Quello di immaginare un microcosmo», scrive Giuseppe Langella a proposito del romanzo enciclopedico, «è un espediente quasi obbligato per tenere in pugno le innumerevoli fila del mondo fenomenico»⁵⁰, come se la complessità del reale potesse essere dominata solo circoscrivendo il campo di indagine. In effetti ciò che accade negli uffici ministeriali viene rilevato con l'occhio ironico di chi sa riconoscere le medesime contraddizioni in ogni tempo e luogo, tra le mura di casa o le scrivanie di un'azienda, in nome della legge per cui «la vita è una cosa meravigliosa. / Ma si poteva fare di meglio»⁵¹. Una parte per il tutto, un frammento di storia che è in continuo divenire e non sembra mai perdere la sua attualità.

Proprio questa idea di tracciare dei confini per raccontare in maniera efficace il totale che altrimenti risulterebbe precluso richiama il concetto enciclopedico di cui

⁴⁷ *Ibi*, p. 136.

⁴⁸ MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, p. 15.

⁴⁹ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino 1986, pp. 57 e 59.

⁵⁰ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169: 158.

⁵¹ AUGUSTO FRASSINETI, *La vita è una cosa meravigliosa*, in ID., *Tutto sommato*, p. 28.

Eco parla nell'*Antiporfirio*, facendo appello alla possibilità di fornire una rappresentazione «mai globale ma sempre locale», «in occasione di determinati contesti e circostanze»⁵². È uno schema «debole», forse, in grado tuttavia di vincere grazie alla sua flessibilità, perché «si accontenta di essere ragionevole»⁵³. Esso affonda le sue radici nel pensiero illuministico, che è ben esemplificato dal *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* di d'Alembert (1751), dove «il sistema generale delle scienze e delle arti» viene definito «una specie di labirinto, un cammino tortuoso» che necessita, più che di un mappamondo, di «carte particolari molto minute», locali appunto⁵⁴. Allo stesso modo Hans Blumenberg fa notare che con Diderot «l'idea del libro grande e unico» viene condotta «subito *ad absurdum*: non perché sarebbe impossibile, ma perché sarebbe insopportabile» perfino la pretesa di portarla a compimento⁵⁵. Anche in questo caso i lumi della ragione si mescolano con l'assurdo, la volontà totale con il progetto parziale, senza però causare incoerenze conoscitive. E come tra le pagine dei *Misteri* i cittadini sono costretti a cimentarsi con l'«universale analitico» per scegliere «l'offerta degna da deporre ai piedi del Ministero»⁵⁶, così Frassinetti cerca di ottenere la sintesi tramite l'analisi, rendendo la sua enciclopedia dei ministeri un cumulo di indizi, sistematico fino al paradosso.

Quello del «paradigma indiziario» è un metodo di conoscenza che si afferma verso la fine dell'Ottocento, quando si risolve un dilemma che interessa le discipline umanistiche fin dalla nascita della scienza galileiana: come coniugare il principio quantitativo, rigoroso, con l'elemento individuale e quindi poco controllabile. In una realtà «opaca», in cui gli orizzonti culturali cambiano di continuo e «le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie», non viene meno l'idea di

⁵² UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 75. Il testo compare anche nella raccolta *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 334-361. Sull'argomento si veda il capitolo *Dizionario versus enciclopedia* in UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-140; e dello stesso autore, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 13-96: 57.

⁵³ ID., *L'antiporfirio*, p. 79.

⁵⁴ Il *Discours préliminaire* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio*, pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto*, pp. 53-55 *passim*. La traduzione è di Aldo Devizzi in Pons (1966).

⁵⁵ HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* [1981], introduzione di Remo Bodei, traduzione italiana di Bruno Argenton, il Mulino, Bologna 1984, p. 171.

⁵⁶ *MM*, p. 35.

totalità grazie a «zone privilegiate – spie, indizi», scrive Carlo Ginzburg, che consentono di decifrare i segni del mondo senza pretendere di esaurirne i significati⁵⁷. Si spiegano così nella *summa* di Frassinetti la moltiplicazione dei dati, dei documenti, a cui nella versione finale dell'opera è riservato un intero capitolo, e poi gli elenchi e le classificazioni tanto degli oggetti quanto delle persone, oltre naturalmente alla polifonia formale. Persino l'obiettivo del lavoro, dichiarato subito nelle prime pagine, presenta una sfumatura enciclopedica, perché al tentativo di capire «in quali momenti, aspetti o parti della vita amministrativa» la Ministerialità ha più agio nel manifestarsi, in maniera da portarvi «scompiglio», si aggiunge la consapevolezza che «è possibile colpire al cuore un animale o alle radici una pianta, o addirittura estinguere una razza, senza aver prima fatto luce sul mistero dell'esistenza o su quello della procreazione»⁵⁸. Insomma, i misteri possono essere svelati solo tramite un'indagine analitica, un «lavorio mentale» alla Sherlock Holmes, che fa a pezzetti la realtà per poi ricondurla a sistema tramite la forza inglobante dell'enciclopedia, se è vero che «i fenomeni superficiali» sono indizi di una «connessione» più «profonda» non conoscibile direttamente⁵⁹.

Vale anche qui ciò che scrive Gian Carlo Roscioni a proposito della cultura di Gadda, definita non a caso «pantagruelica», per cui «un qualsiasi fatto o dato non è integralmente conoscibile se non viene scomposto nei suoi minuti elementi e riferito alla universale realtà»⁶⁰. Questo principio polare si riflette anche nella forma, quando la tensione aforistica, presente soprattutto nella sezione che raccoglie gli pseudo frammenti strappati alle fiamme, si scioglie all'interno della teoria generale dell'opera, un *pastiche* che deve essere logico proprio per scoprire le illogicità; e poi nella struttura, perché il manoscritto e le lettere di cui già si è detto si collocano in una cornice più ampia, creando una *mise en abyme* spaziale, un gioco tra le parti e il tutto. È come mantenere «la varietà degli organismi nei limiti di ciascuna specie», scrive

⁵⁷ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi 1979, pp. 57-106; poi in CARLO GINZBURG, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209, da dove si cita p. 191.

⁵⁸ *MM*, p. 17.

⁵⁹ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, pp. 160 e 191.

⁶⁰ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Einaudi, Torino 1995, p. 58.

Ginzburg, per cui la molteplicità delle testimonianze, degli inventari, delle categorie trova senso solo se inserita in un quadro relazionale che la racchiude e la giustifica⁶¹.

5.2 La forza ministeriale. Classificazioni, elenchi, documenti

Una delle prime classificazioni introdotte da Frassinetti riguarda gli effetti che la Ministerialità, «forza misteriosa», provoca nei «soggetti viventi», declinandosi come «fattore energetico» o «depressivo e dissociativo della psiche»⁶². A seconda dei casi i Ministeriali si distinguono rispettivamente in *attivi* o *passivi*, al di là del fatto che ricoprano una carica amministrativa, i cosiddetti *interni*, o si lascino irretire dal fascino omertoso della burocrazia come sudditi *esterni*, dal momento che l'obiettivo di questa forza pervasiva è comunque «la riduzione del cittadino a una quantità semplice ed inerte [...] oppure dotata di un dinamismo unidirezionale»⁶³. Non pare difficile rivedere nel cittadino quantificato le degenerazioni che i sistemi totalitari portano con sé: non solo vige l'obbligo dell'inchino e «le differenze mentali vengono aggredite a più riprese», ma si riconoscono perfino le pratiche del lager quando l'identità sparisce dietro alla semplice registrazione per anno di nascita o «le difformità somatiche» si annullano tramite l'uso di uniformi, se non già con l'eliminazione fisica⁶⁴.

La Ministerialità esercita insomma un potere corrosivo, talvolta letale, anche e soprattutto perché anestetizza le sue vittime con fare sornione, cullandole in una rete legislativa fatta di trappole e finte promesse. Chiusi nella loro cittadella ministeriale, gli impiegati condividono, oltre a gusti, pose, ritualità quotidiane, anche la stessa fisionomia smunta accompagnata da vestiti grigiastri, che devono rimarcare quel certo decoro borghese figlio dell'Ottocento, quando l'aristocrazia vide crollare progressivamente il suo sistema di costumi e relazioni sociali, a vantaggio del nuovo ceto produttivo (e burocratico). Se il decollo dell'amministrazione accelera negli anni che precedono la prima guerra mondiale, e al tempo di Frassinetti non risulta ancora concluso, è nel secolo di Balzac, Maupassant, Gogol', dei nostri Emilio De Marchi e Vittorio Bersezio, che l'apparato degli intrighi mal taciuti affonda le radici con cui

⁶¹ CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, p. 189.

⁶² *MM*, p. 7.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibi*, p. 131.

alimenta di continuo le sue convenzioni letargiche. Non è un caso che spesso, a partire proprio da Maupassant e Gogol', il pubblico impiego abbia fornito agli scrittori ispirazione e stipendio, un habitat dove costruire un'«autorappresentazione» consapevole di sé e delle magagne di un'intera società amministratrice e amministrata, se è vero che il groviglio degli uffici diventa «un microcosmo simbolico», un serbatoio sfruttabile all'infinito di «vicende, problemi e caratteri che riguardano strati ben più ampi e generali di umanità»⁶⁵.

Quando Frassinetti descrive cittadini che brancolano in un «turbine» di carte, «manipolati, travolti, calpestati o gettati lontano», rende conto di una realtà universale in cui sono immersi tanto le vittime che soffrono il potere quanto i responsabili che lo esercitano subendo un'alienazione inconscia⁶⁶. Si tratta della «potenza della forza», ministeriale, e della «potenza della debolezza», umana, che anche Gogol' riversa nella sua *Prospettiva Nevskij*, dove si incontrano «registratori di collegio», «segretari di governatorato», «consiglieri titolari» e «consiglieri di corte»⁶⁷, tutti ugualmente intenti a controllare i bottoni sulle uniformi per capire chi «presta servizio al Senato o, perlomeno, nell'ambito giudiziario»⁶⁸. In effetti «da noi occorre innanzitutto dichiarare il grado»⁶⁹, nella San Pietroburgo dello zar Nicola II come nella Roma postbellica della «moltiplicazione degli istituti», che servono tutt'al più a «tenere i fattori di divisione ad un livello costante»⁷⁰. Non esiste *l'*impiegato, ma *un* impiegato, «*un činovnik*»-prototipo⁷¹: «di statura bassina, parecchio butterato, parecchio rossiccio, [...] parecchio miope all'aspetto, con una discreta stempiatura sulla fronte», rughe sulle guance e un viso dal colorito «emorroidale», quello di Gogol'⁷²; «molto grasso, stretto di spalle, privo di collo», allo stesso modo «raccorciato», con mani «molto piccole», quello che Frassinetti ritrae come una «medusa» invertebrata «a

⁶⁵ LUCIANO VANDELLI, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 19 e 56. Riguardo alla prosa burocratica che diventa autorappresentazione cfr. ANGELO VARNI, GUIDO MELIS (a cura di), *L'impiegato allo specchio*, Rosenberg & Sellier, Torino 2002.

⁶⁶ *MM*, pp. 48 e 49.

⁶⁷ NIKOLAJ GOGOL', *La Prospettiva Nevskij* [1835], in ID., *Opere*, a cura di Serena Prina, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), vol. I, pp. 595-640: 596 e 601-602.

⁶⁸ ID., *Il naso* [1836], in ID., *Opere*, pp. 641-673: 650.

⁶⁹ ID., *La mantella* [1842], in ID., *Opere*, pp. 746-784: 746.

⁷⁰ *MM*, p. 71.

⁷¹ NIKOLAJ GOGOL', *La mantella*, p. 746.

⁷² *Ibidem*.

tentacoli in su»⁷³. Del resto l'autore antiministeriale doveva conoscere bene i maestri russi, da Dostoevskij con il suo *Sosia* (1846), che tramite l'espedito del doppio porta al massimo grado il livello di indifferenziazione burocratica, al Gogol' dei *Racconti di Pietroburgo* e delle *Anime morte* (entrambe le opere sono del 1842), in cui persino l'imbroglio di Čičikov si scontra con «la confusione» amministrativa, perché dell'«Ufficio accettazione rapporti e relazioni» esiste solo l'insegna e la procedura riguardante le anime morte a cui si richiede di sembrare vive andrà di sicuro «per le lunghe»⁷⁴.

Poco importa il modo, attivo o passivo, con cui il potere burocratico viene impiegato, perché le conseguenze sul corpo o sulla mente dei malcapitati sono ugualmente deleterie: nella denuncia della signora Carmela La Pietra, ministeriale attivo, contro un gruppo di comunisti poco generosi verso il governo affiora il dramma dell'alienazione inconsapevole, per cui la vittima si «abbandona fra le braccia del Ministero»⁷⁵; e così l'angoscia del signor Ilario Eventuale, benché passiva, si riversa in un'istanza che è prima di tutto bilancio della propria esistenza di fronte a un'autorità quasi trascendente, tanto che l'oggetto reale della questione, il sequestro del fucile da caccia, viene lasciato subito cadere. La doppia natura attiva e passiva può addirittura manifestarsi a un tempo nella stessa persona, come capita al direttore generale Argomento Pedrella, che in una lettera al Ministro è tutto preso a dimostrare la sua piena gratitudine, con «una gran voglia di nascondersi e di luccicare», salvo poi morire in stile un po' fantozziano per «un incidente d'ascensore»⁷⁶. Dai documenti sparsi fra le pagine dei *Misteri Frassinetti* fa emergere dei ritratti specifici, che si susseguono al ritmo incalzante con cui un ufficio accumula pratiche e rimpingua cartelle, contribuendo così allo sviluppo massiccio, tipicamente enciclopedico, del registro argomentativo. Ciascuna lamentela, supplica o denuncia costituisce una prova degli effetti patologici causati dalla burocrazia, per cui si inserisce senza difficoltà in quel

⁷³ *MM*, pp. 94-95.

⁷⁴ NIKOLAJ GOGOL', *Le anime morte* [1842], in *Id.*, *Opere*, vol. II, pp. 3-487: 403-404.

⁷⁵ *Ibi*, p. 31.

⁷⁶ *Ibi*, pp. 20 e 19. Nel suo intervento a proposito dell'impronta purgatoriale che caratterizza le dinamiche burocratiche descritte da Frassinetti, Michele Farina definisce la lettera di Argomento Pedrella «un vero e proprio *ex voto*», individuando una postura devozionale diffusa tra i personaggi ministerializzati (*Un'eterna fase istruttoria. Il purgatorio burocratico di Augusto Frassinetti*, in «Quaderni d'Italianistica», XLI (2020), 2, pp. 195-214: 208).

circuito indiziario descritto da Ginzburg e messo in evidenza anche da Langella quando parla della «struttura investigativa» che lo scrittore enciclopedico deve realizzare, perché ormai non «più assistito dal dono preliminare dell'onniscienza» come accadeva nella tradizione premoderna⁷⁷.

Ogni particolare va considerato, ogni conoscenza verificata, secondo un metodo che in fondo non è distante da quello che Flaubert fa adottare ai suoi Bouvard e Pécuchet, i due scrivani impegnati a costruirsi una cultura enciclopedica studiando con dedizione maniacale i libri di un'intera biblioteca. Entrambi sicuri che «lo spettacolo dell'universo denoti un'intenzione, un progetto»⁷⁸, e che conoscere sia l'unico modo per capire, essi non si limitano alla teoria, ma piantano semi e tentano innesti quando è il momento di occuparsi delle scienze agrarie, si mettono a distillare liquori alla ricerca dei misteri alchemici della cucina, evocano addirittura il diavolo se è il caso di interessarsi alla magia. A colpi di studi e di prove azzardano la conquista della verità, di una chiave di lettura del mondo, rimanendo tuttavia invischiati in un «ammasso inestricabile» di dubbi, contraddizioni, «apparenze»⁷⁹. Anche lo sforzo, vano ma non rassegnato, di trascrivere il caos da cui sono circondati, copiando morbosamente ogni testo che capita loro tra le mani, si traduce nella creazione di un archivio parziale, sempre aperto, che conferma la molteplicità piuttosto che contenerla.

Così accade pure nei *Misteri*, dove una sezione è riservata solo ai documenti, di fatto una collezione di esistenze destinata a crescere all'infinito insieme al groviglio ministeriale. Dalla vicenda di *Un capitano a riposo*, peraltro già apparsa nella raccolta omonima di racconti del 1963, con il protagonista che trascorre i suoi giorni tra esposti e ricorsi nel tentativo inutile di essere richiamato in servizio⁸⁰, a Lisandra Bernacchi,

⁷⁷ GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, p. 159.

⁷⁸ GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* [1881], in ID., *Opere*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Giovanni Bogliolo, traduzioni di Giorgio Caproni... [et al.], Mondadori, Milano 2000 (I Meridiani), vol. II, pp. 937-1256: 1155.

⁷⁹ *Ibi*, pp. 998 e 1161.

⁸⁰ Per una analisi dei *Fatti della vita di un capitano a riposo dallo stesso narrati in una supplica rimasta incompiuta per sopravvenuta morte di lui*, apparsi come racconto autonomo (Feltrinelli, 1963) e poi inseriti nell'edizione Einaudi del *Misteri*, si rimanda a DIEGO STEFANELLI, *Una visione «ministeriale» del mondo. I «Fatti della vita di un capitano a riposo» nei «Misteri dei Ministeri» di Augusto Frassinetti*, in "La critica sociologica", L (2016), 199, pp. 87-98. Stefanelli sottolinea i molteplici fallimenti del Capitano, che al di là di una ostentata mania di controllo, non sa gestire sé stesso, la propria famiglia e neppure la lingua forbita con cui vorrebbe esprimersi.

a cui spetterebbe «un briso di carità» dopo averne subite tante da quel «briccone» del marito⁸¹, fino al reduce Zeresimo Palombi, *nomen omen*, impegnato a rivendicare il diritto a una pensione adeguata dopo molti anni al fronte. E chissà che Frassinetti non abbia avuto in mente il soldato Palumbo di Gadda, quasi omonimo, che nella *Cognizione del dolore* si affanna per procurarsi una pensione di invalidità, dopo aver partecipato alla Grande guerra. Con l'obiettivo di tornare al più presto a casa e sposare una ricca vedova, Palumbo si finge sordo davanti al «collegio di suprema istanza» che deve certificare la sua patologia, dimostrandosi meschino come gli ambienti burocratici che è costretto a frequentare⁸². I membri del collegio, «composto di 22 ufficiali medici superiori, assistiti da un Procuratore, da un segretario, da un tenente colonnello d'artiglieria [...], e presieduto dal maggior generale medico Huberto Ramirez y Fonseca», vivacchiano interessati solo ai privilegi della loro carica, tanto da non accorgersi neppure della messa in scena del soldato, davvero «ineccepibile»⁸³.

È l'indolenza amministrativa descritta anche nella *summa* di Frassinetti, dove persino gli episodi privati vengono burocratizzati, come nel caso di Giovanni Contorno, che lamenta di essersi dovuto trasferire in Francia per lavoro senza la moglie, troppo indaffarata a portare avanti una relazione adulterina con il signor La Gatta. Se si considera poi che a ogni vittima burocratica corrisponde un modo diverso di esprimersi, è facile capire perché l'opera di Frassinetti costituisca un repertorio enciclopedico tanto dal punto di vista dei contenuti quanto della forma: si passa dal dialetto a un italiano artificioso, dalle sgrammaticature a un impeto di retorica quasi parossistico. «Il mio mestiero è di categoria che sono le seguente», esordisce a stento Giuseppa Benfenato cercando un'occupazione, mentre a poca distanza si leva la voce del tutto diversa, patetica, di Ada Ricotti: «O Duce mio! Partirò domani per Omomorto ove il dovere mi chiama, priva di mezzi e con l'animo affranto. Non lasciatemi morire. Stendetemi la Vostra mano potente»⁸⁴.

⁸¹ *MM*, p. 226.

⁸² CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini ed Emilio Manzotti, Garzanti, Milano 1988, vol. I, pp. 565-772: 659. L'opera, peraltro già apparsa a puntate su "Letteratura" tra il 1938 e il 1941, viene pubblicata per i tipi di Einaudi nel 1963. È dunque probabile che Frassinetti ne abbia tratto l'ispirazione per la vicenda del suo soldato Palombi, che compare nei *Misteri* a partire dall'edizione del '73.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *MM*, pp. 218 e 225.

A tal proposito ha ragione Barbara Ricci nel rilevare una somiglianza tra l'autore e Kafka, dal momento che per entrambi «il sistema burocratico non è più solo lo scenario in cui ambientare precise vicende, ma diventa il mondo e si traduce in una metafora della condizione umana»⁸⁵. Ritorna allora la logica della sineddoche che sta alla base della moderna conoscenza enciclopedica, per cui limitare l'analisi a una porzione dell'intero costituisce l'unica chance per catturarlo, o almeno tentare di affrontarne la complessità. Franco Moretti fa notare che nel caso di Kafka, e in particolare del suo *Prozeß* (1925), il vincolo posto alla «situazione polisemica» propria del tribunale e in generale della realtà è la «Legge» stessa, anche se la sua «interpretazione ufficiale non viene mai dimostrata»⁸⁶. Insomma *auctoritas, non veritas facit legem*, direbbe Hobbes, e da questa contraddizione dipendono l'inesorabile discesa di Josef K. verso la morte così come i destini alienati dei personaggi di Frassinetti. Tuttavia mentre tra i burocrati dei *Misteri* il trauma ministeriale, «sprofondato com'è nell'inconscio, agisce di laggiù»⁸⁷, per cui spetta all'autore e talvolta al lettore stesso individuarne l'origine dai sintomi, il protagonista kafkiano si immerge nel suo dramma dialogando direttamente con chi lo accompagna negli inferi del tribunale; come ad esempio il pittore Titorelli, che lo ammonisce riguardo all'irriducibile distanza tra il «testo della legge» e le «esperienze personali», «due cose diverse», o nella parte finale del romanzo il sacerdote, il quale conferma che «non si deve credere che tutto è vero, si deve credere soltanto che tutto è necessario»⁸⁸.

Quanto rileva Mauro Nervi a proposito di Kafka, ovvero che il conflitto tra la logica dell'esperienza e quella della legge, questo «inesausto *non capirsi*», è all'origine della «spinta narrativa che manda avanti il romanzo»⁸⁹, vale di fatto anche per l'indagine satirica di Frassinetti, da sempre in «equilibrio» sul filo dei «malintesi»⁹⁰. In un caso come nell'altro riferirsi al micro significa raccontare del macro, simulare la

⁸⁵ BARBARA RICCI, «L'Unghia dell'asino». *Ministerialità e somarologia nell'opera di Augusto Frassinetti*, in "Fillide", XI (aprile 2020), 20. Consultabile sul sito: https://www.fillide.it/images/fillide/20/Indice/Ricci_Frassinetti.pdf

⁸⁶ FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, p. 190.

⁸⁷ *MM*, p. 34.

⁸⁸ FRANZ KAFKA, *Il processo* [1925], in ID., *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1986 (I Meridiani), pp. 315-559: 460 e 525.

⁸⁹ MAURO NERVI, «*Il processo*» di Kafka. *Un'altra idea di letteratura*, Carocci, Roma 2019, p. 22 (corsivo dell'autore).

⁹⁰ AUGUSTO FRASSINETI, *A condizioni ottimali il più*, in ID., *Tutto sommato*, p. 44.

«precisione» della realtà burocratica ha lo scopo «di screditarla ancor più radicalmente»⁹¹: ai dubbi di Josef K. sul modo con cui «evitare la più grave corruzione dei funzionari», vista «l'assurdità» del tutto⁹², corrisponde il desiderio della Ministerialità frassiniana di risolvere «i più delicati problemi dell'umano consorzio» grazie a «cittadini fuorviati e corrotti» che possano spargerne i vizi all'esterno⁹³; o ancora, il labirinto delle cancellerie di Kafka, dove manca quasi il respiro, e il viaggio tortuoso del signor Pentecoste nei *Misteri dei Ministeri* per restituire un fascicolo allo scaffale di provenienza rappresentano un intreccio più ampio, qualcosa di simile allo «gnommero» gaddiano. Un insieme di nodi non facili da sciogliere, se è vero che spesso le soluzioni rispondono alla precisa «volontà di rendere insolubili problemi esistenti o, che fa lo stesso, di risolvere problemi che non esistono»⁹⁴.

Si tratta di qualcosa di simile alla patafisica teorizzata da Alfred Jarry, «la scienza delle soluzioni immaginarie» che tenta di venire a capo di grattacapi immaginari, appartenenti a «un universo che si può vedere e che forse si deve vedere al posto del tradizionale», salvo poi scoprire che realtà e finzione non sono altro che «correlazioni d'eccezioni [...] poco eccezionali»⁹⁵. Ne troviamo una facile dimostrazione anche leggendo la pseudo epistola di Frassinetti *Il futuro è già terminato*, pubblicata nella raccolta di racconti *L'unghia dell'asino* e poi confluita nello *Spirito delle Leggi*, dove Severino lamenta la decisione presa dal Provveditorato Generale dello Stato di sostituire le matite nere di legno con speciali portamine metallici. La sterilità della faccenda è aggravata da una serie infinita di cavilli riguardo alla manutenzione degli oggetti in questione e al modo con cui si potranno differenziare in base al grado dei burocrati, perché «te l'immagini, sul tavolo di un capo sezione un portamine uguale identico a quello del Consigliere di 2^a Classe che magari lavora con lui nella stessa stanza?»⁹⁶

Del resto gli oggetti sono strumenti molto potenti, dei «centri di Ministerialità», che

⁹¹ BRUNO SCHULZ, *Introduzione* a FRANZ KAFKA, *Il processo*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 7-11: 11.

⁹² FRANZ KAFKA, *Il processo*, p. 359.

⁹³ *MM*, p. 70.

⁹⁴ *Ibi*, p. 74.

⁹⁵ ALFRED JARRY, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* [1911], a cura di Claudio Rugafiori, Adelphi, Milano 1984, p. 31.

⁹⁶ AUGUSTO FRASSINETI, *Il futuro è già terminato*, in ID., *L'unghia dell'asino*, con disegni di Mino Maccari, Garzanti, Milano 1961, p. 90; poi in ID., *Lo Spirito delle Leggi*, pp. 39-40.

l'autore raggruppa sotto la denominazione marxiana di "Soprastruttura M", a indicare il loro contributo al processo di «ministerializzazione universale» portato avanti dalla struttura burocratica⁹⁷. Dotati di proprietà radioattive che causano inimicizie e disturbi psichici, questi beni ministeriali si accumulano sulla pagina, confermando l'impianto enciclopedico dell'opera frassinetiana: nelle stanze «agli arazzi, ori, tendaggi, mensole e stucchi, vanno ad aggiungersi le luci, gli spazi, i silenzi»⁹⁸; l'ammiraglio Giovecca può vantare «una profusione di spessi tappeti, di sete, arazzi e velluti turchini mossi da silenziosi ventilatori», nonché «uno spiegamento di cimeli alle pareti e di figurazioni emblematiche e commemorative»⁹⁹; e quando i ministeriali attivi devono trasferirsi in un altro ufficio, portano con sé «arredi, macchinari, collaboratori di fiducia, montacarichi, infissi, telefoni eccetera»¹⁰⁰. Anche nel racconto *Leggina Leggina Legge Regina*, contenuto nel *Capitano a riposo* e corollario dei *Misteri*, si ribadisce lo stretto rapporto tra oggetti e posizione gerarchica, perché «nel campo del mobilio e dei beni d'uso ministeriali tutto è emblema, distinzione, onorificenza»¹⁰¹. Lo insegnerà negli anni settanta il Fantozzi di Paolo Villaggio, che si entusiasma di fronte alla poltrona in pelle umana del suo capo, il Megadirettore Galattico, pregandolo persino di ammetterlo all'acquario dei dipendenti nel ruolo di triglia. Frassinetti sa bene quanto l'apparenza determini la sostanza, influenzando la percezione che l'individuo ha di sé stesso e i rapporti con gli altri. Così, se i paraventi meritano una considerazione speciale per via della possibilità che offrono di creare «piccoli labirinti», nascondendo e svelando solo a tratti, la vera lotta riguarda le pratiche dell'avversario¹⁰².

Emergono a questo punto ulteriori classificazioni, dal momento che non solo le pratiche possono essere *reali*, *fittizie* e addirittura *miste*, ma si trovano spesso al centro di manovre a dir poco discutibili, quali la *distruzione*, la *sottrazione*, la *sostituzione* e il *conflitto di competenza*. Il tutto deve naturalmente passare sotto silenzio, fomentando un sistema fatto di reticenze e relazioni personali che non è poi così

⁹⁷ *MM*, pp. 18 e 7-8.

⁹⁸ *Ibi*, p. 18.

⁹⁹ *Ibi*, p. 20.

¹⁰⁰ *Ibi*, p. 44.

¹⁰¹ AUGUSTO FRASSINETI, *Leggina Leggina Legge Regina*, in ID., *Un capitano a riposo. Racconti*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 165; poi in ID., *Lo Spirito delle Leggi*, p. 15. La prima versione presenta una variante: «tutto è emblema, eroicità, distinzione, onorificenza».

¹⁰² *MM*, p. 21.

distante dai meccanismi della malavita mafiosa. Spesso sopraggiunge perfino una «morte violenta», come capita al cavaliere Mezzanotte, fulminato mentre passa «davanti alla porta maggiore del gabinetto del Ministro», o al signor Lutero Settepelli, che «anagraficamente defunto» si adegua alla sua pratica e scompare nel nulla aggredendo un gregge di pecore sulle montagne¹⁰³. Anche l'evento biologico della morte viene insomma burocrattizzato, ridotto a una semplice scadenza da rispettare per obbligo d'ufficio. Un po' come accade, in circostanze diverse, a Erskine Caldwell, che in una mostra fotografica dedicata agli scrittori era, per una «stupefacente svista», l'unico vivente in quella galleria di ritratti, ma che muore con ritardo irriverente, «per obbligo di catalogo» ironizza Giovanni Arpino, appena due giorni dopo l'inaugurazione¹⁰⁴. In fin dei conti se morire è inevitabile, tanto meglio essere puntuali. E in modo piuttosto grottesco si perdono anche le tracce di Celestino Calò, nel racconto omonimo apparso prima nell'*Unghia dell'asino* e poi nello *Spirito delle Leggi*, che, ormai a tutti gli effetti un cane di lusso a causa delle numerose contaminazioni delle sue pratiche, viene lanciato nello spazio «in fase [...] sperimentale e senza possibilità di recupero del soggetto»¹⁰⁵. Destini tragici, dunque, intrappolati fin dal principio in una stasi senza futuro e che ancora una volta riescono al limite a strappare un sorriso pieno di amarezza¹⁰⁶.

Peraltro la logica assurda delle scartoffie si applica alle procedure legate alla morte in un'altra opera apparsa nel 1959, lo stesso anno dell'edizione Longanesi dei *Misteri* e poco tempo dopo la loro prima pubblicazione nel 1952, *Il cavaliere inesistente* di Calvino. Come già rilevato, Frassinetti frequenta in questo periodo gli ambienti legati alla rivista di Vicari, «Il Caffè letterario e satirico», e proprio in tali occasioni si fa

¹⁰³ *Ibi*, pp. 46 e 41.

¹⁰⁴ DIEGO MORMORIO (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Editori Riuniti, Roma 1988, p. X. È proprio Sciascia, nella prefazione, a ricordare l'aneddoto. Del resto era stato lui a ispirare la mostra *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, tenutasi dal 9 aprile al 28 giugno 1987 alla Mole Antonelliana di Torino e realizzata da Daniela Palazzoli.

¹⁰⁵ AUGUSTO FRASSINETI, *Celestino Calò*, in ID., *L'unghia dell'asino*, p. 72; poi in ID., *Lo Spirito delle Leggi*, p. 69.

¹⁰⁶ A tal proposito Celati, inserendo Frassinetti nella lista degli autori in debito verso la lezione dello *Zibaldone* e delle *Operette morali* di Leopardi, riconosce nei *Misteri* un «disastro irreversibile, senza speranze di ritorno», una «fine del mondo» per «effetto burocratico e verbodelirante» (GIANNI CELATI, *Discorsi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 262).

conoscere e apprezzare da Calvino, che deve aver visto da vicino la nascita e l'evoluzione della *summa* frassiniana, celebrandone la versione definitiva più di vent'anni dopo presso la casa editrice Einaudi. Nel *Cavaliere inesistente* il desiderio di Rambaldo di Rossiglione di vendicare la morte del padre viene ostacolato dall'inefficienza di «vecchi funzionari imbrattacarte», con le «facce dalla pelle un po' molle, tutta borse, e certi smunti baffi», ma soprattutto dalle improbabili leggi della Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore¹⁰⁷. Qui Rambaldo scopre che «per vendicare un generale, la procedura migliore è far fuori tre maggiori», ma si può optare in alternativa per l'uccisione di quattro capitani¹⁰⁸. Tuttavia la vera fortuna è che nell'esercito carolingio sono state accumulate per sbaglio «due vendette di zio in più», e visto che una vendetta di zio conta come mezza vendetta di padre, l'ordine può dirsi ristabilito¹⁰⁹.

Emerge anche in questo caso l'irrazionalità dei procedimenti amministrativi, che si nasconde a stento dietro la logicità dei numeri, oltre alla disumanizzazione portata avanti da enti del tutto inutili, dove la pratica non agisce più solo sulla vita dell'uomo, ma perfino sulla morte. «Tutto era diverso da come sembrava», ammette sconsolato Rambaldo¹¹⁰, e infatti per svelare il volto autentico della realtà viene adottata ancora una volta l'arma dell'ironia, che in Calvino risulta però meno grottesca, frutto della *leggerezza* teorizzata nelle *Lezioni americane*, con la quale affrontare un «mondo di mostri»¹¹¹. È come se Frassinetti caricasse la sua prosa di un sarcasmo più polemico, acido, per cui il sorriso che affiora assistendo alla parabola di queste esistenze tragicomiche è caratterizzato da un disincanto maggiore.

Nei *Misteri* la componente umoristica non affiora soltanto dagli episodi, dai personaggi o dal modo con cui vengono descritti, ma diventa essa stessa argomento dell'opera, traducendosi in una accurata «fenomenologia del ridere impiegatizio»¹¹².

¹⁰⁷ ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 1994-1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 953-1064: 965-966.

¹⁰⁸ *Ibi*, p. 967.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibi*, p. 966.

¹¹¹ ITALO CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 631-655: 633.

¹¹² *MM*, p. 122.

Tra un elenco e l'altro (dove parossisticamente si dispiega l'indole enciclopedica del testo) si svolge «il repertorio» «d'una sintomatologia nevrotica»¹¹³, che della comicità del maestro Rabelais conserva l'elemento sarcastico, contaminato da un senso più profondo di disillusione. Del resto «il modello nevrotico», spiega Celati facendo riferimento alla «coscienza infelice» di Breton lettore di Hegel, «è essenzialmente un modello critico: cioè di crisi e poi anche di analisi», e di sintesi delle contraddizioni rilevate¹¹⁴. Accade qualcosa di simile con il «pansarcasmo» di cui Witold Gombrowicz impregna il suo *Ferdydurke* (1937), altra fonte frassinietiana, popolato di esseri umani a pezzi, in continua lotta tra analisi e sintesi, parzialità e Forma totale¹¹⁵. Con una prosa caratterizzata da «morbosità cerebrale» e «cerebralità morbosa», «umorismo», «disperazione», come nota Michele Mari¹¹⁶, Gombrowicz fa attraversare al suo protagonista Giuso la «selva oscura» solo grazie a «una risata da cui le labbra erano incapaci di trattenersi», perché di fronte a un «chiarimento» che di necessità è anche un «oscuramento» non si può far altro che «ridere»¹¹⁷; e alla «risata meccanica e tagliente», magari accompagnata da «una canzoncina sconcia», segue sempre «l'amaro in bocca», la gola secca, un senso di soffocamento che paralizza allo stesso modo i burocrati di Frassinetti¹¹⁸. Nei ministeri ridere è sintomo di un'allegria malata, di una smania inconsapevole di cercare la «lucentezza» nel grigiore dell'ottusità e dell'ipocrisia burocratiche¹¹⁹. E infatti si ride ovunque:

nei tribunali, nelle questure, nelle preture, nelle procure, negli uffici d'igiene, in quelli delle imposte e del demanio; nelle prefetture; presso gli ispettorati e i provveditorati; negli istituti di pena e di assistenza; in quelli sanitari e di beneficenza; nelle caserme, nei depositi, nelle furerie; nelle sale d'attesa [...]; nei corridoi senza luce, soprattutto, e dietro a paraventi e scaffali; nei sottoscala, negli ascensori in disarmo, nei montacarichi, nei recessi più

¹¹³ GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, p. 97.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, a cura e con una postfazione di Francesco Matteo Cataluccio, prefazione di Michele Mari, traduzione italiana di Irene Salvatori e Michele Mari, il Saggiatore, Milano 2020, p. 18. Il romanzo dello scrittore polacco viene pubblicato nel 1937, ma l'edizione italiana appare solo nel 1961, per i tipi di Einaudi e con la traduzione di Sergio Miniussi.

¹¹⁶ MICHELE MARI, *Prefazione a WITOLD GOMBROWICZ, Ferdydurke*, pp. 7-13: 13.

¹¹⁷ WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, pp. 18 e 20.

¹¹⁸ *Ibi*, pp. 28-29.

¹¹⁹ *MM*, p. 123.

specializzati; in ogni luogo comunque denominabile¹²⁰.

L'indagine di Frassinetti prosegue con la perizia di un investigatore-scienziato, dello Sherlock Holmes di cui parla Ginzburg, che raccoglie le sue prove, formula ipotesi e le verifica, senza tuttavia arrivare a sciogliere il caso, perché il funzionario è sempre in uno «stato di inamovibilità» fisica e mentale, oppure, poco cambia, è semplicemente «fuori posto»¹²¹. Nessun miglioramento per lui, a prescindere dal suo

ridere fra sé, ridere a fior di labbro, a mezzabocca, sottocchi, sotto i baffi, sottomento, tra buccia e buccia, fra i denti; ridere represso, sardonico, allusivo; ridere grasso, licenzioso, annacquato, acido, pungente; ridere senza ritegno, a crepelle; ridere fino a: sbonzolare, scompisciarsi, smascellarsi, spanciarsi, spappolarsi, smammolarsi; fare un riso, un risetto, un risino, un risolino, un ridacchio; ghignare, sogghignare, sghignazzare¹²².

Qui l'attitudine classificatoria è ancora più esplicita, perché l'adozione del modello compilativo dà luogo a un vero e proprio dizionario dei sinonimi. Un repertorio di voci che si può riassumere, quasi, nella formula "cinquanta sfumature di riso". In particolare risulta significativo che il livello maggiore di ilarità ministeriale si raggiunga negli uffici preposti alla riforma burocratica, dal momento che la risata è direttamente proporzionale alla difficoltà dell'impresa, auspicabile quanto chimerica. Il tentativo di rendere più efficiente l'apparato amministrativo finisce per esaurirsi nella spirale della corruzione e degli interessi personali, dove «l'esercizio della funzione ridente»¹²³ è l'unico modo per sopravvivere tra «certe baggianate» che fanno «drizzare i capelli»¹²⁴.

5.3 La Repubblica di Frassinetti. Etnologia enciclopedica

Secondo il signor D.K. 55, se si vuole dare avvio a «una riforma vera della

¹²⁰ *Ibi*, pp. 121-122.

¹²¹ *Ibi*, p. 127.

¹²² *Ibi*, p. 122.

¹²³ *Ibi*, p. 125.

¹²⁴ AUGUSTO FRASSINETI, *Il futuro è già terminato*, in ID., *L'unghia dell'asino*, p. 88; poi in ID., *Lo Spirito delle Leggi*, p. 38.

burocrazia», è necessario lo spostamento dell'attività ministeriale all'aperto, per le strade e nei giardini¹²⁵. Si tratta di un cambiamento profondo che tende alla semplificazione o, in altre parole, una soluzione al dedalo formale che la Ministerialità costruisce per proteggersi e giustificare gran parte delle sue mansioni. Come già rilevato, la proposta di rinnovamento si fa strada nella terza e ultima parte del libro, in cui Frassinetti toglie con più convinzione la maschera, esponendosi fino a giudicare il progetto «meritevole di essere portato a conoscenza del pubblico»¹²⁶, al di là della sua concreta attuazione. Anzi, memore delle ingiustizie patite presso il Servizio Reduci, l'autore sembra suggerire che i dubbi sull'esistenza di un governo con questo tipo di sistema burocratico sono leciti nella misura in cui si è anche disposti ad ammettere che è in realtà il nostro mondo a girare al contrario, a essere meno ragionevole dell'ipotesi. E in effetti l'amministrazione all'aperto viene praticata da una fantomatica Repubblica, di cui però D.K. 55 descrive con precisione istituti e costumi, a dimostrare l'applicabilità del modello almeno nei suoi principi. Finzione e realtà si fondono ancora una volta, perché uno Stato organizzato in questa maniera è sì un'utopia, ma presentata come un caso di studio etnologico. Se insomma l'utopia può esistere, allora smette di essere tale e diventa la versione migliore del nostro mondo sbagliato.

Proprio come quella delineata da Platone, la Repubblica di Frassinetti è uno Stato ideale, di cui vengono riferiti con l'occhio attento dell'etnologo i modelli di vita e di pensiero: si susseguono paragrafi piuttosto brevi ma dettagliati, dove si racconta *del nomadismo ideologico, del rispetto delle minoranze, del progresso in sé e relativo, della famiglia, della scuola*, ma anche delle strutture politiche, economiche, religiose, e perfino *del modo di cogliere le ciliegie sulla base del dubbio ontologico*. A capo dell'efficiente macchina governativa sta il Presidente, «l'uomo più brutto» che si fosse mai visto, secondo la teoria per cui il potere è già «troppo esposto a ogni sorta di accensioni e di sublimazioni ritualistiche, perché ad esso possa aggiungersi impunemente il prestigio della bellezza»¹²⁷. Convenzioni, luoghi comuni, pregiudizi, qui vengono messi in discussione, seguendo la legge del *dubito quia certum*, inversione del *credo quia absurdum* di Tertulliano, che dovrebbe esortare all'esercizio

¹²⁵ *MM*, p. 9.

¹²⁶ *Ibi*, p. 229.

¹²⁷ *Ibi*, pp. 258 e 247.

dello spirito critico proprio quando più c'è il pericolo di rimanere stritolati dagli ingranaggi ministeriali. Allora la Repubblica non è fondata sul territorio e sul lavoro, ma sul nomadismo e sul tempo libero, la minoranza vince e «il più delle volte l'opposizione viene messa in maggioranza», la politica interna non è considerata e l'unico ufficio del governo custodisce documenti internazionali, ma si tratta di «un furgoncino di materiale sintetico leggerissimo, trainato a mano»¹²⁸. Inoltre, dato che l'amministrazione si esercita solo all'aperto, i funzionari e i cittadini sono dotati di un ombrello verde di tela cerata, simbolo di potere, «ragionato, però, cordiale, cattivante, straordinariamente dolce», perché costituisce con la sua semplice utilità un antidoto agli artifici del «ministerialesimo» e più in generale al progresso incontrollato¹²⁹.

A tal proposito non stupisce che i *Gulliver's travels* di Swift abbiano rappresentato un modello per Frassinetti, al di là della vena satirica che percorre le opere di entrambi. Infatti nella descrizione degli studi assurdi dell'Accademia di Lagado, dai modi con cui «estrarre raggi solari dai cetrioli» a come «far ridiventare cibo lo sterco umano»¹³⁰, l'autore ha ritrovato la sua stessa avversione per una scienza degenerata, tutta protesa a uno sviluppo che non tiene conto della situazione socio-politica. Secondo Masolino d'Amico, lo scrittore irlandese incrimina «quella scienza che prevale sulla vita e, non ascoltandone le ragioni, la soffoca»¹³¹, collocandosi sulla medesima linea frassinettiana del “progresso cordiale”. Tuttavia, mentre Swift rivolge l'attenzione alle vessazioni che la sua Irlanda doveva subire dal governo inglese, Frassinetti denuncia «il nodo più doloroso che impastoia la vita italiana», come scrive Calvino nella nota einaudiana, «il male più incancrenito da cui nessun cambiamento di regime o d'istituti è riuscito a liberarci: l'assurdità burocratica»¹³². Se qualcosa dell'esperienza dell'Accademia va salvato, è semmai la proposta di un illustre ricercatore, il quale suggerisce a chiunque abbia a che fare con un Ministro per una certa questione di «dargli un pizzicotto sul naso o una pedata sulla pancia, tirargli gli orecchi, pestargli i calli, o ficcargli uno spillo nel fondo dei calzonni», in modo che non dimentichi l'oggetto della

¹²⁸ *Ibi*, pp. 242 e 253.

¹²⁹ *Ibi*, p. 243.

¹³⁰ JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver* [1726], in ID., *Opere*, introduzione e cura di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano 1983 (I Meridiani), pp. 23-329: 228-229.

¹³¹ MASOLINO D'AMICO, *Introduzione* a JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, pp. 5-21: 18.

¹³² Si veda la nota nel risvolto della sovraccoperta dell'edizione Einaudi (2022).

discussione¹³³. Questa usanza in Frassinetti si trasforma nell'obbligo da parte dei funzionari di guardare dietro di sé quando trattano con i cittadini, così da mantenere un atteggiamento serio e imparziale. Sono i cosiddetti «*collitorti*», la cui abitudine è di sicuro «assai meno disdicevole al decoro delle pubbliche funzioni che non il curvare delle schiene»¹³⁴.

Dunque sapere è potere, ma solo se indirizzato al bene dell'umanità. La conoscenza dovrebbe produrre un duplice miglioramento, materiale e spirituale, e per farlo chiede di essere sorretta da una struttura istituzionale adeguata, legandosi di necessità alla sfera politico-amministrativa. È il presupposto su cui si regge anche l'utopia baconiana della *Nuova Atlantide*, che nel pieno della rivoluzione scientifica già manifesta la fusione tra esuberanza del progresso e impegno etico a cui Swift avrebbe fatto riferimento un secolo dopo. Del resto Frassinetti conosce sicuramente la Bensalem di Bacone, dal momento che ne cita l'«eccessiva prolificità» degli abitanti contrapponendole il modello di famiglia elettiva previsto dalla sua Repubblica¹³⁵. Ma al di là delle differenze, che riguardano anche la sfera religiosa tanto importante per lo scrittore inglese e laicizzata da Frassinetti, conta evidenziare la prospettiva comune ai due autori, per cui «tenere insieme umanità e politica» sta alla base della razionalizzazione di quella macchina statale così lontana dai reali bisogni dei cittadini¹³⁶. E se Bacone crede per principio alle buone leggi e ai buoni legislatori, come al suo Solamone, successore del re Utopo di Thomas More, l'autore dei *Misteri* deve filtrare il sistema normativo attraverso l'utopia, per riscattare l'«ottusità letargica» che infetta il mondo reale¹³⁷.

¹³³ *MM*, p. 211. Il passo è tratto dalla terza parte, cap. VI, dei *Viaggi di Gulliver*. Frassinetti ha utilizzato l'edizione Formiggini, a cura di Aldo Valori e con ornamenti di Enrico Sacchetti, pubblicata per la prima volta nel 1913 nella collana umoristica *Classici del ridere*. La porzione di testo presa in esame si trova a p. 182 della terza edizione, del 1930. Minime le varianti: «...dargli un pizzicotto nel naso o una pedata nella pancia, tirargli gli orecchi, pestargli i calli o ficcargli uno spillo nel fondo dei calzoni». La ristampa del 1939 esce invece per i tipi della Bietti di Milano, a cui viene ceduto l'intero catalogo dopo il suicidio di Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938), colpito dalle leggi razziali. Vale la pena considerare che l'editore, nonostante avesse trasferito la sua attività a Genova già a partire dal 1912 e poi a Roma nel 1916, era però originario di Modena, al cui ambiente intellettuale rimane sempre legato.

¹³⁴ *MM*, p. 248 (corsivo dell'autore).

¹³⁵ *Ibi*, p. 245 .

¹³⁶ FRANCESCO BACONE, *Nuova Atlantide* [*New Atlantis*, 1627], a cura di Giuseppe Schiavone, BUR Rizzoli, Milano 2011, p. 51.

¹³⁷ *MM*, p. 252.

Il suo è un rapporto ambivalente con le leggi: per esperienza personale sa che non possono rispondere a criteri di incorruttibilità e che la loro interpretazione si deve sempre piegare ai limiti del soggettivo, ma non rinuncia a servirsene per dare forma alla sua idea di giustizia. Si tratta di una tensione presente anche nella *History of the Sevarambians* (*Storia dei Sevarambi*) di Denis Vairasse, romanzo utopico di fine Seicento che Frassinetti dimostra di apprezzare, a tal punto che gli abitanti della sua Repubblica adottano una soluzione urbanistica di Sevarindo, per cui le strade sono rese ombrose da «grandi balconi», sorta di ombrelli architettonici, «sotto i quali si può stare o camminare ben riparati dalla pioggia o dal sole»¹³⁸; e addirittura «li commuove» l'usanza di tendere delle tele per le strade, all'altezza della sommità delle case, almeno durante il periodo più caldo dell'estate¹³⁹. Nella *Storia* si ritrovano da un lato la consapevolezza che «dove ci sono gli uomini, la Passione regnerà tra di loro», dall'altro la rappresentazione di una società del tutto rinnovata nell'immaginaria isola-continente della Terra Australe¹⁴⁰. Verità e finzione ancora si confondono, a maggior ragione se si considera che il racconto di Vairasse è stato creduto autentico da molti dei suoi primi lettori, presentandosi come l'accurata relazione di viaggio di un certo capitano Siden, tanto che lo stesso Frassinetti aggiunge in una pseudo nota a piè di pagina dei *Misteri* che «l'autore sembra non fare alcuna distinzione fra utopia e realtà»¹⁴¹.

Da Platone a Swift, fino a Frassinetti, il filone utopico si unisce così a quello etnologico, restituendo la visione globale di un popolo e del luogo in cui vive. Perciò non sembra sbagliato rintracciare una vocazione enciclopedica nei testi di questo tipo, dove la scientificità giustifica l'immaginazione e viceversa, la raccolta analitica dei dati va oltre lo scopo pratico e mira a offrire la sintesi quanto più completa di una cultura. In altre parole, l'«enciclopedia del reale» affianca l'«enciclopedia del

¹³⁸ *Ibi*, p. 243. Le usanze del popolo dei Sevarambi sono descritte nella seconda parte dell'opera di DENIS VAIRASSE, *The history of the Sevarambians. A utopian novel*, introduzione e cura di John Christian Laursen and Cyrus Masroori, State University of New York Press, Albany 2006, pp. 161-202. L'opera viene pubblicata per la prima volta a Londra nel 1675 con il titolo *The History of the Sevarites or Sevarambi*, e poi in francese, completa, nel 1678. L'autore vi apporrà successive modifiche e aggiunte. La prima e unica traduzione italiana risale al 1730 e viene stampata a Venezia dall'editore Sebastiano Coleti.

¹³⁹ *MM*, p. 243.

¹⁴⁰ DENIS VAIRASSE, *The history of the Sevarambians*, p. 273. (La traduzione è di chi scrive.)

¹⁴¹ *MM*, p. 243.

possibile”, perché se come dice Blumenberg «la dimostrazione della possibilità è superiore ad ogni semplice esibizione della realtà», allora la somma dei risultati raggiunti dall’uomo costituisce la base per indagare nel presente e trasformare nel futuro¹⁴². In effetti la macchina enciclopedica non vuole solo organizzare il sapere, ma rivela il suo «significato autentico» nella «ricerca della definizione di un’identità», sottolinea Franco Cardini¹⁴³, e questo vale in senso letterale quando proprio l’identità costituisce l’oggetto d’interesse. In tal caso non è il modo con cui si strutturano le conoscenze a delineare l’immagine complessiva di un mondo più o meno piccolo, bensì il racconto di quel mondo a suggerire un nuovo modo di conoscere. Anzi, con la componente utopica la sfida identitaria messa in campo dall’enciclopedia diviene anche più complessa, perché la descrizione di una civiltà differente, lontana, innesca un confronto che restituisce una visione nuova della nostra realtà, spogliata dei fronzoli inconsapevoli che la mascherano.

Si crea un gioco di specchi, dove la verità sta nel riflesso di una dimensione altra, capace di conservare in sé un senso di totalità e al contempo di agire come principio schematizzante sul mondo a cui apparteniamo: la polarità sintesi-analisi, nutrimento della moderna enciclopedia, diventa sprone «alla non accettazione della situazione data, allo scatto attivo e cosciente, alla volontà di contrasto, alla ostinazione senza illusioni»¹⁴⁴, che è desiderio tanto del Calvino immerso nel *Mare dell’oggettività* quanto del Frassinetti sburocratizzato. E se «la Ministerialità è entrata ormai nel sangue della specie», compito di ciascuno è rendere giustizia al credo del «Ministeriali si nasce e uomini si diventa»¹⁴⁵, perché come viene ribadito nella raccolta di poesie *Vita – Vita – Vita*, vera e propria enciclopedia di esistenze, «istituzionalmente / la vita non è un ente, / non ha un presidente / non significa niente»¹⁴⁶.

Per Frassinetti si può parlare di utopia reale o di etnologia fantastica, con una vena enciclopedica ad attraversarle, che rimandano semmai agli interessi antropologici di

¹⁴² HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, p. 313.

¹⁴³ FRANCO CARDINI, *Parole introduttive*, in MICHELANGELO PICONE (a cura di), *L’enciclopedismo medievale*, Atti del convegno (San Gimignano, 1992), Longo, Ravenna 1994, pp. 9-14: 14.

¹⁴⁴ ITALO CALVINO, *Il mare dell’oggettività*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, pp. 52-60: 60.

¹⁴⁵ *MM*, p. 267.

¹⁴⁶ AUGUSTO FRASSINETI, *Vita due*, in ID., *Vita-Vita-Vita*, p. 16; poi in ID., *Tutto sommato*, p. 76.

autori come Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni, entrambi emiliani e accomunati da un modo di narrare legato alle loro radici anche quando raccontano di popoli e terre lontane. Del primo, a tal proposito, bisogna ricordare *Fata Morgana* (2005), una sorta di diario etnologico scritto nella solitudine di un villaggio normanno, in cui l'autore raccoglie documenti sul misterioso popolo dei Gamuna: le fonti principali, e qui ritorna l'espedito dell'apocrifo caro a Frassinetti, sono le lettere e i taccuini dell'amico viaggiatore Victor Astafali, gli articoli dell'aviatore argentino Augustin Bonetti e il diario della suora vietnamita sorella Tran. Anche in questo caso viene descritto un mondo al contrario rispetto al nostro, con una dose di paradossalità in più, perché la vita cosciente dei Gamuna è determinata da sogni, apparizioni, e la realtà stessa dipende dal cosiddetto fenomeno di "Fata Morgana", cioè una «scintilla d'iridescenza» da cui è sorto «il miraggio che costituisce l'origine del mondo sensibile»¹⁴⁷; al contrario, la vita nel sonno rappresenta «una dimensione molto più autentica, più reale e meno allucinata della vita da svegli»¹⁴⁸. Se si aggiunge poi che i Gamuna hanno preso possesso della terra e dei beni di una civiltà passata «stravolgendone l'uso in una divertente profanazione del consumismo»¹⁴⁹, dalle macchine che diventano giacigli per la pennichella alle scuole adibite a templi funerari, il gioco di specchi risulta evidente, perché nell'utopia che diventa distopia, come nei *Viaggi di Gulliver* che peraltro Celati ha tradotto per Feltrinelli nel 1997, emerge l'immagine ugualmente distorta della nostra realtà.

A colloquio con Roberto Carnero, l'autore spiega che nell'opera «è insita la tendenza a leggere, attraverso lo specchio di un mondo immaginario, la nostra stessa società, di cui vengono così evidenziati vizi, difetti, magagne», dando avvio all'ingranaggio che muove anche i *Misteri frassinetiani*¹⁵⁰. La descrizione di costumi,

¹⁴⁷ GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2016 (I Meridiani), pp. 1475-1656: 1504.

¹⁴⁸ *Ibi*, p. 1528.

¹⁴⁹ GIANLUCA FREDA, «*Fata Morgana*», in "fatamorgana", Università degli Studi di Siena; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 347.

¹⁵⁰ ROBERTO CARNERO, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in "Lecture", LX (dicembre 2005), 622, pp. 72-73; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, da dove si cita pp. 45-46. Sulla fantasia che consente di interpretare il «mondo reale quotidiano» si veda anche MASSIMO RIZZANTE, *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza. Dialogo con Gianni Celati*, in ID., *Il geografo*

forme comunicative, parentele, consuetudini alimentari, organizzata in brevi paragrafi che Marco Belpoliti ha definito «piccoli poemetti in prosa» modellati sul «racconto orale»¹⁵¹, unisce realtà e finzione, micro e macrocosmo, fino a creare delle «mappe» assimilabili a vere e proprie «enciclopedie romanzesche»¹⁵². I Gamuna stessi usano mappe particolari, che Celati sfrutta non solo come metafore per indicare la struttura della sua narrazione, ma anche come impulsi al rinnovamento del mondo al di qua della finzione: il rifiuto dei tradizionali «sguardi dall'alto di qualcuno che non è nessuno, e che però vuole dominare i luoghi con linee fisse e punti fissi», implica la presenza di «punti vuoti dove non c'è nessun nome perché nessun raccontatore ne ha mai parlato»¹⁵³. In altre parole, si tratta di un paesaggio costellato di «spazi irrepresentabili che indicano i limiti [...] del pensiero e della conoscenza», fa notare Nunzia Palmieri¹⁵⁴, ma capace per la sua imperfezione di incoraggiare al cambiamento, a quella riforma propugnata da Frassinetti partendo dagli uffici ministeriali. A questo punto è facile individuare un ulteriore legame con il modello enciclopedico, perché «l'irrisolta problematicità» dello «spazio bianco» nella figurazione cartografica, di cui parla anche Franco Farinelli nei suoi *Segni del mondo* collegandola all'irriducibile «parzialità dell'immagine»¹⁵⁵, corrisponde all'idea echiana di enciclopedia «fruttuosamente debole» nel già citato *Antiporfirio*¹⁵⁶. Un'enciclopedia che si accontenta di essere, se non «razionale», almeno «ragionevole», proprio per permettere l'esplorazione di un mondo caotico, difficile da contenere in uno schema chiuso, ma esprimibile a livello locale nelle sue molteplici relazioni¹⁵⁷.

Rimane un senso di precarietà, che se in Frassinetti si traduce in un'ironia pungente, in un sorriso amaro, per Celati diventa una comicità malinconica, qualcosa di simile

e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati, Effigie, Milano 2017, pp. 66-86: 67.

¹⁵¹ MARCO BELPOLITI, *Celati, non ridete dei Gamuna*, in “La Stampa”, 10 febbraio 2005; ora in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, p. 350.

¹⁵² GIANNI CELATI, *Fata morgana*, p. 1573.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ NUNZIA PALMIERI, *Navigare nella prosa del mondo*, in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, p. 102.

¹⁵⁵ FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La nuova Italia, Scandicci 1992, p. 27. Sui rapporti tra cartografia e fenomeni culturali cfr. *Geografia*, dello stesso autore (Einaudi 2003).

¹⁵⁶ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, p. 75.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

allo *spleen* di Baudelaire. In entrambi i casi affiora «un sentimento che permette di guardare le cose con partecipazione e allo stesso tempo con estraniamento», facendo della mordacia frassiniana o della «tristezza vitale» di Celati un sistema conoscitivo, un modo di penetrare con lucidità il reale¹⁵⁸. È la «leggera» ma profonda «comicità» a cui fa riferimento anche Cavazzoni durante un confronto con Luciano Nanni¹⁵⁹, riprendendo in parte la «sottrazione di peso» calviniana, che non è mai rifiuto della realtà¹⁶⁰. Del resto Cavazzoni apprezza Frassinetti proprio per la sua capacità di rendere «narrabile» l'eccesso, «la situazione impossibile»¹⁶¹, e insieme a Celati, compagno di tagliatelle e «meravigliosi discorsi filosofici»¹⁶², condivide l'esperienza della rivista «Il semplice» (1995-1997), che nel tentativo di tradurre in forme scritte le sfumature umoristiche della realtà propone «testi letterari, racconti, narrazioni», riducendo «al minimo» le parti teoriche¹⁶³. Anzi, il genere e le tematiche emergono da «ipotetiche classificazioni», «un po' scervellate», poste in apertura a ogni numero di questo *almanacco delle prose*, come recita il sottotitolo¹⁶⁴. Costruiti sul modello enciclopedico degli «erbari», tali elenchi sono «parziali, estensibili, forse illimitati e sovrabbondanti», ma «non [...] inutili», se stimolano «lo spirito immaginativo» con cui catturare la molteplicità del mondo reale¹⁶⁵:

¹⁵⁸ MARCO BÉLPOLITI, *Celati, non ridete dei Gamuna*, in «Riga», 40: *Gianni Celati*, p. 350.

¹⁵⁹ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

¹⁶⁰ ITALO CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)*, p. 631.

¹⁶¹ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>. Si vedano anche di ERMANNO CAVAZZONI, *Piccolo avviamento a Frassinetti*, in «Il cavallo di Troia», IX (1989), 1, pp. 55-66 e *Un inedito di Augusto Frassinetti e l'onomastica*, in «Lingua e stile», XXVI (1991), 2, pp. 297-305.

¹⁶² ERMANNO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 153.

¹⁶³ LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ ERMANNO CAVAZZONI, DANIELE BENATI, *Catalogo delle prose secondo la specie*, in «Il semplice», I (settembre 1995), 1, p. 7. Ciascuno dei sei numeri della rivista è aperto da un catalogo di questo tipo. Nelle sue *Storie vere e verissime* Cavazzoni parla dell'esperienza vissuta presso la redazione del «Semplice»: «ci divertivamo; qualche volta ci annoiavamo, certe letture ad alta voce stancavano, tanto che la rivista è cessata quando uno di noi, probabilmente più debole, durante una lettura è svenuto. [...] Non ho mai capito quelle riviste di letteratura che si gloriano: esistiamo da quarant'anni, da cinquanta; fondata un secolo fa! Ma come? mai uno svenimento? [...] Io e Daniele Benati avevamo perfino compilato un catalogo che potesse indicare nuove categorie narrative, e ad ogni numero si accresceva, anche se è servito a poco, le novità che proponevamo non hanno aiutato nessuno; ognuno faceva di testa sua. Però chissà in futuro» (pp.179-180).

1. Etnografie e popolazioni immaginate 2. Visioni, allucinazioni, teorie cosmiche 3. Personaggi storici che facciano meravigliare 4. Racconti che fanno ridere, però per sbaglio 5. Intuizioni improvvise, di qualcuno che ne ha raramente 6. Descrizioni di città e di luoghi notevoli 7. Passioni, emozioni e tormenti 8. Contra Academicos 9. Ritratti di grandi balordi 10. Racconti così seri che non si può andare avanti 11. Trascrizioni di narratori orali 12. Ricordi lontani della vecchiaia 13. Racconti dove una biscia d'acqua parla 14. Brevetti di congegni prodigiosi 15. Gelosie furiose 16. Racconti di viaggi molto brevi 17. Arti e mestieri, però spiegati con pignoleria 18. Discorsi di metodo 19. Racconti brevissimi di poche righe 20. Cose che non si riescono a dire in nessuna maniera 21. Istigazioni a delinquere 22. Consunzioni d'amore 23. Riassunti di qualunque cosa 24. L'arte della novella 25. Casi sessuali 26. Giudizi iracondi su opere famose 27. Ricordi d'infanzia che facciano scappare la gente 28. Racconti dove un merlo suona la tromba 29. Caratteri umani poco raccomandabili 30. Racconti dove ci sia un ragioniere di trentatré anni che va in ufficio alle nove e venti ed essendo in ritardo corre su per le scale, suda ed emana cattivo odore; cosa che viene notata dalla signorina Cencelli; non si ammettono altre giunte o discorsi svianti 31. Racconti dove c'è un razzo che si pianta per terra o finisce su un pioppo 32. Inferni, purgatori, paradisi immaginati e viaggi nell'aldilà [...]»¹⁶⁶.

E le classificazioni entrano anche nella *Storia naturale dei giganti* di Cavazzoni, un trattato di etnologia fantastica non lontano dall'esempio frassinetano. Attingendo dai poemi cavallereschi, l'autore costruisce l'enciclopedia di un mondo inesistente che converge però nel nostro, distinguendo *giganti selvatici, giganti da guerra, rari giganti filosofi, giganti neri poco efficaci e ornamentali, giganti ladroni, giganti bestiali e primitivisti, giganti stazionari da guardia, giganti in caduta libera, giganti che tengono famiglia, giganti deformi e siamesi, giganti antichi preposti alla sorveglianza, antichi giganti scomparsi, giganti spettacolari, vecchi giganti bretoni, giganti psicotici, giganti castrati*, e quando «finisce il secolo, il '500», giganti ridotti *ad uso di scala* o trasformati in *mulini* da Don Chisciotte, fino a diventare bislacchi oggetti da collezione di un professore di freniatria ottocentesco¹⁶⁷. I giganti infatti si

¹⁶⁶ *Ibi*, pp. 7-8.

¹⁶⁷ ERMANNO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Parma 2007, p. 181. Rifluisce in parte nella *Storia naturale dei giganti* l'introduzione di Cavazzoni a *Luigi Pulci e quattordici cantari* (Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000). A tal proposito si veda SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di Andrea Raffaele Rondini, Aracne, Roma 2014.

sono estinti, «ma quando per disgrazia ne nasce qualcuno, sono dei casi clinici», «quasi sempre idioti», troppo impegnati ad ascoltare i loro «rumori di pancia» per sviluppare un pensiero¹⁶⁸. Ancora una volta la scientificità degli studi, avvalorati da testimonianze e dati, si applica alla fantasia, a maggior ragione perché in questo caso si riportano usi e costumi di creature leggendarie. A tal proposito vale qui ciò che Davide Savio ha rilevato per Celati: nelle *Finzioni occidentali* e poi con la riscrittura in prosa dell'*Orlando innamorato* (1994), l'autore emiliano dà prova di come la componente evasiva, «immaginifica, spensierata» della letteratura abbia il potere di «invertire la rotta», contestando «la burocratizzazione dell'autore» e della realtà che è chiamato a descrivere¹⁶⁹.

I giganti di Cavazzoni, alla maniera dei bestioni vichiani nella *Scienza nuova*, rappresentano «l'inconscio del mondo», la sua parte più vera, che risulta indispensabile per comprendere ciò che l'altra parte non è ma potrebbe essere¹⁷⁰. Al termine della *Storia naturale* è collocato perfino l'*Indice dei giganti citati*, struttura enciclopedica per eccellenza, che da Alabastro, esperto nel «tirare sassi sui monaci», scende giù fino a Zambardo, dotato dell'«istinto del ragno»¹⁷¹. Con i loro nomi segnati in una sorta di registro anagrafico, i giganti diventano così persone a tutti gli effetti, annullando pressoché la distanza tra realtà e invenzione: in fondo non solo condividono con noi le medesime esperienze, come l'irrazionalità della guerra, le frustrazioni amorose, la bestialità che si può annidare tanto nell'ignoranza quanto nel sapere, ma la vita stessa di chi scrive lo pseudo trattato si fa strada tra le usanze degli pseudo mostri.

Lo studioso, preso da una gelosia feroce nei confronti di Monica, di cui si innamora senza essere corrisposto, è fermo nella sua intenzione di punire tutto il genere umano e va alla ricerca di una giustizia terrena affidandosi però a una dimensione ulteriore, fantascientifica, quella extraterrestre. Sotto la guida del professor Fico, aderisce addirittura al «partito pro extraterrestri, cioè un partito pacifico che ne prepara l'arrivo e lo sollecita», guadagnando infine una consapevolezza amara, che non esaurisce

¹⁶⁸ *Ibi*, p. 222.

¹⁶⁹ DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Interlinea, Novara 2020, pp. 213-214.

¹⁷⁰ *Ibi*, p. 215.

¹⁷¹ ERMANNANO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, pp. 239-242.

tuttavia le potenzialità del mondo fantastico descritto: «la Terra non ha nessun privilegio, è un corpo roccioso che ruota come ce ne sono miliardi, e la vita è sparsa qui come altrove»¹⁷². Sono parole che anche Frassinetti avrebbe potuto scrivere, se è vero che per lui «nella vita, / nemmeno un'unghia rotta, nemmeno una caccola / si salva dal relativo»¹⁷³ e l'unica certezza è che «morituri, morti, siamo noi: morenti, mortali, moribili / tu, loro, lui»¹⁷⁴. In ugual modo, alla domanda di Cavazzoni: «e io? se mi estinguessi anch'io?»¹⁷⁵, proprio come i giganti, potrebbe rispondere la voce pungente dell'autore dei *Misteri*, ricordando che «la vita, tuttavia, / avrebbe anche la proprietà del morire»¹⁷⁶.

Peraltro la narrazione storica fa emergere elementi etnologici anche negli ultimi paragrafi della *summa* di Frassinetti, dove si racconta la fine dell'impero dal quale sarebbe discesa, «secondo i più», la Repubblica amministrata all'aperto¹⁷⁷. Per esempio, la volontà dell'imperatore Andrisco di sostituire il culto del Toro con quello dell'Elefante per avere pieni poteri introduce la distinzione rispettivamente tra la «*Ministerialità dicotomica*», da proteggere contro le spinte assolutistiche, in cui i principi politico e religioso sono separati come le corna dell'animale, e «*Ministerialità monolitica*», con la fusione tra le due sfere che è rappresentata dall'unicità della proboscide¹⁷⁸; o ancora, l'avversione del principe Gemito per la guerra e l'amore con cui si dedica agli studi di botanica suggeriscono un modo diverso di intendere la vita militare, lontano da velleità trionfalistiche. La consuetudine bellica viene piuttosto ridicolizzata, se la presenza del nemico risulta verificabile «a posteriori», combattere non è che un «addestramento militare traumatico» e gli ufficiali fanno solo «strillare come tacchini»¹⁷⁹.

Al disincanto che accompagna la trattazione dell'argomento corrisponde un linguaggio telegrafico, metallico, che procede a scatti come se servisse a compilare un

¹⁷² *Ibi*, pp. 202-203 e 229.

¹⁷³ AUGUSTO FRASSINETI, *Vita due*, in ID., *Vita-Vita-Vita*, p. 17; poi in ID., *Tutto sommato*, p. 77.

¹⁷⁴ ID., *Vita uno*, in ID., *Vita-Vita-Vita*, p. 12; ora in ID., *Tutto sommato*, p. 72.

¹⁷⁵ ERMANNIO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, p. 222.

¹⁷⁶ AUGUSTO FRASSINETI, *Vita uno*, in ID., *Vita-Vita-Vita*, p. 10; poi in ID., *Tutto sommato*, p. 70.

¹⁷⁷ *MM*, p. 282.

¹⁷⁸ *Ibi*, p. 277 (corsivo dell'autore).

¹⁷⁹ *Ibi*, pp. 289 e 295.

diario di guerra o un compendio enciclopedico delle manovre di attacco e difesa. Il tutto condito con la consueta ironia, per cui gli ufficiali sono le solite «teste di c.», ma ci pensano i soldati a capire, il generale sconfitto Armino «dice frittata» e il vincitore Gemito si ritrova circondato da «l.c.», «abbreviazione di una rozza metafora indicante smodata piaggeria»¹⁸⁰. Proprio Gemito, non per niente capace con il solo sguardo di «sconvolgere i piani delle idee e di sovvertire l'ordine della circolazione del sangue», è iniziatore di una nuova forma di governo, una Repubblica basata sul «socialcongedismo», ovvero sul riposo e sull'amministrazione all'aperto¹⁸¹. E forse un governo di questo tipo esiste davvero nel bel mezzo della «selva tropicale guiano-amazzonica», adottato dal «civilissimo popolo Piaroa», a dimostrare la linea sottile che separa utopia e mondo reale, semplice raccolta di dati e costruzione di un'identità, fotografia di un microcosmo e prospettiva enciclopedica¹⁸².

5.4 Frassinetti (non) legge Jahier. Altri ritratti ministeriali

A Ugo Berti Arnoaldi, che gli chiedeva chiarimenti in merito alle sue «radici letterarie», Frassinetti rispondeva di aver «letto» Piero Jahier solo «dopo», sottolineando l'originalità dei *Misteri dei Ministeri*: «non conoscevo niente che somigliasse a quello che avevo fatto io»¹⁸³. Al di là della rivendicazione dell'autore, pare tuttavia utile fare un confronto tra l'opera frassinettiana e *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, una sorta di anti-romanzo in cui Jahier denuncia il mondo disumanizzato del burocrate, se non altro per metterne in luce le affinità tematiche e in parte strutturali, alimentate da antecedenti comuni, che passano dagli scrittori russi al Monsù Travet di Bersezio e ai Bouvard e Pécuchet di Flaubert (cui vanno aggiunti come modello, se non altro per Frassinetti, gli inetti sveviani).

L'inchiesta di Jahier, uno sprezzante «inno al burocrate» secondo Luigi Matt¹⁸⁴, viene pubblicata nel febbraio del 1915 come venticinquesimo volume dei “Quaderni della Voce” e più tardi ristampata per i tipi di Vallecchi nel 1966, con alcune aggiunte

¹⁸⁰ *Ibi*, pp. 295, 296, 298 e 268.

¹⁸¹ *Ibi*, pp. 289 e 299.

¹⁸² *Ibi*, p. 300.

¹⁸³ UGO BERTI ARNOALDI (a cura di), *Intervista a Augusto Frassinetti*, in “Bologna Incontri”, XIII (giugno 1982), 6, p. 17.

¹⁸⁴ LUIGI MATT, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011, p. 45.

e modifiche che non cambiano comunque l'impianto dell'opera. Dopo la sezione teorica corrispondente alla *Lettera accompagnatoria*, «il personaggio scrivente», che Paolo Briganti non esita a chiamare «addirittura Jahier, sia per praticità, sia per l'evidente autobiografismo» insito nel testo¹⁸⁵, illustra la vita e il carattere del funzionario Gino Bianchi, dividendo questa seconda parte intitolata *Posizione personale* in ulteriori paragrafi: *Precedenti, Connotati, Composizione della famiglia, Matrimonio, Alloggio, Bisogni, Relazioni*, fino alle *Conclusioni giustificazioni e proposte*. Si tratta di piccoli tasselli che vanno a comporre un ritratto più ampio, stralci tipici del frammentismo vociano che trovano giustificazione nel racconto su un personaggio dalle caratteristiche universali. Al grido di «Gino Bianchi è eterno!»¹⁸⁶, Jahier costruisce un'identità sovrapponibile a mille altre, un uomo comune, di quelli che Frassinetti ha raccolto nella sua collezione di documenti.

Nonostante venga riportata la data di nascita, 24 giugno 1884, sembra che Gino Bianchi viva in una dimensione temporale indefinita, forse «giovane non è mai stato», e al massimo va riconosciuto che porta bene i suoi «23 anni di servizio»¹⁸⁷. Su di lui gravita la forza misteriosa dell'«Amministrazione pubblica», la stessa che Frassinetti chiama Ministerialità, da cui dipendono precise caratteristiche fisiche, secondo «la legge biologica che ha presieduto al formarsi della classe burocratica»¹⁸⁸: se nei *Misteri* l'uomo si adegua alla sua pratica, con effetti deleteri sul corpo e sulla mente, qui gli organi cambiano in base alle norme amministrative a cui devono sottostare, in una specie di selezione naturale di stampo lamarckiano. In maniera più meccanica e deterministica di come Darwin concepirà la sua teoria dell'evoluzione, Lamarck crede infatti che l'adattamento riguardi il singolo individuo e sia il risultato della frequenza d'uso di un determinato organo. In altre parole è la funzione a creare l'organo, in natura come nelle stanze amministrative, dove la lotta per la sopravvivenza è persino più dura. Simile a un Cesare Lombroso degli uffici burocratici, l'autore prende in esame «la gota zigomatica» che «lubrifica gli angoli e incavi dell'orbita», «il campanile del naso, pigmentato di banchi neri isobari, oggetto di cura particolare», «l'orifizio della bocca-

¹⁸⁵ PAOLO BRIGANTI, *Piero Jahier*, La nuova Italia, Firenze 1976, p. 25.

¹⁸⁶ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi. Con un allegato e un'appendice*, Vallecchi, Firenze 1966, p. 165.

¹⁸⁷ *Ibi*, p. 28.

¹⁸⁸ *Ibi*, pp. 11 e 8.

cantina» sorretto da «baffi ottonati alla nicotina», il cranio con la «sinistrosa discriminatura adeguatamente brillantinata» dei capelli¹⁸⁹. Una simmetria innaturale, a cui si accompagna un abito di colore grigio, in *pendant* con il torpore della mente che soffoca la vita abitudinarissima della preda burocratica.

Con queste premesse allegare il prospetto grafico delle attività settimanali di Gino Bianchi ha il sapore della provocazione, se tra il lavoro, i pasti e il tempo dedicato a «spolverarsi, lisciarsi e mingere»¹⁹⁰, l'unico diversivo è costituito da una passeggiata domenicale con la famiglia, sempre nel tardo pomeriggio, entro le 19. Del resto al comportamento del funzionario di Jahier, che «non cambia le proprie idee perché non saprebbe come sostituirle», ha opinioni solo verso i sottoposti e con i superiori «suole esternare remissivi pareri»¹⁹¹, corrispondono in Frassinetti il regresso linguistico del signor Pettoruti, già illustre accademico e ormai capace a malapena di articolare qualche frase in “burocratese”, e più in generale la «completa atonia» dei cittadini o la «lamentevole improduttività dei cervelli impiegatizi più ministerializzati»¹⁹².

Peraltro la firma di Gino Bianchi era già apparsa più volte sulla “Voce” sotto i brevi testi intitolati *Lettere dalla Beozia*, a partire dal numero del 3 febbraio 1910. Si trattava di un nome ideato da Ardengo Soffici e sfruttato da più di un vociano per via della sua universale comodità, ma che entra stabilmente nell'orizzonte di Jahier proprio con la prima pubblicazione delle *Risultanze*. Come fa notare Isabella Zanni Rosiello parlando dei suoi *Donchisciotte del tavolino*, il personaggio abbandona l'identità «fittizia» di interprete di «schermaglie artistico-letterarie», così «provinciali» e «beote», per assumere lo spessore di persona reale, con una famiglia e un lavoro¹⁹³. Anzi, diventa «un simbolo rappresentativo del mondo impiegatizio-burocratico»¹⁹⁴, un portavoce dell'inerzia a cui le «labirintiche leggi» della realtà condannano i più, ben oltre i palazzi ministeriali¹⁹⁵. Ritorna il gioco analisi-sintesi, particolare-universale, presente anche nell'opera di Frassinetti, che l'enciclopedia moderna adotta per far fronte

¹⁸⁹ *Ibi*, p. 29.

¹⁹⁰ *Prospetto grafico* allegato tra le pp. 50 e 51.

¹⁹¹ *Ibi*, pp. 72 e 43.

¹⁹² *MM*, pp. 49 e 105.

¹⁹³ ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *I donchisciotte del tavolino. Nei dintorni della burocrazia*, Viella, Roma 2014, p. 97.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 11.

all'«espansione incontrollata del sapere», direbbe Edgar Morin, nel tentativo di comprendere il molteplice più che di esaurirlo¹⁹⁶. Allora il rimprovero di Giovanni Boine a Jahier, colpevole di non aver «mica osato, per dir tutto in poco, di prendersela con la società degli uomini più universalmente», accanendosi piuttosto «su quel disgraziato di Gino Bianchi»¹⁹⁷, acquista un significato diverso, forse non ha più motivo di esistere, se si adotta la prospettiva enciclopedica della parte per il tutto, dell'esplorazione locale in vista del totale. E la medesima logica si riscontra nel modo con cui l'opera è strutturata, dal momento che il susseguirsi di paragrafi tematici a prima vista slegati tra loro concorre non solo a creare un ritratto coerente, che investe una quantità di casi diversi, ma anche a denunciare la «realità storica della burocrazia esistente» e, in senso più ampio, «la realtà del fatto sociale»¹⁹⁸.

È un procedimento simile a quello che Frassinetti usa nei *Misteri*, quando accumula documenti, raccoglie le porzioni di testo salvate dalle fiamme o costruisce la Repubblica utopica, con la differenza che lo sviluppo della sua argomentazione riceve meno strappi, possiede un impianto meno frammentato. In Jahier l'analisi sembra prevalere sulla sintesi, uniformandosi alla visione del mondo tipica dei vociani, per cui la verità può sì essere raggiunta, ma a sprazzi, per illuminazioni. Persino l'autobiografismo, che nei protagonisti della “Voce” serve anzitutto a esaminare sé stessi per capire meglio la realtà, con un movimento che ancora una volta va dal singolo alla pluralità, viene «deformato, trasfigurato in frammenti di romanzo»¹⁹⁹. Proprio come Gino Bianchi, «perfetto funzionario delle F.S.»²⁰⁰, Jahier lavora nell'amministrazione ferroviaria, sperimentandone le ottusità e le lentezze per oltre quarant'anni, da quando nel 1905 ottiene il suo primo impiego nell'Ufficio commerciale di Firenze. Tuttavia la sua esperienza personale diventa una «verità di secondo grado», per usare le parole di Debenedetti, perché, come già rilevato, il

¹⁹⁶ EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 9.

¹⁹⁷ GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere. Ritratto di Boine di Giancarlo Vigorelli*, Guanda, Parma 1971, p. 326. La recensione di Boine sulle *Resultanze* appare per la prima volta sulla “Riviera Ligure” nel 1915 e poi anche in *Plausi e botte*, Libreria della Voce, Firenze 1918.

¹⁹⁸ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 15.

¹⁹⁹ ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *I donchisciotte del tavolino. Nei dintorni della burocrazia*, p. 87.

²⁰⁰ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 9.

riflesso dell'autore in Gino Bianchi si annulla nella misura in cui il personaggio si fa rappresentante di una condizione comune²⁰¹. Gli «improvvisi sfoghi scritti in momenti e tempi diversi» sono alla fine «cuciti insieme»²⁰², per cui la sintesi ambita dall'enciclopedia si consegue, ma per una via diversa, per accorpamento di particelle, trasformando l'«universale analitico» di Frassinetti in un *analitico universale*.

Del resto, come spiega Langella, è proprio «il persistere [...] di una matrice marcatamente egocentrica», individuale, all'interno del movimento vociano, da sempre percorso da una molteplicità di ideologie e interessi, che ha consentito di arginare le minacce della sua disgregazione²⁰³. La componente autobiografica, con lo sforzo riflessivo che la caratterizza, si traduce in un confronto con tutti gli aspetti della realtà, morali, politici, culturali, artistici, indirizzando così la «sete enciclopedica» di cimentarsi con ogni «manifestazione della vita» verso una progettualità collettiva, che si muove senza coordinate assolute, ma sostenuta da una salda coscienza critica²⁰⁴. Serve insomma una «dialettica continua» tra analisi del singolo e fattore sociale per innescare il processo di sintesi con cui la complessità del quotidiano può essere affrontata²⁰⁵. A questo proposito Silvio Ramat evidenzia la perenne lotta che Papini, autore dell'autobiografico *Un uomo finito* (1913), ingaggia «con la mediocrità del giorno per giorno», da cui deriva la necessità di ottenere «un riscontro immediato della propria capacità d'incidenza» sul mondo²⁰⁶. Il racconto di un'esistenza diventa il pretesto per un ripensamento globale. E se Jahier è forse meno spavaldo nelle sue mire di presa sulla realtà, non rinuncia però a testimoniare l'apatia del povero Gino Bianchi, schedato come uomo-tipo, per suggerire la possibilità di una risalita comune. L'«egoismo» insito nel circoscrivere l'indagine all'io contiene in sé un «indistruttibile

²⁰¹ GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti* [1971], presentazione di Eugenio Montale, Garzanti, Milano 1976, p. 49.

²⁰² GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere. Ritratto di Boine di Giancarlo Vigorelli*, p. 326.

²⁰³ GIUSEPPE LANGELLA, *La prima "Voce" e le autobiografie intellettuali*, in ID., *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989, p. 84. Sull'autobiografismo vociano cfr. CLELIA MARTIGNONI, *Per una storia dell'autobiografismo metafisico vociano*, in "Autografo", I (1984), 2, pp. 32-47.

²⁰⁴ *Ibi*, p. 83.

²⁰⁵ *Ibi*, p. 85.

²⁰⁶ SILVIO RAMAT, *L'«Ecce homo» e alcuni esemplari di scrittura autobiografica in Italia*, in ID., *Protonovecento*, Il Saggiatore, Milano 1978, pp. 230 e 233.

“senso degli altri”», creando un equilibrio che si riflette nel delicato rapporto tra le «regole della narrazione continuata» e il «predominio del puro frammento»²⁰⁷.

Dal modello enciclopedico Jahier prende in prestito anche alcune strutture formali, che diventano strutture conoscitive, perché rispecchiano i meccanismi del mondo a cui aderiscono, fatto di etichette, cumuli di parole, ritmi ripetitivi. Non deve perciò stupire la frequente presenza di elenchi, che si rivelano i mezzi «più adeguati per esprimere il caotico e precario convergere di cose, uomini e interessi», evidenza Roscioni²⁰⁸, nel tentativo di trattenere una realtà difficile da gestire per la sua mancanza di coerenza: l'autore fa così l'appello di coloro che rimpinguano la classe burocratica, tra «fincatori, minutori, velinatori, emarginatori, registratori, defalcatori, sommatore, revisori, verificatori, spuntatori»²⁰⁹; mentre il giovane impiegato ha il tempo di elaborare «gravi teorie», tra cui «teoria della giacca sciallata giusta, – teoria dello spacco al gilet encomiabile, – teoria del lenteggiante-negligente nodo di cravatta – teoria della finta bottoniera costellata – teoria del pantalone spiombante, dall'equa riga mediana governato»²¹⁰. Tuttavia la prosa jahieriana, burocratica come i personaggi e le manie che raccoglie, si fa talvolta attraversare da una vena poetica del tutto peculiare, per cui gli elenchi assumono spesso la forma di anafore, costruite sul modello del biblicismo sintattico che l'autore adotta anche grazie alla mediazione delle opere di Paul Claudel e Charles Péguy, oltre alle influenze del gruppo futurista e naturalmente vociano. E infatti dalla poesia radicata nella Bibbia, che secondo Vigilio Mattevi va al di là dell'«onnipresenza delle finalità religiose», Jahier assorbe il gusto per le metafore, l'intensità espressiva, la cadenza ritmica fatta di parallelismi, iterazioni e rimandi anaforici²¹¹.

²⁰⁷ *Ibi*, pp. 263 e 227.

²⁰⁸ GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, p. 25.

²⁰⁹ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 15.

²¹⁰ *Ibi*, p. 135.

²¹¹ VIGILIO MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in “Studi Novecenteschi”, I (1972), 1, pp. 63-101: 67. Sull'influenza del modello biblico in Jahier, e in particolare sull'uso dell'anafora, cfr. anche BARBARA MARIATTI, *Jahier e la Francia. Il «ritmo biblico»: Jahier, Jammes, Claudel e Péguy*, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, Atti del XLIII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice, 30-31 agosto 2003), Claudiana, Torino 2005, pp. 47-76; e nello stesso volume il contributo di DAVIDE DALMAS, *Jahier dopo il silenzio. Permanenza e mutazioni di una voce biblica nella poesia italiana del secondo Novecento*, pp. 225-238. Dalmas parla del «contatto ravvicinato» di Jahier con la «Scrittura per eccellenza», da cui viene influenzato soprattutto a livello sintattico, generando un «biblicismo» che «non è del tutto estraneo alla nascita di tre

Si tratta di meccanismi modulari che affiorano nella descrizione dell'alloggio di Gino Bianchi, in cui gli oggetti si susseguono una riga dopo l'altra, quasi un verso dopo l'altro: «c'è un tappeto che serve ad esser scansato. | C'è nell'angolo una corbeille di fiori finti [...] | Ci son sedie in abbondanza, imbottite [...] | Ci son due bottiglie di liquore [...] | Ci son degli albi verdi di peluscia infeltrita da sfogliare, che se li muovessi dal loro posto, sarebbero intignati. | C'è la tenda spiovente fino al suolo [...]»²¹²; e in maniera ancora più evidente nella *Canzone dello spostato*, dove «le mie scarpe annuali» vengono invocate a intervalli cadenzati come in una litania²¹³, o nell'*Istanza per un anno senza Ritorno*, che sfocia in un grido di libertà sotto forma di poesia, con un evidente richiamo finale al *Lasciatemi divertire* di Palazzeschi:

Subito tutti i dolori – subito tutti i sacrifici
– subito le consolazioni –
– subito tutti i tempi – subito tutti i suoni –
subito tutta la vita.

Ciò premesso, raccomanda il sottoscritto che il provvedimento relativo
abbia carattere di urgenza assoluta,
perché sono in ritardo
perché sono stanco di resistere e di differire
perché voglio amare

tante parole rinchiuse
lasciatemele liberare²¹⁴.

La descrizione di una società gretta, appiattita dai meccanismi burocratici che vogliono controllarla, si capovolge «un poco paradossalmente (ma non troppo)», avverte Giorgio Barberi Squarotti, nella celebrazione del «valore» e del «fervore della vita per antifrasi», per cui il gioco, lo scherzo beffardo sono forse un'inclinazione ma mai una

stili e di tre voci poetanti», indicati con altrettante formule: «lo scandalo per Pasolini, la trasgressione per Giudici, la protesta per Fortini» (pp. 238 e 228).

²¹² PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 37.

²¹³ *Ibi*, pp. 141-143.

²¹⁴ *Ibi*, p. 62.

pretesa²¹⁵. Anzi, i ritratti di Gino Bianchi e dei suoi colleghi tendono alla serietà più delle rappresentazioni frassinettiane o della figura bistrattata del Monsù Travet di Vittorio Bersezio, a cui comunque Jahier si ispira almeno per la sezione *Conferire*, strutturata nella modalità di una commedia. Un botta e risposta tra impiegati che trascorrono la giornata tra malelingue e prevaricazioni, dedicando ben poco tempo alle loro effettive mansioni.

Emerge piuttosto come nei *Misteri* un istinto classificatorio, che si traduce nella costruzione di vere e proprie collezioni ministeriali. Il *Trittico* per esempio, composto da *Gioia burocratica*, *Riforma burocratica* e *Morte burocratica*, si sviluppa non diversamente dalle tappe del ciclo biologico di un individuo, che nasce, cresce e muore, senza tuttavia realizzarsi mai del tutto, intrappolato com'è nel labirinto amministrativo. Così la *gioia* per una legge che dovrebbe aumentare lo stipendio ai funzionari si spegne poco a poco nella palude di circolari emanate dal Ministero, che giustifica la sua incompetenza con la paradossale volontà di fare del bene a tutti, perché non è giusto favorire solo una categoria e non provvedere «*alla mancanza di dimora dei diseredati | all'appetito specifico rientrato o da rientrare dei disoccupati | alle artriti dei pescatori esposti sulle marine | alle ernie degli scaricatori atterrati sulle banchine | al lordamento abiti dei verniciatori | alle polmoniti dei muratori | alle emicranie e sterilità degli scrittori | alla nevrastenia dei fontanieri | all'irrequietezza dei carrettieri*»²¹⁶.

Non c'è mai davvero il desiderio di cambiare la situazione di immobilità in cui languiscono i funzionari «che risiedono in camera», ma anche «in anticamera», tanto che la *riforma* da tempo promessa, la stessa auspicata da Frassinetti, finisce col bloccarsi in nome degli interessi personali²¹⁷. Del resto, «se ci levate i nostri piccoli funzionari, col loro piccolo corredo di buone abitudini, come faremo?»²¹⁸ Verrebbe meno l'illustre esempio di Giuseppe Ussa, che ormai pervenuto al massimo dello stipendio *muore* con un tempismo eccezionale, ricordando in questo l'efficienza del

²¹⁵ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi: una rilettura*, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, pp. 7-27: 9.

²¹⁶ PIERO JAHIER, *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 106 (corsivo dell'autore).

²¹⁷ *Ibi*, p. 101.

²¹⁸ *Ibi*, p. 112.

signor Settepelli frassinetano, scomparso tra le montagne proprio quando la sua pratica glielo richiedeva. Peraltro, la corsa alla scrivania di Ussa è seguita da una collezione d'arte, una galleria di *Ritratti* ministeriali, in cui l'aspetto esteriore rende evidente l'aridità psicologica a cui i protagonisti sono ormai condannati. Gli *impiegati d'officina* hanno una «faccia smarrita», «gambe fasciate contro i reumatismi», tengono «le labbra premute» e ruotano «gli occhi disperatamente», alla ricerca vana di un pretesto per poter uscire dal loro stato comatoso²¹⁹; il *giovane impiegato* trascorre i migliori anni su una «sedia protocollare», dialogando più con il suo vestito che con qualsiasi altro essere umano, donne comprese²²⁰; e gli effetti del servizio prestato alla pubblica Amministrazione si manifestano ancora di più sul «volto ordinato» dell'*ispettore capo*, che leva lo sguardo «verso il mondo che deve prenderlo in considerazione», ma «non gli bada», costringendolo piuttosto a «pensare quel che deve pensare»²²¹.

L'apatia burocratica risalta grazie al modo sarcastico con cui viene descritta dall'autore, che fa dell'ironia un mezzo per dimostrare il proprio dissenso, ma con la leggerezza di cui parla anche Cavazzoni. Lo «humour realistico» di Jahier, percorso talvolta da una sfumatura grottesca, nasce da improvvisi guizzi, secondo Boine, come se nel racconto di una realtà zeppa di ipocrisie e «moralismi sociali» si percepisse «un'ala in fremito tutta presa tutta soffocata»²²². Si spiega allora perché la componente umoristica appaia di tanto in tanto in forma latente, quasi fosse costretta a emergere da una materia tentacolare che rischia altrimenti di opprimere. È frutto di una tensione e perciò rimane sotterranea fino a che il disagio burocratico non raggiunge il livello massimo di sopportazione. In effetti l'ironia risulta più delicata rispetto a quella di Frassinetti, non è «decisa e sistematica», pur riuscendo spesso a essere ugualmente tagliente²²³: gli impiegati «richiacchierano il chiacchierato», «come il suino che per la gola di rimangiarlo, rece e ringoia il mangiato», tranne quando intavolano conversazioni serie, per esempio riguardo all'«acidulo del capperò» accostato al

²¹⁹ *Ibi*, p. 132.

²²⁰ *Ibi*, p. 135.

²²¹ *Ibi*, p. 137.

²²² GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere. Ritratto di Boine di Giancarlo Vigorelli*, p. 325.

²²³ *Ibi*, p. 326.

«secco dell'arrosto»²²⁴; le loro espressioni non cambiano pressoché mai, nemmeno quelle di Gino Bianchi, tanto che a una piccola alterazione sorge spontaneo chiedere se «fosse nuovamente defunto il genitore»²²⁵; per non parlare dei «ritardi nella nascita», che ostacolano le carriere più promettenti, perché c'è sempre chi è arrivato prima²²⁶.

Tra riso e amarezza l'autore denuncia la vita meccanica dei manichini-burocrati o le ingiustizie che si nascondono dietro alle gerarchie, facendo dell'umorismo uno scudo con cui l'artista si difende dal burocrate, fino a esplodere in uno «scatto di più schietta umanità»²²⁷. Tale voglia di rinnovamento corrisponde al «grido di ribellione» rilevato anche da Briganti nella «filosofia positivisticheggiante» di Jahier, che non a caso inserisce nella sua inchiesta la *Ballata dell'uomo più libero*, con questi versi finali²²⁸: «se siamo miseri, / se siamo deboli, se siamo stremati / abbiamo diritto al più acuto / grido di gioia / disperato»²²⁹. L'opera insomma prende avvio dal disincanto, ma nel momento in cui racconta la disumanizzazione del mondo burocratico aspira in realtà a preservarne l'umanità. Se rimane il desiderio di essere liberi, significa che il disincanto non è totale, anzi diventa stimolo a inforcare la bicicletta, come il guardiano di blocco, e «pedalare in volata nel colmo del viale», godendo «dello sguardo della signora, dell'aria viva che [...] sbatte agli orecchi, dell'animazione del paesaggio»²³⁰.

Questo vale a suo modo anche per Frassinetti, che appare tuttavia più disilluso, e pure più mordace, nel descrivere una realtà priva di poesia, da cui ha ricevuto troppe ingiustizie. Eppure la consapevolezza che nulla in fondo potrà cambiare è in parte mitigata dalla speranza che l'utopia sia reale, che la riforma sia possibile nonostante tutti la respingano. Partendo dall'analisi di un pezzetto di mondo, con i suoi molteplici legami e contraddizioni, la voce di entrambi si amplifica per sintetizzare una situazione universale, che non solo risulta condivisibile, ma riconduce anche a sistema i frammenti tematici e strutturali che sono serviti per descriverla. La matrice

²²⁴ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, pp. 14 e 81.

²²⁵ *Ibi*, p. 30.

²²⁶ *Ibi*, p. 48.

²²⁷ GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere. Ritratto di Boine di Giancarlo Vigorelli*, p. 326.

²²⁸ PAOLO BRIGANTI, *Piero Jahier*, pp. 30 e 28.

²²⁹ PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, p. 149.

²³⁰ *Ibi*, p. 134.

enciclopedica sta proprio qui, nell'impulso analitico-sintetico, e nei contenitori formali che tentano di dare ordine al caos con cui si confrontano, come elenchi e classificazioni, o di rappresentarlo tramite una polifonia di stili, dal patetico al comico, dalla poesia alla satira. Del resto, come sostiene Edward Mendelson, le enciclopedie sono «mostruose», ovvero polimorfe, e nel significato latino originario, «presagi di un cambiamento disperato»²³¹.

²³¹ EDWARD MENDELSON, *Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon*, in "Modern Language Notes", XCI (1976), 6, p. 1272. (La traduzione è di chi scrive.)

Conclusione

L'applicazione del modello enciclopedico dell'opera a sineddoche sui testi della seconda metà del Novecento ha permesso di evidenziarne una matrice comune: chiuse nei limiti di un genere letterario o regolate da strutture formali e tensioni micronarrative, le opere si aprono, a partire da un frammento di realtà, a un totale che il pensiero debole vattimiano dava ormai per condannato alla disgregazione. La prospettiva cambia se a rivelarsi debole non è il pensiero, ma l'enciclopedia in quanto paradigma conoscitivo che non perde il suo ruolo tradizionale di *summa*, e però lo adatta alla precarietà delle categorie interpretative contemporanee. A prescindere che si tratti di repertori di animali o tipi umani, collezioni di oggetti o pseudo documenti, il metodo enciclopedico agisce con efficacia perché esplora il mondo senza pretendere di esaurirne le possibilità, introducendo una eccedenza di significati paragonabile a quella delle mappe moderne, ossia schemi orientativi, caratterizzati da una flessibile astrattezza, più che mappamondi bidimensionali farciti di nomi e figure.

Del resto, la presente ricerca si adegua alla provvisorietà ermeneutica al pari delle opere che prende in considerazione, tanto da preferire gli stimoli investigativi alle conclusioni nette. È parso opportuno tracciare degli itinerari coerenti, che siano in grado di sintetizzare con la loro emblematicità la riflessione antiporfiriana di Umberto Eco, evitando di completare per collocarsi «fruttuosamente» sulla linea della «ragionevolezza» contestuale¹. Non solo l'analisi locale, all'interno dei testi selezionati, tende a una globalità ipotetica, ma anche questo lavoro circoscrive zone di studio limitate in maniera da suggerirne delle altre, in cui ritrovare la medesima impronta gnoseologica. L'essenza aperta dell'enciclopedismo contemporaneo si riflette nei casi trattati e che in potenza si vorrebbero trattare. Risalendo alle classificazioni medievali, sulla stessa scia evolutiva, sarà opportuno esaminare, in futuro, l'organizzazione sintetica che definisce gli erbari moderni, spesso divisi tra precisione scientifica e fantasia straniante. Capita così, per esempio, con la raccolta di tredici racconti, scritti da altrettanti autori italiani, *Hortus mirabilis* (Moscabianca,

¹ UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... *et al.*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 75.

2021), che con il suo impianto rizomatico attraversa le ricerche alchemiche di Ulisse Aldrovandi, sfiora la *Nonsense Botany* (1871-1877) di Edward Lear e la *Botanica parallela* (1976) di Leo Lionni, fino ad arrivare al *Codex Seraphinianus* (1981) allestito da Luigi Serafini.

È dall'adozione di un simile orizzonte interpretativo che emerge un'ulteriore strada da approfondire: prendendo le mosse dal terreno tradizionale dei lapidari, in cui venivano descritte le proprietà curative e talismaniche delle pietre rare o preziose, si può individuare anche nel Novecento, in senso più ampio, un tentativo di penetrare il complesso mondo della materia tramite formule ed esperimenti. Si pensi alla *Chimica in versi* (1921) di Alberto Cavaliere, un compendio poetico degli elementi che l'autore, da svogliato studente di chimica, doveva snocciolare davanti all'esaminatore, e al caso di Primo Levi, capace di sfruttare la tavola di Mendeleev per costruire il suo *Sistema periodico* (1975), i cui racconti autobiografici si caricano di implicazioni etiche. Rimanendo in ambito scientifico, persino *La Coscienza di Zeno* (1923) di Svevo si rivela una vera e propria enciclopedia medica, dove compare un assortito campionario di malattie e metodi di cura; o ancora, vanno ricordati i componimenti di *Medicamenta* (1982), che Patrizia Valduga riempie di farmaci, veleni, filtri d'amore, impiegando di proposito forme metriche chiuse, di stampo petrarchesco, nel vano tentativo di porre un argine al caos dilagante.

Sarebbe poi utile, al di là del suggerimento di nuovi percorsi di indagine, continuare lo sviluppo dei filoni già tracciati, a partire da quello repertoriale dei personaggi, declinandolo da un punto di vista strettamente letterario. Per esempio, Gesualdo Bufalino, alle prese con il censimento dell'universo, compila il *Dizionario dei personaggi di romanzo* (1982) con l'intento di risalire alle fondamenta della narrativa contemporanea, dal *Don Chisciotte* di Cervantes all'*Innominabile* di Beckett. Affiora il desiderio di mettere ordine attraverso la riscoperta di archetipi identitari, senza alcuna pretesa di esaustività, tanto che il volume potrebbe a buon diritto conquistare il titolo di "Enciclopedia", in quanto modello continuamente adattabile. E alla stessa maniera Fabio Stassi propone *Il libro dei personaggi letterari* (2015), collezionando eroi cartacei che prendono la parola e si presentano al lettore.

Anche la logica combinatoria che interessa *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino, influenzata dalle geometrie degli *Esercizi di stile* (1947) di

Queneau, meriterebbe una lettura enciclopedica più accurata, magari da mettere in relazione a *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, dello stesso anno dell'opera calviniana, in cui Giorgio Manganelli riesce nell'impresa di condensare ognuno dei cento romanzi nello spazio di una pagina. Entra in gioco, evidentemente, il principio della sineddoche, efficace nella misura in cui racconta il tutto nella densità del frammento, evitando proclami di assolutezza. È il criterio che in poesia guida pure Valerio Magrelli, quando fornisce le *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), dove la molteplicità dei dati forniti da un quotidiano consente di decifrare le dimensioni plurime del reale.

Da un punto di vista contenutistico e formale, si prevede di dedicare maggiore attenzione alla poesia, che a suo modo possiede dei caratteri repertoriali. Se nella *Bottega dei cammei* (2013) Giuseppe Langella colleziona trentanove profili di donna, ordinati dalla A alla Z, allestendo un catalogo ristretto e al contempo rappresentativo dell'universo muliebre, Maria Lenti, tra i versi di *Elena, Ecuba e le altre* (2019), interpreta gli archetipi femminili della mitologia greca secondo la loro prospettiva, che risulta ancora attuale. Oltre ai tipi umani, i poeti chiamano spesso a raccolta anche gli esseri zoologici, come accade nei giochi linguistici di Toti Scialoja o nel bestiario fanta-realistico di Franco Marcoaldi (*Animali in versi*, 2006 e 2022 per la versione aggiornata), dove si esalta la naturale armonia che gli animali sanno instaurare con il mondo. Del resto, la tensione al racconto dell'intera realtà tramite alcuni dei suoi elementi è già evidente nel *Canzoniere* di Umberto Saba, dove compaiono le sezioni *I prigionieri* (1924), *Fanciulle*, dell'anno successivo, e *Uccelli* (1948).

La pratica enciclopedica si serve del bisturi dell'anatomista per smembrare la realtà analizzandone le componenti, così da mettere in rapporto sinteticamente le parti con il corpo universale che le contiene. Si tratta di una incompletezza essenziale che si riflette nella forma delle opere, dove la varietà di stili e registri si accompagna a strutture analitiche, come cataloghi e classificazioni, inseribili in un quadro operativo che affronta la complessità del mondo di cui vuole rendere ragione. Se l'anfibologia stilistica di Gadda, tesa alla mimesi del «pasticciaccio» fenomenico, è destinata a fallire, dissolvendosi in una galassia «disordinata e illimitata» di strutture che non sanno stare al passo con le evoluzioni della materia, per usare le parole di Eco, la polifonia formale delle opere a sineddoche pare avvertire a priori i pericoli della

hybris del totale a ogni costo². Nel serbatoio enciclopedico moderno, l'enumerazione offre degli spunti potenziali, mai elenchi normativi, accontentandosi di catturare porzioni totalizzanti della realtà. Ciascun congegno formale è «solo una delle tante possibilità» che affiora nel testo, al di sopra di una rete gnoseologica, miceliare, che Merlin Sheldrake, nel suo studio sull'*ordine nascosto* dei funghi, definisce «rappresentazione concreta» della «tendenza a esplorare e a proliferare»³.

Come i processi di coordinamento del micelio avvengono «dappertutto e allo stesso tempo in nessun punto in particolare», e tuttavia, all'atto pratico, la ramificazione si estende quanto basta a fornire la giusta dose di nutrimento agli organismi, funghi o piante, così l'enciclopedia formula l'ipotesi di un tutto, sempre *in fieri*, che dipende intensivamente dalla parte⁴. Proprio sulla base della flessibilità del modello enciclopedico, l'*Avvertimento* di Ermanno Cavazzoni all'inizio del *Poema dei lunatici* (1987) potrebbe benissimo porsi a chiusura di questo lavoro: «i casi che mi sono capitati, debbo ancora capirli, e non ho smesso di rifletterci sopra»⁵. Di fronte a un'indagine aperta perché circoscritta, indefinita grazie ai suoi limiti, la raccolta degli indizi non è rivolta allo scioglimento del problema, ma alla sfida verso gli intrecci caotici della realtà. E in effetti all'ispettore Savini cavazzoniano, «il prefetto diceva che si vede volta per volta», secondo gli «sviluppi» a «zig zag» delle frontiere conoscitive⁶. È un metodo che corrisponde al paradigma dell'enciclopedia aperta, di impronta calviniana, che rispetta gli stessi confini sineddotici a cui ricorre il presente studio, giustificando l'analisi delle opere selezionate all'interno di una potenziale sintesi futura, irriducibile alle sue conclusioni.

² *Ibi*, p. 74.

³ MERLIN SHELDRAKE, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, traduzione italiana di Anita Taroni e Stefano Travagli, Marsilio, Venezia 2020, pp. 14-15.

⁴ *Ibi*, p. 67.

⁵ ERMANNO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici* [1987], La nave di Teseo, Milano 2020, p. 11.

⁶ *Ibi*, pp. 208 e 146.

Bibliografia

Introduzione

Bibliografia primaria

- LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, Tracce, Pescara 2011.
- LUGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, a cura e con introduzione di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1998, vol. I, pp. 317-586.
- FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche* [2004], traduzione e postfazione di Fulvio Ferrari, Iperborea, Milano 2015.

Bibliografia secondaria

- ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pubblicata nel *Dictionnaire Hachette* [1980], ora in ID., *Cos'è uno scandalo (scritti inediti 1933-1980). Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società*, a cura di Filippo D'Angelo, L'orma, Roma 2021, pp. 201-205.
- ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida* [2000], traduzione italiana di Sergio Minucci, Laterza, Roma-Bari 2011.
- ANN BLAIR, *Too much to know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*, Yale University Press, New Haven-London 2010.
- HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* [1981], introduzione di Remo Bodei, traduzione italiana di Bruno Argenton, il Mulino, Bologna 1984.
- PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, 2, traduzione italiana di Maria Luisa Bassi, il Mulino, Bologna 2013.
- STEPHEN BURN, *At the edges of perception. William Gaddis and the encyclopedic novel from Joyce to David Foster Wallace*, tesi di dottorato, Durham University, 2001.
- ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995 (I Meridiani), vol. I, pp. 411-416.
- ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante (su Plinio il Vecchio)* in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 917-929.
- ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 105-123.
- ITALO CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 631-655.
- ITALO CALVINO, *Molteplicità (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 715-733.
- GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di Lina Bolzoni, Adelphi, Milano 2015.
- ROCCO CAPOZZI, *L'iper-romanzo di Calvino ed Eco: molteplicità, enciclopedia e poetica dell'eccesso*, in ID. (a cura di), *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Atti del convegno *Eco & Calvino. Rhizomatic Relationships* (Toronto, 13-14 aprile 2012), EncycloMedia, Milano 2013, pp. 302-324.

- GIAN BIAGIO CONTE, *L'inventario del mondo. Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, Giornate filologiche genovesi (Genova, 1-3 ottobre 2009), Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, Genova 2011, pp. 73-94.
- ROBERT DARNTON, *Il grande affare dei Lumi. Storia editoriale dell'«Encyclopédie» (1775-1800)* [1979], traduzione italiana di Antonio Serra, Adelphi, Milano 2012.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini* [1998], Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- DENNIS DUNCAN, *Indice, Storia dell'. Dai manoscritti a Google, l'avventurosa storia di come abbiamo imparato a orientarci nel sapere*, traduzione italiana di Chiara Baffa, UTET, Milano 2022.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... et al., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
- UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
- UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.
- UMBERTO ECO, MARC AUGÉ, GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La forza delle immagini*, postfazione di Gianfranco Marrone, Franco Angeli, Milano 2015.
- ANTONELLA ELIA, «*Cogitamus ergo sumus*». *Web 2.0 Encyclopaedi@s: the case of Wikipedia*, Aracne, Roma 2008.
- HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa* [2002], traduzioni di Vittoria Alliata, Anna Maria Carpi, Umberto Gandini e Daniela Zuffellato, Einaudi, Torino 2004.
- STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo massimalista. Da «L'arcobaleno della gravità» di Thomas Pynchon a «2666» di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015.
- FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La nuova Italia, Scandicci 1992.
- FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, con una nota di Sergio Valzania, Sellerio, Palermo 2007.
- FRANCO FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [1957], Einaudi, Torino 1969.
- MARIA TERESA FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Conservare trasmettere progettare*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, cit., pp. 9-18.
- ANDREA GAZZONI, *L'operazione e il repertorio. Due categorie barocche tra retorica e commedia dell'arte*, in "Nemla Italian Studies", XXXVIII (2016), 38, pp. 88-115.

- THOMAS SAMUEL KUHN, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale* [1957], traduzione italiana di Tommaso Gaino, introduzione di James Bryant Conant, Einaudi, Torino 2000.
- THOMAS SAMUEL KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* [1962], traduzione italiana di Adriano Carugo, Einaudi, Torino 2009.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008), ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 139-169.
- JACQUES LE GOFF, *Pourquoi le XIIIe siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme?*, in MICHELANGELO PICONE (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, Atti del convegno (San Gimignano, 1992), Longo, Ravenna 1994, pp. 23-40.
- MATTEO MARCHESINI, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, il Saggiatore, Milano 2019.
- EDWARD MENDELSON, *Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», XCI (1976), 6, pp. 1267-1275.
- FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994.
- EDGAR MORIN, *Per una teoria della crisi*, Armando, Roma 2017.
- EDGAR MORIN, *Svegliamoci!*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022.
- EDGAR MORIN, GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Comunità planetaria e nuovo umanesimo*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Mimesis, Milano 2012, pp. 29-51.
- MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in ID. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, cit., pp. 15-21.
- MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt. Dialoghi sulla geografia ovvero sul piacere di cercare sulla Luna la scienza che non c'è. Divisi in due parti, tre giornate, dodici digressioni e una corposa appendice sull'invadenza della globalizzazione*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.
- SIMONE REBORA, *Enciclopedismo e ipertestualità. Tra indagine teorica e analisi empirica*, in AUGUSTA BRETTONI, ERNESTINA PELLEGRINI, SANDRO PIAZZESI, DIEGO SALVADORI (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 525-535.
- NICHOLAS RESCHER, *Ignorance. On the Wider Implications of Deficient Knowledge*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2009.
- GRACIELA NILBET RICCI, *Trasgressività e riconoscimento nel «Bestiario» di Julio Cortázar*, in GIUSEPPE GALLI (a cura di), *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo*, Atti del X Colloquio sulla interpretazione (Macerata, 21-23 marzo 1988), Marietti, Genova 1989, pp. 255-276.
- RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI.
- GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Einaudi, Torino 1995.
- PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* [1960], il Mulino, Bologna 1983.

- DAVIDE SAVIO, *La carta del mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, ETS, Pisa 2015.
- ANTONIO SGOBBA, ? *Il paradosso dell'ignoranza da Socrate a Google*, il Saggiatore, Milano 2017.
- MERLIN SHELDRAKE, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, traduzione italiana di Anita Taroni e Stefano Travagli, Marsilio, Venezia 2020.
- WALTER TEGA (a cura di), *L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, il Mulino, Bologna 1983.
- LOUIS VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di Carmelina Imbroscio, il Mulino, Bologna 2004.
- CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, Bibliopolis, Napoli 2005.
- FRANCO VENTURI, *Le origini dell'Enciclopedia. Il capolavoro dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1963.
- ABY WARBURG, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, con la collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Aragno, Torino 2002.
- FRANCES AMELIA YATES, *L'arte della memoria* [1966], traduzione italiana di Albano Biondi, Einaudi, Torino 1972.
- PAOLO ZELLINI, *Breve storia dell'infinito* [1980], Adelphi, Milano 1993.
- PAOLO ZELLINI, *Discreto e continuo. Storia di un errore*, Adelphi, Milano 2022.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

- MAURIZIO CORRADO, *Quando il gioco si fa duro, i duri cominciano a giocare. Come i funghi salveranno il mondo*, in “doppiozero”, 5 settembre 2020, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/come-i-funghi-salveranno-il-mondo>.
- Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.
- Voce «opera» all'interno del Vocabolario Treccani, consultabile online sul sito <https://www.treccani.it/vocabolario/opera/>.
- Voce «repertorio» all'interno del Vocabolario Treccani, consultabile online sul sito <https://www.treccani.it/vocabolario/repertorio/>.

1. Itinerari enciclopedici

Bibliografia primaria

- EDWIN ABBOTT ABBOTT, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni* [1882], Adelphi, Milano 2012.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Spleen*, testo LXXVIII (*Spleen e ideale – I fiori del male*) [1857], in ID., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano,

- introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), p. 153.
- JORGE LUIS BORGES, *Atlante* [1984], in ID., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), vol. II, pp. 1310-1423.
- JORGE LUIS BORGES, *Del rigore nella scienza (L'artefice)* [1960], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1253.
- JORGE LUIS BORGES, *Epilogo (L'artefice)*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1267.
- JORGE LUIS BORGES, *Il labirinto (Elogio dell'ombra)* [1969], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 277.
- JORGE LUIS BORGES, *L'Aleph* [1949], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 886-901.
- JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 680-689.
- ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati* [1973], in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), vol. II, pp. 499-610.
- ITALO CALVINO, *Il conte di Montecristo*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 344-356.
- ITALO CALVINO, *Le città invisibili* [1972], in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 357-498.
- ITALO CALVINO, *Palomar e i modelli cosmologici*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 2009-2012.
- GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano 2016 (I Meridiani), pp. 1475-1656.
- GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure* [1985], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 733-866.
- UMBERTO ECO, *Il nome della rosa* [1980], Bompiani, Milano 2019.
- UMBERTO ECO, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988.
- CARLO EMILIO GADDA, *Meditazione milanese*, in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri et al., Garzanti, Milano 1993, pp. 615-894.
- CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini ed Emilio Manzotti, Garzanti, Milano 1989, vol. II, pp. 11-460.
- BENJAMÍN LABATUT, *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* [2020], traduzione italiana di Lisa Topi, Adelphi, Milano 2021.
- MICHELE MARI, *Le maestose rovine di Sferopoli*, Einaudi, Torino 2021.
- HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, in ID., *Opere scelte*, a cura di Claudio Gorlier, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), vol. I, pp. 25-736.
- LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 317-586.
- LUIGI PIRANDELLO, *Il pipistrello*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), vol. I, tomo I, pp. 223-233.
- EDOARDO SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 1967.
- ELIO VITTORINI, *Le città del mondo* [1969], in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Mondadori, Milano 1974 (I Meridiani), vol. II, pp. 371-679.

Bibliografia secondaria

- EPIFANIO AJELLO, *Celati e Ghirri. Un grande teatro naturale delle immagini*, in ID., *Arcipelaghi. Calvino e altri: personaggi, oggetti, libri, immagini*, Liguori, Napoli 2013, pp. 127-132.
- CLARA ALLASIA (a cura di), *Arturo Graf militante. Saggi scelti*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Scriptorium [Paravia], Torino 1998.
- GIAN MARIO ANSELMi *et al.* (a cura di), *Il gusto della ricerca. A proposito di Piero Camporesi*, con uno scritto inedito di Piero Camporesi e una premessa di Corrado Augias, il Saggiatore, Milano 2018.
- ROLAND BARTHES, *L'impero dei segni* [1970], traduzione italiana di Marco Vallora, Einaudi, Torino 2002.
- ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida* [2000], cit.
- ERALDO BELLINI, *Calvino e i classici italiani*, a cura di Anna Falessi Bellini, ETS, Pisa 2019.
- LUISA BIANCHI, *Enciclopedia e scienza in Calvino*, in "L'illuminista", XII (dicembre 2012), 34-35-36, pp. 219-228.
- LUISA BIANCHI, *Il romanzo enciclopedia nella narrativa italiana degli anni Settanta*, XXVI ciclo di dottorato, relatore prof. Tommaso Pomilio, anno accademico 2012-2013.
- HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit.
- MASSIMO BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma 2007.
- LINA BULZONI, *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento*, in EAD., PIETRO CORSI (a cura di), *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, catalogo della mostra (Firenze, 23 marzo-26 giugno 1989), Electa, Milano 1989, pp. 16-22.
- LINA BULZONI, *Lo spettacolo della memoria*, in GIULIO CAMILLO, *L'idea del teatro*, Sellerio, Palermo 1991, pp. 7-34.
- PETER BURKE, *Dall'Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza*, 2, cit.
- ITALO CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Hanke*, in "L'Espresso", 30 giugno 1985; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 316.
- ITALO CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 229-237.
- ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 105-123.
- ITALO CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo (Una pietra sopra)* [1972], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 324-327.
- ITALO CALVINO, *Molteplicità (Lezioni americane)* [1988], in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 715-733.
- PIERO CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milano 1992.
- SERGIO CAPPELLO, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Parigi 2007.
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino 1986.

- GIAN BIAGIO CONTE, *L'inventario del mondo. Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio*, in CLARA FOSSATI (a cura di), *L'Enciclopedismo dall'Antichità al Rinascimento*, cit., pp. 73-94.
- MARINA DA PONTE ORVIETO, *L'unità del sapere nell'Illuminismo*, CEDAM, Padova 1968.
- GIORGIO DE SANTILLANA, HERTHA VON DECHEND, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo* [1969], ed. riveduta e ampliata, a cura di Alessandro Passi, Adelphi, Milano 2000.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, cit.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, cit., pp. 52-80.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit.
- UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.
- ANTONELLA ELIA, «*Cogitamus ergo sumus*». *Web 2.0 Encyclopaedi@s: the case of Wikipedia*, cit.
- FRANCO FARINELLI, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, cit.
- FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, cit.
- FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della Terra*, cit.
- FRANCO FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, cit.
- PIERANTONIO FRARE, «*Il pendolo di Foucault*» o della negazione, in "Testo", X (luglio-dicembre 1989), 18, pp. 58-69.
- GALILEO GALILEI, lettera a Fortunio Liceti, Arcetri, gennaio 1641, in *Le opere di Galileo Galilei*, edizione diretta da Giorgio Abetti, Barbèra, Firenze 1968, vol. XVIII: *Carteggio 1639-1642*, pp. 293-295.
- SIMON GARFIELD, *Sulle mappe. Il mondo come lo disegniamo* [2012], prefazione di Dava Sobel, traduzione italiana di Monica Bottini e Sabrina Placidi, Ponte alle Grazie, Milano 2016.
- LUIGI GHIRRI, *Una carezza al mondo*, in "Panorama", 30 giugno 1985; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., p. 317.
- CARLO GINZBURG, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi 1979, pp. 57-106.
- ALFREDO GIULIANI, *Il Trentanovelle*, in "la Repubblica", 13 agosto 1985; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., p. 318.
- ARTURO GRAF, *Confessioni di un maestro. Scritti su cultura e insegnamento con lettere inedite*, a cura di Stefania Signorini, Interlinea, Novara 2002.
- ARTURO GRAF, *Per la nostra cultura*, in "Nuova Antologia", XXXIII (16 marzo 1898), 158, pp. 193-221.
- ARTURO GRAF, *Per la nostra cultura. Un discorso e tre saggi*, Treves, Milano 1907.
- MAX HORKHEIMER, THEODOR WIESEGRUND ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], Einaudi, Torino 1971.
- THOMAS KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, cit.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, cit., vol. I, pp. 139-169.
- KEVIN LYNCH, *L'immagine della città* [1960], a cura di Paolo Ceccarelli, Marsilio, Venezia 2006.

- GIORGIO MANGANI, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Franco Cosimo Panini, Modena 2006.
- FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, cit.
- EDGAR MORIN, GUSTAVO ZAGREBELSKY, *Comunità planetaria e nuovo umanesimo*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, cit., pp 29-51.
- ULLA MUSARRA-SCHRØDER, *Nelle biblioteche di Umberto Eco. «Il nome della rosa», e oltre*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 443-469.
- PAOLO ORVIETO, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Salerno Editrice, Roma 2004.
- DANIELE MARIA PEGORARI, *Il fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*, Bompiani, Milano 2014.
- DANIELE MARIA PEGORARI, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Stilo, Bari 2016.
- MICHELANGELO PICONE, *Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale*, in ID. (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, cit., pp. 15-21.
- MASSIMO QUAINI, *La mongolfiera di Humboldt. Dialoghi sulla geografia ovvero sul piacere di cercare sulla Luna la scienza che non c'è. Divisi in due parti, tre giornate, dodici digressioni e una corposa appendice sull'invasione della globalizzazione*, cit.
- MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, Effigie, Milano 2017.
- RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI.
- GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit.
- PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, cit.
- EDOARDO SANGUINETI, *L'enciclopedia di Nivasio*, in "Paese sera", 5 maggio 1977; ora in ID., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, pp. 220-222.
- DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, cit.
- MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- GIORGIO STABILE, *Puzzle e Lego: l'enciclopedia e le sue forme*, in "Critica del testo", III (2000), 1, pp. 253-275.
- CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, in appendice *Comenio e la tradizione enciclopedica del suo tempo*, cit.
- LUIGI WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007.
- EDWARD WILSON-LEE, *Il catalogo dei libri naufragati. Il figlio di Cristoforo Colombo e la ricerca della biblioteca universale*, traduzione italiana di Susanna Bourlot, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], introduzione di Bertrand Russell, a cura di Amedeo Giovanni Conte, Einaudi, Torino 1989.

ANDREA WULF, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt: l'eroe perduto della scienza*, traduzione italiana di Lapo Berti, LUISS University Press, Roma 2017.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

MARIO BARENGHI, *Un libro-autoritratto. Michele Mari, «Le maestose rovine di Sferopoli»*, in “doppiozero”, 3 gennaio 2022, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/michele-mari-le-maestose-rovine-di-sferopoli>.

UMBERTO ECO, *De Bibliotheca*, conferenza tenuta nell'occasione dei venticinque anni della Biblioteca Comunale di Milano, nell'attuale sede di Palazzo Sormani, marzo 1981, pubblicato in *Quaderni di Palazzo Sormani*, gennaio 1982; consultabile sul sito www.liberliber.it/mediateca/libri/e/eco/de_bibliotheca/html/testo.htm.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

2. Bestiari tra cielo e terra. Percorsi zoologici dal Medioevo alla contemporaneità

Bibliografia primaria

ULISSE ALDROVANDI, *Monstrorum historia*, con traduzione dal latino, note e testi critici di Lorenzo Peka, Moscabianca, Roma 2022.

WOODY ALLEN, *Saperla lunga* [1971], introduzione di Umberto Eco, traduzione italiana di Alberto Episcopi e Cathy Berberian, Bompiani, Milano 1998.

GUIDO ALMANSI, ROBERTO BARBOLINI, LUCIANO KLOBAS, VITTORIO ORSENIGO, ROBERTO PAZZI, GIUSEPPE PEDERIALI, *Il verme solitario e altri animali quasi domestici*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Greco&Greco, Milano 1997.

ALTAN, STEFANO BENNI, *10 Teorie sull'estinzione dei dinosauri (e 25 animali fantastici)*, Gallucci, Roma 2016.

ROBERTO BARBOLINI, *Ligabue Fandango*, Nino Aragno, Torino 2003.

ROBERTO BARBOLINI, *Più bestie si vedono. Racconti*, Aragno, Torino 2008.

CHARLES BAUDELAIRE, *Il viaggio*, in ID., *Opere*, cit., pp. 263-273.

STEFANO BENNI, *Stranalandia* [1984], disegni di Pirro Cuniberti, Feltrinelli, Milano 2019.

ALESSANDRO BOFFA, *Sei una bestia, Viskovitz*, Quodlibet, Macerata 2021.

JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, con la collaborazione di Margarita Guerrero, a cura di Tommaso Scarano, traduzione italiana di Ilide Carmignani, Adelphi, Milano 2006.

JORGE LUIS BORGES, *L'idioma analitico di John Wilkins (Altre inquisizioni)* [1952], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 1002-1006.

JORGE LUIS BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (Finzioni)* [1940], in *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 623-641.

- DINO BUZZATI, *Bestiario*, a cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, Milano 2015.
- DINO BUZZATI, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani).
- ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Contrada dei gatti. Proiezioni* [1924], De Rubeis, Anzio 1994.
- ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Moscheide*, Alfredo Formica, Torino 1929.
- ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *Provinciali* [1886], Gobetti, Torino 1925.
- ITALO CALVINO, *Le Cosmicomiche* [1965], in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 78-221.
- ALFREDO CATTABIANI, *Acquario. Simboli, miti, credenze e curiosità sugli esseri delle acque: dalle conchiglie alle sirene, dal delfino ai coccodrilli, dagli dei agli animali fantastici*, Mondadori, Milano 2002.
- ALFREDO CATTABIANI, *Bestiario segreto*, Rusconi, Milano 1995.
- ALFREDO CATTABIANI, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Mondadori, Milano 2000.
- ALFREDO CATTABIANI, *Zoario. Storie di gatti, aironi, cicale e altri animali misteriosi, con acqueforti di Sigfrido Bartolini*, Mondadori, Milano 2001.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Guanda, Parma 2011.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime, La nave di Teseo*, Milano 2019.
- GIULIO CERATI, *Come si cucinano gli animali fantastici*, invenzioni gastronomiche di Giulio Cerati raccontate da Ivanna Rossi, disegni di Corrado Costa, Libreria del Teatro, Reggio Emilia 1995.
- GUIDO CONTI, *Il coccodrillo sull'altare*, Guanda, Parma 1998.
- GUIDO CONTI, *Il grande fiume Po*, Mondadori, Milano 2012.
- UGO CORNIA, *Animali (topi gatti cani e mia sorella)*, Feltrinelli, Milano 2014.
- UGO CORNIA, *Favole da riformatorio*, Feltrinelli, Milano 2019.
- JULIO CORTÁZAR, *Bestiario* [1951], a cura di Ernesto Franco, traduzioni di Flaviarosa Nicoletti Rossini e Vittoria Martinetto, in appendice *Alcuni aspetti del racconto e Del racconto breve e dintorni*, Einaudi, Torino 2020.
- JULIO CORTÁZAR, *Ultimo round* [1969], traduzione di Eleonora Mogavero, SUR, Roma 2018.
- LEONARDO DA VINCI, *Bestiario. Favole*, con una nota introduttiva di Luigi Malerba, Edizioni dell'Elefante, Roma 1986.
- HONORÉ DE BALZAC, *Prefazione della «Comédie humaine»* [1842], in ID., *Poetica del romanzo. Prefazioni e altri scritti teorici*, saggio introduttivo di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione e note di Daniela Schenardi, Sansoni, Milano 2000, pp. 179-195.
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Il Bestiario d'amore*, Mondadori, Milano 2003.
- DENIS DIDEROT, *Opere filosofiche*, a cura e con un'introduzione di Paolo Rossi, Feltrinelli, Milano 1981.
- CASPAR HENDERSON, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili [The book of barely imagined beings. A 21st Century Bestiary, 2012]*, traduzione italiana di Massimo Bocchiola, con disegni di Roberto Abbiati, Adelphi, Milano 2018.
- ERIC HUDSPETH, *Il codice delle creature estinte. L'opera perduta del dottor Black*, Moscabianca, Roma 2019.
- FRANZ KAFKA, *Il cruccio del padre di famiglia* [1919], in ID., *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1992 (I Meridiani), pp. 252-253.
- FRANZ KAFKA, *Storie di animali*, Sellerio, Palermo 2005.

- LEO LIONNI, *La botanica parallela*, Adelphi, Milano 1976.
- LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, cit.
- LUIGI MALERBA, *Le galline pensierose*, Quodlibet, Macerata 2014.
- LUIGI MALERBA, *Tutti i racconti*, a cura di Gino Ruozzi, Mondadori, Milano 2020.
- GIORGIO MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* [1979], a cura di Paola Italia, con un saggio di Italo Calvino, Adelphi, Milano 1995.
- GIORGIO MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Adelphi, Milano 1990.
- GIORGIO MANGANELLI, *Hilarotragoedia* [1964], Adelphi, Milano 2000.
- GIORGIO MANGANELLI, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, a cura di Graziella Pulce, Socrates, Roma 2006.
- ALDO PALAZZESCHI, *Bestie del 900; Il buffo integrale*, a cura di Maria Carla Papini, Mondadori, Milano 2006.
- ALDO PALAZZESCHI, *Il Controdolore*, in VIVIANA BIROLI (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano 2008, pp. 170-180.
- ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani).
- GIUSEPPE PEDERIALI, *Donna di spade*, Rizzoli, Milano 1991.
- GIUSEPPE PEDERIALI, *Il drago nella fumana*, Rusconi, Milano 1984.
- GIUSEPPE PEDERIALI, *L'Osteria della Fola* [2002], Garzanti, Milano 2016.
- GIUSEPPE PEDERIALI, *Tesoro del Bigatto*, Rusconi, Milano 1980.
- CAMILLA PINTONATO, *Questo non è un pollo*, Clichy, Firenze 2019.
- LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 317-586.
- LUIGI PIRANDELLO, *Richiesta d'un tendone (Fuori di chiave)*, in ID., *Tutte le poesie*, introduzione di Francesco Nicolosi, note di Manlio Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1987, pp. 191-192.
- EMMANUELLE POUYDEBAT, *Atlante di zoologia poetica*, con illustrazioni di Julie Terrazzoni, traduzione italiana di Giovanni Zucca, L'ippocampo, Milano 2019.
- EMMANUELLE POUYDEBAT, *Sexus animalus. Tutti i gusti sono nella natura*, con illustrazioni di Julie Terrazzoni, traduzione italiana di Vera Verdiani, L'ippocampo, Milano 2020.
- LUIGI PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, UTET, Torino 1997, vol. I.
- FRANÇOIS RABELAIS, *Oeuvres complètes*, a cura di Mireille Huchon, Gallimard, Parigi 1994.
- JULES RENARD, *Storie naturali*, traduzione italiana di Massimo Bontempelli, illustrazioni di Pierre Bonnard, Einaudi, Torino 1977.
- BARBARA SANDRI, FRANCESCO GIUBBILINI, CAMILLA PINTONATO, *Il gallinario*, Quinto Quarto, Faenza 2020.
- FEDERIGO TOZZI, *Bestie*, in ID., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 571-618.
- GIOVANNI VERGA, *La roba*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 2001 (I Meridiani), pp. 279-285.
- MIRKO VOLPI, *Oceano Padano*, Laterza, Roma-Bari 2015.

Bibliografia secondaria

- GIOVANNI ACCARDO, *Le avventure della fantasia. I libri per bambini e per ragazzi di Luigi Malerba*, in “Studi Novecenteschi”, XXIII (dicembre 1996), 52, pp. 403-416.
- GIAN MARIO ANSELMI, GINO RUOZZI (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2009.
- MARTA BARBARO, *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, ETS, Pisa 2008.
- ROBERTO BARBOLINI, *La Chimera e il Terrore. Saggi sul gotico, l'avventura e l'enigma*, Jaca Book, Milano 1984.
- MARIO BARENGHI, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte* [1968], prefazione di Ezio Raimondi, traduzione italiana di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 2004.
- STEFANO BENNI, *Leggere, scrivere, disobbedire. Conversazione con Goffredo Fofi*, Minimum fax, Roma 1999.
- ENZA BIAGINI, ANNA NOZZOLI (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001.
- HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit.
- SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni e la parodia del bestiario medievale*, in ALDO MARIA MORACE, ALESSIO GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*, Atti del Convegno (Sassari, 12-15 giugno 2013), ETS, Pisa 2016, vol. II, pp. 431-442.
- SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di Andrea Raffaele Rondini, Aracne, Roma 2014.
- ROGER CAILLOIS, *Obliques. Précédé de Images, images*, Stock, Parigi 1975.
- ITALO CALVINO, *Centuria*, in “Riga”, 44: *Giorgio Manganelli*, a cura di Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 270-272.
- ITALO CALVINO, *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, prefazione e introduzioni alle sezioni di Nadia Terranova, illustrazioni di Andrea Antinori, con la consulenza di Luca Baranelli e Gabriele Baldassari, Mondadori, Milano 2021.
- ITALO CALVINO, *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 917-929.
- ITALO CALVINO, *L'enciclopedia d'un visionario*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 555-560.
- ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 105-123.
- EMILIANO CERESI, *Intervista a Michele Mari*, in “Riga”, 44: *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 42-47.
- JULIO CORTÁZAR, *Storie di cronopios e di fama* [*Historias de cronopios y de famas*, 1962], traduzione italiana di Flaviarosa Nicoletti Rossini, Einaudi, Torino 1971.
- ANNALISA CARBONE, *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.
- DAVIDE CARNEVALE, *Narrare l'invasione: per una definizione del fantastico novecentesco*, in “Comparatismi”, V (2020), 5, pp. 173-194.

- ELIDE CASALI (a cura di), *Fiabe romagnole e emiliane*, tradotte da Sebastiano Vassalli, Mondadori, Milano 1986.
- ALFREDO CATTABIANI, *Io dissidente nella Torino di Bobbio & Co.*, in “Il Giornale”, 30 gennaio 2001.
- ALFREDO CATTABIANI, *Io, Alfredo Cattabiani, vi spiego l'intolleranza progressista verso i tradizionalisti*, in “Il Tempo”, 26 agosto 1994.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009.
- ANTOINE COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], traduzione di Alberto Folin, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- GIANFRANCO CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese* [1953], prefazione di Dante Isella, Einaudi, Torino 1992.
- JULIO CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, in “Casa de las Américas”, IV (1962), 15-16; in traduzione italiana, con il titolo *Alcuni aspetti del racconto*, in ID., *Bestiario*, traduzione di Vittoria Martinetto, cit., pp. 113-132.
- JULIO CORTÁZAR, *Del racconto breve e dintorni*, traduzione italiana di Vittoria Martinetto, in ID., *Bestiario*, cit., pp. 133-144.
- JULIO CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Rio de la Plata*, in “Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien”, XII (1975), 25, pp. 145-151.
- LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Rizzoli, Milano 1974.
- LUCIEN DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* [1977], traduzione italiana di Bianca Concolino Mancini, Pratiche, Parma 1994.
- ELEONORA DE CONCILIIIS, *Metamorfosi dello spazio e riduzione dell'umano: Kafka e l'animale*, in “K. Revue trans-européenne de philosophie et arts”, I (2018), 2, pp. 64-77.
- JOSEPH DE MAISTRE, *Serate di Pietroburgo (Les soirées de Saint-Pétersbourg)* [1821], a cura di Alfredo Cattabiani, traduzione italiana di Lorenzo Fenoglio e Anna Rosso Cattabiani, in appendice il trattato di Plutarco *Perché la giustizia divina punisce tardi*, nella versione e con il commento di Joseph de Maistre, traduzione dal greco e dal francese di Costanza Coccia, Rusconi, Milano 1971.
- GIANFRANCO DE TURRIS, *Alfredo Cattabiani, il non-conformista*, in “Ideazione”, X (luglio-agosto 2003), 4, pp. 194-198.
- GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], traduzione italiana di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 2010.
- UMBERTO ECO, *Breve testo su un testo sul testo*, in FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Il Bestiario di Cambridge*, traduzione italiana a cura di Silvia Ponzi, presentazione di Umberto Eco, Franco Maria Ricci, Parma 1974, pp. 13-18.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, cit.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, cit., pp. 52-80.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit.
- UMBERTO ECO, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002.
- MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], con un saggio critico di Georges Canguilhem, traduzione italiana di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1980.
- CHIARA FRUGONI, *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, il Mulino, Bologna 2018.

- ANDREA GIALLORETO, *Allegorici, utopisti, sperimentali. Bonaviri, Lombardi, Lunetta, Malerba, Manganelli, Pomilio, Rosso, Spinella*, Franco Cesati, Firenze 2022.
- NELLA GIANNETTO (a cura di), *Buzzati giornalista*, con la collaborazione di Patrizia Dalla Rosa, Maria Angela Polesana, Erika Bertoldin, Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 18-21 maggio 1995), Mondadori, Milano 2000.
- ALDO GRANATA, *La letteratura dei Bestiari*, in FRANCESCO MASPERO, ALDO GRANATA (a cura di), *Bestiario medievale*, Piemme, Casale Monferrato 1999.
- GIANCARLO ILIPRANDI, *Note*, Hoepli, Milano 2015.
- FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Roma 2011.
- EMANUELA JOSSA, *Raccontare gli animali. Percorsi nella letteratura ispanoamericana*, Le Lettere, Firenze 2012.
- PETER KUON (a cura di), *Voci delle pianure*, Atti del Convegno (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), con la collaborazione di Monica Bandella, Franco Cesati, Firenze 2002.
- VELANIA LA MENDOLA (a cura di), «*Come un don Chisciotte*». *Edilio Rusconi tra letteratura, editoria e rotocalchi*, presentazione di Roberto Cicala, EDUCatt, Milano 2016.
- SIETSKE LANGBROEK, *Le bestie nel codice di Palazzeschi. Analisi tematica della narrativa di Aldo Palazzeschi*, Free University Press, Amsterdam 1985.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, cit., vol. I, pp. 139-169.
- LEONARDO CAFFO, FELICE CIMATTI (a cura di), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano 2015.
- STEFANO LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma 2000.
- GIACOMO LEOPARDI, «*Compendio di storia naturale*». *Con l'aggiunta del «Saggio di chimica e storia naturale» del 1812*, a cura di Gaspare Polizzi e Valentina Sordani, Mimesis, Milano 2021.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier* [1961], Rusconi, Milano 1970.
- LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del "genere"*, in REMO CESERANI *et al.*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 37-74.
- GIORGIO MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi, Milano 2020.
- GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano 2004.
- GIORGIO MANGANELLI, *Tozzi* [1987] in ID., *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989.
- MARCO MARCHI, *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Le Lettere, Firenze 2015.
- LUIGI MATT, *Parole e cose (che non esistono). Elementi scientifici nella scrittura di Giorgio Manganelli*, in "Studi Novecenteschi", XLVIII (2021), 101, pp. 161-182.
- KENNETH MCKENZIE, *Per la storia dei Bestiarii italiani*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXXII (gennaio-marzo 1914), 64, pp. 358-371.
- EUGENIO MONTALE, recensione a *Provinciali, Alpinisti ciabattoni e La rivincita dell'amore* di Achille Giovanni Cagna, in "Il Lavoro", 4 dicembre 1925; poi come prefazione in ACHILLE GIOVANNI CAGNA, *L'uomo. Lo scrittore. Note e saggi biografici*, Barion, Milano 1926, pp. 75-80; ora in EUGENIO MONTALE,

- Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996 (I Meridiani), vol. I, pp. 85-90.
- FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, cit.
- EDGAR MORIN, *La crisi della cultura*, in CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, cit., pp. 13-28.
- LUIGINA MORINI (a cura di), *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino 1996.
- GIOVANNI NEGRI (a cura di), *Il fantastico mondo di Giuseppe Pederiali*, Diabasis, Reggio Emilia 2000.
- GRACIELA NILBET RICCI, *Trasgressività e riconoscimento nel «Bestiario» di Julio Cortázar*, in GIUSEPPE GALLI (a cura di), *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo*, cit., pp. 255-276.
- RAFAEL OLEA FRANCO, *Borges y la Antología de la literatura fantástica*, in “Variaciones Borges”, XXII (2006), pp. 253-278.
- GIOVANNI ORLANDI, *La tradizione del «Physiologus» e i prodromi del bestiario latino*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, settimane di studio del Centro italiano di studio sull'alto Medioevo (Spoleto, 7-13 aprile 1983), Fondazione Cisam, Spoleto 1985, vol. II, pp. 1057-1106.
- PAOLO ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978.
- ALESSANDRO OTTAVIANI (a cura di), *Evoluzionismo e creazionismo: da Linneo a Darwin. Antologia di testi*, Carocci, Roma 2017.
- YVES PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Edizione speciale del Convegno di Feltre, Yves Panafieu Editions, Parigi 1995.
- YVES PANAFIEU, *La poliedrica realtà storica del mondo moderno dietro la cortina fumogena del fantastico, dei simboli, delle allegorie*, in STEFANO REGONDI (a cura di), *Dino Buzzati e la realtà in racconto*, CUSL, Milano 2011, pp. 22-37.
- AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Dal papa-pavone al Papstesel. Figure di papi-animali nel «Bestiario del papa»*, in RICCONI, LUIGI PERISSINOTTO (a cura di), *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Viella, Roma 2019, pp. 45-55.
- AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Il bestiario del papa*, Einaudi, Torino 2016.
- ROBERTO PAZZI, *Le Sirene*, in ID. (a cura di), *L'immaginario contemporaneo*, Atti del Convegno (Ferrara, 21-23 maggio 1999), Olschki, Firenze 2000, pp. 1-5.
- STEFANO PERFETTI, *Nature imperfette. Umano, subumano e animale nel pensiero di Alberto Magno*, con un saggio di Amalia Cerrito, ETS, Pisa 2020.
- GIORGIO PETROCCHI, *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, De Silva, Torino 1948.
- EMANUELE PETTENER, *An interview with Roberto Pazzi*, in “Forum italicum”, XXXVIII (marzo 2004), 1, pp. 194-207.
- GASPARE POLIZZI, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani, prefazione di Remo Bodei, Carocci, Roma 2003.
- CINZIA POSENATO, *Il «bestiario» di Dino Buzzati*, Inchiostri associati, Bologna 2009.
- MARIA PIA RATTI, «Avaler la tradition». Sul bestiario del «Morgante», in “Lettere italiane”, XLII (aprile-giugno 1990), 2, pp. 264-275.

- CIRO RICCIO, *Il meraviglioso padano nelle «Poesie» di Alberto Bevilacqua*, in “Critica letteraria”, XXXVI (2008), 1, pp. 89-131.
- PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, cit.
- GINO RUOZZI (a cura di), *Fiabe, apologhi e bestiari*, Rizzoli, Milano 2013.
- GINO RUOZZI, *Scritture aforistiche e moralità narrative*, in SIMONA COSTA, LAURA MELOSI, MARCO DONDERO (a cura di), *Le forme del narrare*, Atti del VII Congresso nazionale dell’ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), Polistampa, Firenze 2004, vol. I, pp. 61-86.
- FIAMMETTA SABBA, *La «Bibliotheca Universalis» di Conrad Gesner. Monumento della cultura europea*, premessa di Alfredo Serrai, Bulzoni, Roma 2012.
- TERENZIO SARASSO, *Motivi e forme della narrativa di A.G. Cagna*, La Sesia, Vercelli 1972.
- DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all’incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Interlinea, Novara 2020.
- ALFREDO SERRAI, *La Teologia di Conrad Gesner. Dalla Fisica alla Spiritualità*, in “Il Bibliotecario”, XIV (2008), 3, pp. 11-49.
- ALFREDO SERRAI, *Una introduzione bibliografica e metodologica di Conrad Gesner allo studio della Filosofia*, in “Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici”, VI (2007), 2, pp. 1-17.
- TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica* [1970], Garzanti, Milano 1981.
- PASQUALE TUSCANO, *Federigo Tozzi. Narratore dell’alienazione dei sentimenti e della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.
- CESARE VASOLI, *L’enciclopedismo del Seicento*, cit.
- MARCELLO VENEZIANI, *Alfredo Cattabiani, la cultura di un indipendente*, in “Il Giornale”, 21 maggio 2003.
- CARLO VIOLANI (a cura di), *Un bestiario barocco. Quadri di piume del Seicento milanese*, catalogo della mostra, con cenni storici di Eleanor MacLean e di Gianvittorio Signorotto, Museo Civico di Storia Naturale di Milano, Milano 1988.
- ALESSANDRO ZACCURI, *Cestinate Cattabiani*, in “Avvenire”, gennaio 2000.
- FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, con la collaborazione di Roberta Capelli et al., Bompiani, Milano 2018.
- FRANCESCO ZAMBON, *L’alfabeto simbolico degli animali*, Luni, Milano 2001.
- SILVIA ZANGRANDI, *Cose dell’altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Archetipolibri, Bologna 2011.
- SILVIA ZANGRANDI, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in «Centuria. Cento piccoli romanzi fiume»*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, XV (2008), pp. 181-197.
- MICHEL ZERAZAFFA, *Romanzo e società* [1971], Il mulino, Bologna 1976.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

- STEFANO BENNI, *C’erano una volta gli animali alle prese con uno strano virus*, in “la Repubblica”, 21 marzo 2020, consultabile online sul sito

- <https://www.stefanobenni.it/cerano-una-volta-gli-animali-alle-prese-con-uno-strano-virus-di-stefano-benni/>.
- ANNA BOCCUTI, *Verità insondabili. Strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar*, in PIERO DE GENNARO (a cura di), *La ricerca della verità*, Trauben, Torino 2010, pp. 99-112, consultabile online sul sito <https://www.edizioniur.it/sotto-il-vulcano/27-01-2012/verita-insondabili-strategie-del-fantastico-in-dino-buzzati-e-julio-cortazar/>.
- ALESSANDRO BOFFA, testo autobiografico in inglese, consultabile sul sito del suo editore americano, la Penguin Random House, <http://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html>.
- CONRAD GESNER, *Historia animalium*, consultabile online sul sito <https://www.biodiversitylibrary.org/item/219234 - page/13/mode/1up>.
- FAUSTO GIANFRANCESCHI, *L'ultimo mitografo*, in "Ideazione", X (luglio-agosto 2003), 4, consultabile online sul sito <https://www.centrostudilaruna.it/ultimo-mitografo.html>.
- GIANCARLO ILIPRANDI, in "Un Sedicesimo", XV (2015), 38, consultabile online sul sito https://unsedicesimo.it/sdc_it/un-sedicesimo-38.html.
- Intervista ad Alessandro Boffa, andata in onda nel programma *Fahrenheit* su Rai Radio3, il 26 marzo 2021, disponibile online sul sito <https://www.raiplayradio.it/audio/2021/03/FAHRENHEIT-Alessandro-Boffa-Sei-una-bestia-Viskovitz-Quodlibet-1e7fb747-e2a4-4e60-9387-b7e70a5b2936.html>.
- Intervista a Ugo Cornia, all'interno del programma *Fahrenheit* su Rai Radio3, il 7 novembre 2019, disponibile online sul sito <https://www.raiplayradio.it/audio/2019/10/FAHRENHEIT---IL-LIBRO-DEL-GIORNO-Ugo-Cornia-Favole-da-riformatorio-Feltrinelli194160194160-9c15e99f-bc91-497c-a76a-ef9269bf6469.html>.
- John Casey on translating «You're an Animal, Viskovitz» from the Italian*, consultabile sul sito dell'editore americano di Alessandro Boffa, la Penguin Random House, <http://www.randomhouse.com/knopf/authors/boffa/desktopnew.html>.
- GIULIA MISTI, *Pazzia padana. «Ligabue c'est moi!»*, intervista a Roberto Barbolini, in "Stampa reggiana", settembre-ottobre 2020, pp. 46-49, consultabile online sul sito <https://www.stampareggiana.it/wp-content/uploads/2020/11/Pazzia-padana-Intervista-a-Roberto-Barbolini-di-Giulia-Misti.pdf>.
- LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile online sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.
- JACOPO NARROS, *Sei una bestia, Viskovitz*, in "doppiozero", 18 maggio 2021, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/materiali/sei-una-bestia-viskovitz>.
- RAFFAELE NIGRO, *Cattabiani, antropologo del mito popolare*, in "Avvenire", 26 luglio 2014, consultabile online sul sito <https://www.avvenire.it/agora/pagine/cattabiani>.
- ERMANNO PACCAGNINI, *Il comico scrittore*, in "Giudizio Universale", 18 gennaio 2010, consultabile online sul sito <https://www.quodlibet.it/recensione/778>.
- STEFANIA VITULLI, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili. Un contro-regalo*, in "Il Foglio", 23 dicembre 2018, consultabile online sul sito <https://www.ilfoglio.it/libri/2018/12/23/news/il-libro-degli-esseri-a-malapena-immaginabili-un-contro-regalo-230321/>.

ELÉMIRE ZOLLA, *Simbologia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, Roma 1982, p. 539, consultabile online sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/simbologia_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/.

3. Insetti, l'àttimi e granelli di sabbia. Collezionare il complesso

Bibliografia primaria

- GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962], in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Mondadori, Milano 1998 (I Meridiani), pp. 315-578.
- JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 680-689.
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Odi barbare*, in ID., *Opere*, a cura di Emma Giammattei, Ricciardi, Milano-Napoli 2011, vol. II, pp. 375-377.
- ERMANNO CAVAZZONI, *La galassia dei dementi, La nave di Teseo*, Milano 2018.
- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il piacere* [1889], in ID., *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1988 (I Meridiani), vol. I, pp. 1-358.
- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Notturmo*, in ID., *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, con un saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 2005 (I Meridiani), vol. I, pp. 159-410.
- UMBERTO ECO, *Il pendolo di Foucault*, cit.
- CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi* [1944], in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 283-564.
- CARLO EMILIO GADDA, *Meditazione milanese* [1974], in ID., *Scritti vari e postumi*, cit., vol. I, pp. 615-894.
- GEORGI GOSPODINOV, *Tutti i nostri corpi. Storie superbrevi* [2018], traduzione di Giuseppe Dell'Agata, Voland, Roma 2020.
- GUIDO GOZZANO, *I colloqui* [1911], in ID., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 183-189.
- GUIDO GOZZANO, *Le farfalle*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 439-610.
- GUIDO GOZZANO, *Un sogno*, in ID., *I sandali della diva. Tutte le novelle*, introduzione di Marziano Guglielminetti, edizione e commento di Giuliana Nuvoli, Serra e Riva, Milano 1983, pp. 66-75.
- GUIDO GOZZANO, AMALIA GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, a cura di Franco Contorbia, Quodlibet, Macerata 2019.
- CAMILLA GRUDOVA, *Alfabeto di bambola* [2017], traduzione di Andrea Morstabilini, il Saggiatore, Milano 2020.
- LUCIANO LUISI, *Le mani nel sacco* [1992], Book Editore, Castel Maggiore 2001.
- LUCIANO LUISI, *Lettera a un giovane amico*, cit.
- LUCIANO LUISI, *Lungo la strada*, introduzione di Vincenzo Guarracino, Manni, San Cesario di Lecce 2018.
- LUCIANO LUISI, *Tutta l'opera in versi (1944-2015)*, a cura e con un saggio di Dante Maffia, introduzione di Giuseppe Langella, Nino Aragno Editore, Torino 2016.

- DAMIANO MALABAILA (PRIMO LEVI), *Storie naturali*, Einaudi, Torino 1966.
- MICHELE MARI, *Tu, sanguinosa infanzia* [1997], Einaudi, Torino 2009.
- MICHELE MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002.
- BIAGIO MARIN, *Elogio delle conchiglie*, Scheiwiller, Milano 1965.
- EUGENIO MONTALE, *Il paguro (Diario del '71 e del '72)* [1973], in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 2004 (I Meridiani), p. 491.
- VITTORIO ORSENIGO, *Collezioni. Un amoroso safari*, Archinto, Milano 2009.
- VITTORIO ORSENIGO, *Lettere a Giuseppe Pontiggia. Il Cercatore di Funghi in Carinzia*, Archinto, Milano 2006.
- CAMILLO SBARBARO, «Trucioli» dispersi, a cura di Giampiero Costa e Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1986.
- CAMILLO SBARBARO, *Il paradiso dei licheni. Lettere a Elio Fiore (1960-1966)*, a cura di Alessandro Zaccuri, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1991.
- CAMILLO SBARBARO, *Poesie e prose*, a cura di Giampiero Costa, con un saggio introduttivo di Enrico Testa, Mondadori, Milano 2021 (I Meridiani).
- FREDRIK SJÖBERG, *L'arte di collezionare mosche*, cit.

Bibliografia secondaria

- FRANCA ALAIMO, *Luciano Luisi. Una vita come poema*, Lepisma, Roma 2009.
- MARIA TERESA BARBATO, *Luciano Luisi. Settant'anni di poesia dal secondo dopoguerra ad oggi*, Erreci, Anzi 2016.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, Milano 1971.
- ROLAND BARTHES, *L'impero dei segni*, cit.
- MAURO BARTOLINI, *Intervista ad Antonio Possenti*, in ANTONIO NATALI, ADRIANO BIMBI (a cura di), *Antonio Possenti. Carte nautiche: arcipelago dell'immaginario*, Polistampa, Firenze 2016, pp. 12-23.
- WALTER BENJAMIN, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico* [1937], in ID., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, con la collaborazione di Hellmut Riediger, Einaudi, Torino 2004, vol. VI, pp. 466-502.
- MONICA BISI, «Pellegrini della forma». *La conversione della scrittura ne «Le farfalle» di Gozzano*, in "Critica letteraria", XLV (2017), 175, pp. 357-380.
- MONICA BISI, «Storia di cinquecento Vanesse» e «Le farfalle»: *Gozzano verso un «risveglio alato» della poesia?*, in "Testo", XXXIX (luglio-dicembre 2018), 76, pp. 53-72.
- CARLO BO, *Il «Mar grande» di Biagio Marin*, in EDDA SERRA (a cura di), *Poesia e fortuna di Biagio Marin. Antologia della critica*, Provincia di Gorizia, Gorizia 1981, pp. 73-89.
- ADRIANO BON, *Come leggere «Il giardino dei Finzi-Contini» di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1979.
- ANGELA BORGHESI, *Fior da fiore. Ritratti di essenze vegetali*, Quodlibet, Macerata 2021.
- ROBERTO CALASSO, *Come ordinare una biblioteca*, Adelphi, Milano 2020.
- ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia (Collezione di sabbia)* [1974], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 411-416.
- ITALO CALVINO, *Com'era nuovo il Nuovo Mondo (Collezione di sabbia)* [1976], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 417-425.

- ITALO CALVINO, *Il mihrab (Collezione di sabbia)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 611-614.
- ITALO CALVINO, *La macchina spasmodica (Una pietra sopra)* [1970], in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 252-255.
- FRITJOF CAPRA, STEFANO MANCUSO, *Discorso sulle erbe. Dalla botanica di Leonardo alle reti vegetali* [2019], Aboca, Sansepolcro 2021.
- ANGELA CASELLA, *L'inversione Parnassiana, ovvero: Le Farfalle*, in EAD., *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze 1982, pp. 103-111.
- FEDERICO CASTIGLIANO, *Sbarbaro e la forma-frammento*, in "Italian Studies", LXIX (2014), 1, pp. 111-126.
- RENATO CIVELLO, *Caruso, metafore dell'universo*, in BRUNO CARUSO, *Nature morte*, testi di Renato Civello e Giuseppe Selvaggi, Galleria La Tavolozza, Palermo 1989. Il contributo si trova in apertura al catalogo.
- ANTOINE COMPAGNON, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], cit.
- GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni, Mondadori, Milano 1996 (I Meridiani).
- FILIPPO DE PISIS, *Il marchesino pittore*, prefazione di Sandro Zanotto, Longanesi, Milano 1969.
- FLAMINIO DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito: le «Farfalle» di Gozzano*, La finestra, Trento 1999.
- ACHILLE DI GIACOMO, *La parola è come una conchiglia*, in "Il Tempo", 16 gennaio 1987.
- FRANCO DI TIZIO, *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, Ianieri, Pescara 2009.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, cit.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], cit., pp. 52-80.
- UMBERTO ECO, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Rovello, Milano 2006.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit.
- UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.
- UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, cit.
- ENRICO ELLI, CLAUDIA MASOTTI, *Lo sguardo dello scienziato, la visione del poeta. Camillo Sbarbaro tra «Pianissimo» e il «Libro dei licheni»*, in GIUSEPPE MAGURNO (a cura di), *La dorata parmelia. Licheni, poesia e cultura in Camillo Sbarbaro (1888-1967)*, Atti del Convegno (Brescia, 29 febbraio-1 marzo 2008), Carocci, Roma 2011, pp. 87-101; poi con il titolo *Poesia e scienza: Camillo Sbarbaro tra «Pianissimo» e il «Libro dei licheni»* in ENRICO ELLI, *Le patrie dell'anima. Studi di letteratura italiana tra Otto e Novecento*, EDUCatt, Milano 2013, pp. 321-334.
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, cit.
- ANDREA GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Franco Cesati, Firenze 2017.
- GABRIELLA GIANNACHI, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano* [2016], traduzione di Elisa Dalgo e Flavio Iannelli, Treccani, Roma 2021.

- GIUSEPPE GIARRIZZO, *Collezionismo e collezionisti*, in ID., STEFANIA PAFUMI (a cura di), *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della tavola rotonda (Catania, 4 dicembre 2006), Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2009, pp. 15-17.
- VARDUI KALPAKCIAN, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij S. Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, in “Rivista d’arte”, XLVI (2012), 2, pp. 447-473.
- ANDREA KERBAKER, *Lo scaffale infinito. Storie di uomini pazzi per i libri*, Ponte alle Grazie, Milano 2013.
- GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Garzanti, Milano 1981.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, cit., vol. I, pp. 139-169.
- ADALGISA LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa*, Mazzotta, Milano 1983.
- LUCIANO LUISI, *Nota* in ID., *Amar perdona*, Quaderni di Piazza Navona, Roma 1979, p. 4.
- DANTE MAFFIA, *Il viaggio lirico e umano di Luciano Luisi*, in *TOV*, pp. 723-749.
- RAFFAELE MANICA, *All’ingresso del «Giardino»*, in ANNA DOLFI, GIANNI VENTURI (a cura di), *Ritorno al giardino*, una giornata di studi per Giorgio Bassani (Firenze, 26 marzo 2003), Bulzoni, Roma 2006, pp. 103-110.
- MICHELE MARI, *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, in “Bergomum”, LXXXV (1990), 4.
- CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019.
- MARTINA MAZZOTTA, *Wunder-Weltanschauung. Una visione meravigliosa del mondo*, in LAVINIA GALLI MICHERO, MAZZOTTA (a cura di), *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, Skira, Milano 2013, pp. 17- 27.
- MATTEO MESCHIARI, *Un mondo di licheni. Immagini vegetali e metonimia in Camillo Sbarbaro*, in “Filologia e critica”, XXVIII (settembre-dicembre 2003), 3, pp. 458-467.
- EUGENIO MONTALE, *Saggio introduttivo* a GUIDO GOZZANO, *Le Poesie*, Garzanti, Milano 1964, pp. 7-15.
- SIMONA MORETTI, «È stato Crapotti!» ovvero la dispersione della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff sulle riviste di storia dell’arte in Italia (1925-1926), in “Tecla”, I (dicembre 2010), 1, pp. 58-73.
- FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent’anni di solitudine»*, cit.
- MARIA ANTONIETTA MORETTINI BURA, *Gozzano post-moderno*, in GIUSEPPE LANGELLA, ENRICO ELLI (a cura di), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi, Interlinea, Novara 2011, pp. 269-280.
- EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell’insegnamento e riforma del pensiero* [1999], traduzione di Susanna Lazzari, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- ANTONIO MUÑOZ, *D’Annunzio amatore d’arte e collezionista*, in ID., GUGLIELMO GATTI et al., *D’Annunzio a Roma*, Palombi, Roma 1955, pp. 129-139.
- STEFANO PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d’arte*, il Mulino, Bologna 1997.

- WALTER PEDULLÀ, *Le mufte dell'«Adalgisa»*, in CORRADO BOLOGNA, PAOLA MONTEFOSCHI, MASSIMO VETTA (a cura di), *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 230-243.
- DIEGO PELLIZZARI, *Il libro della natura in Gozzano. Da «L'analfabeta» alle «Farfalle»*, in "SigMa", III (2019), 3, pp. 704-728.
- ELENA PONTIGGIA, *La memoria e gli oggetti. Aspetti del concetto di natura morta dopo l'età delle avanguardie*, in ANTONIO D'AMICO (a cura di), *De Chirico, De Pisis, Carrà. La vita nascosta delle cose*, Sagep, Genova 2019, pp. 55-61.
- BRUNO PORCELLI, *Antinaturalismo e antidannunzianesimo in Gozzano*, in "Lettere italiane", XXII (gennaio-marzo 1970), 1, pp. 51-71.
- BRUNO PORCELLI, *Gozzano: originalità e plaghi*, Patron, Bologna 1974.
- RUGGIERO ROMANO, *Premessa* al vol. XV dell'Enciclopedia Einaudi, pp. XIII-XXI.
- GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], cit.
- EDOARDO SANGUINETI, *Gozzano e De Amicis*, in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, pp. 23-25.
- CARLO SGORLON, *Suadente, nitido e quasi "naïf"*, in "Il Piccolo", 22 marzo 1987.
- CHIARA SIMONIGH (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario*, con interventi di Edgar Morin, Gianni Vattimo e Gustavo Zagrebelsky, Mimesis, Milano 2012, cit.
- LAVINIA SPALANCA, *Il lichene e la farfalla. Sbarbaro e Gozzano fra scienza e poesia*, in GIUSEPPE MAGURNO (a cura di), *La dorata parmelia*, pp. 165-177.
- GIUSEPPE STELLARDI, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Franco Cesati, Firenze 2006.
- RICHARD IRWIN VANE-WRIGHT, *Farfalle e falene. Il libro dei disegni di William Jones*, traduzione di Antonio Casto, Einaudi, Torino 2021.
- CESARE VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, cit.
- FRANCO VENTURI, *Le origini dell'Enciclopedia*, cit.
- FRANCO VENTURI, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1970.
- EDWARD WILSON-LEE, *Il catalogo dei libri naufragati. Il figlio di Cristoforo Colombo e la ricerca della biblioteca universale*, cit.
- GIUSEPPE ZACCARIA, «*Viaggio per fuggire altro viaggio*»: su Gozzano postmoderno, in ID., GIULIANO LADOLFI, *Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento*, premessa di Maria Motta, Interlinea, Novara 2005, pp. 23-41.
- PAOLO ZOBOLI, *Sbarbaro nei «Meridiani»*, in "Testo", XLIII/I (2022), 83, pp. 137-146.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

LEONARDO DAPPORTO, MARIAGRAZIA PORTERA, *Meravigliose farfalle e falene*, in "doppiozero", 7 gennaio 2022, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/materiali/meravigliose-farfalle-e-falene?fbclid=IwAR3RuQGTL4UyAvaphaTgncTwcSrRBB6WaH7JD4XVDPzrCYV-sTboPF-BFLY>.

MICHELE MARI, *Intervista*, a cura di Olga Campofreda, 11 settembre 2013, consultabile sul sito <https://scrittoriprecari.wordpress.com/2013/09/11/intervista-a-michele-mari/>.

4. «Una rassegna di tutte le possibilità». Vite da repertorio

Bibliografia primaria

- ROBERTO ALAJMO (a cura di), *Repertorio dei pazzi d'Italia. Lunatici, giullari e matti che vagano per le nostre città*, il Saggiatore, Milano 2012.
- ROBERTO ALAJMO, *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* [1994], Sellerio, Palermo 2018.
- PAOLO ALBANI, *I mattoidi italiani*, Quodlibet, Macerata 2012.
- PAOLO ALBANI, PAOLO DELLA BELLA, *Forse Queneau. Enciclopedia delle scienze anomale*, con la collaborazione di Berlinghiero Buonarroti, introduzione di Paolo Rossi, Zanichelli, Bologna 1999.
- PAOLO ALBANI, PAOLO DELLA BELLA, *Mirabilia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, prefazione di Mario Scognamiglio, Zanichelli, Bologna 2003.
- JOHN AUBREY, *Vite brevi di uomini eminenti*, Adelphi, Milano 1977.
- ANDREA BAJANI, *La vita non è in ordine alfabetico*, Einaudi, Torino 2015.
- EUGENIO BARONCELLI, *Libro di candele. 267 vite in due o tre pose*, Sellerio, Palermo 2008.
- EUGENIO BARONCELLI, *Libro di furti. 301 vite rubate alla mia*, Sellerio, Palermo 2021.
- GIUSEPPE BERTO, *Il male oscuro* [1964], postfazione di Carlo Emilio Gadda, con un testo di Emanuele Trevi, Neri Pozza, Vicenza 2016.
- GIUSEPPE BERTO, *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore* [1973], prefazione di Giuseppe Lupo, BUR, Milano 2014.
- JORGE LUIS BORGES, *Del rigor en la ciencia (L'artefice)*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1253.
- JORGE LUIS BORGES, *La biblioteca di Babele (Finzioni)* [1941], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 680-689.
- JORGE LUIS BORGES, *Magie parziali del «Don Chisciotte» (Altre inquisizioni)* [1952], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 947-952.
- JORGE LUIS BORGES, ADOLFO BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq* [1967], con il racconto inedito *Di positivo contributo*, traduzione di Francesco Tentori Montalto, nuova edizione a cura di Glauco Felici, Einaudi, Torino 1999.
- ITALO CALVINO, *Il barone rampante* [1957], in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 547-777.
- ACHILLE CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, in ORESTE DEL BUONO (a cura di), *Opere. Romanzi e racconti (1924-1933)*, Bompiani, Milano 1989.
- ACHILLE CAMPANILE, *Tragedie in due battute*, Rizzoli, Milano 1978.
- ACHILLE CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, Rizzoli, Milano 1975.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici* [1987], La nave di Teseo, Milano 2020.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, cit.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti* [1994], Guanda, Milano 2017.
- GIANNI CELATI, *Comiche* [1971], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 3-128.
- GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], cit.

- GIANNI CELATI, *La banda dei sospiri* [1976], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 313-500.
- GIANNI CELATI, *Narratori delle pianure*, in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 733-866.
- UGO CORNIA, *La vita in ordine alfabetico*, La nave di Teseo, Milano 2021.
- CARLO DOSSI, *I mattòidi al primo concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, in ID., *Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1995, pp. 973-1025.
- MICHEL FOUCAULT, *La vita degli uomini infami* [*La vie des hommes infames*], postfazione di Remo Bodei, il Mulino, Bologna 2009.
- ALFREDO GIANOLIO, *Vite sbobinate e altre vite*, con un radiodiscorso di Cesare Zavattini, Quodlibet, Macerata 2013.
- PIERRE MICHON, *Vite minuscole* [1984], traduzione di Leopoldo Carra, Adelphi, Milano 2016.
- PAOLO NORI (a cura di), *Repertorio dei matti della città di Milano*, Marcos y Marcos, Milano 2015.
- ALDO PALAZZESCHI, *Il buffo integrale*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Luciano De Maria, prefazione di Giansiro Ferrata, Mondadori, Milano 1987 (I Meridiani), pp. 787-960.
- GOFFREDO PARISE, *Sillabari*, in ID., *Opere*, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, introduzione di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1987-1989 (I Meridiani), vol. II, pp. 195-512.
- ELIO PECORA, *Il libro degli amici*, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- GEORGES PEREC, *L'infra-ordinario* [1989], traduzione di Roberta Delbono, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- GIUSEPPE PONTIGGIA, *Le sabbie immobili* [1991], in ID., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Mondadori, Milano 2004 (I Meridiani), pp. 1011-1097.
- GIUSEPPE PONTIGGIA, *Prima persona* [2002], in ID., *Opere*, cit., pp. 1703-1903.
- GIUSEPPE PONTIGGIA, *Vite degli uomini non illustri* [1993], in ID., *Opere*, cit., pp. 1099-1288.
- RAYMOND QUENEAU, *Figli del limo* [1938], traduzione di Bruno Pedretti, Einaudi, Torino 2008.
- MARIO TOBINO, *Gli ultimi giorni di Magliano*, introduzione di Fausto Gianfranceschi, Mondadori, Milano 1982.
- MARIO TOBINO, *Le libere donne di Magliano* [1953], Mondadori, Milano 1976.
- JUAN RODOLFO WILCOCK, *Il libro dei mostri* [1978], Adelphi, Milano 2019.
- JUAN RODOLFO WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti* [1972], Adelphi, Milano 2014.
- JUAN RODOLFO WILCOCK, *Lo stereoscopio dei solitari* [1972], Adelphi, Milano 2017.
- CESARE ZAVATTINI, *I poveri sono matti* [1937], in ID., *Opere (1931-1986)*, a cura di Silvana Cirillo, introduzione di Luigi Malerba, Bompiani, Milano 2001, pp. 67-128.

Bibliografia secondaria

- VIKTORIA ADAM, *La scuola del comico*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2011, pp. 139-153.
- THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Note per la letteratura* [1958], introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012.
- EPIFANIO AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in “Studi Novecenteschi”, LXXXI (2011), 38, pp. 185-198. Il contributo si trova anche in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, cit., pp. 109-121.
- PAOLO ALBANI, *Visionari. Briciole critiche su Carlo Dossi*, Italo Svevo, Trieste-Roma 2022.
- GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Carocci, Roma 2016.
- MARCO ARCHETTI, «*Scrivere è una malattia come la mia fobia delle falene*». *Intervista a Eugenio Baroncelli* (finalista al Premio nazionale di narrativa Bergamo 2013), in “Corriere della Sera”, 14 marzo 2013.
- ALBERTO ASOR ROSA, *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Firenze 2004.
- PIETRO BACCINO, *Difendere i particolari. Gianni Celati, i folli, gli altri*, in “Allegoria”, XXXII (2020), 82, pp. 133-148.
- MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], traduzione italiana di Mili Romano, Einaudi, Torino 1979.
- MICHAÏL BACHTIN, *Su Flaubert. Per una stilistica del romanzo*, introduzione di Stefania Sini, in “Enthymema”, III (2011), 5, pp. 1-16.
- MONICA BANDELLA, PETER KUON, *Voci sparse. Frammenti di un dibattito*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, cit., pp. 177-202.
- ROLAND BARTHES, *Prefazione al «Dizionario Hachette»*, pubblicata nel *Dictionnaire Hachette* [1980], ora in ID., *Cos'è uno scandalo (scritti inediti 1933-1980). Testi su se stesso, l'arte, la scrittura e la società*, cit., pp. 201-205.
- MARCO BELLARDI, *Lo sperimentalismo discreto di Pontiggia*, in “Enthymema”, VI (2014), 10, pp. 227-244.
- MARCO BELPOLITI, «*Riscopriamo la fantasia di Cervantes*», intervista con Gianni Celati, in “Tuttolibri-La Stampa”, 24 novembre 2007.
- MARCO BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in GIANNI CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. XI-LXXII.
- ALFONSO BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo (Le forme)*, Einaudi, Torino 2002, vol. II, pp. 341-381.
- ALBERTO BERTONI, *Fiume*, in GIAN MARIO ANSELMi, GINO RUOZZI, *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2003, pp. 191-200.
- SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, cit.
- DAVIDE BREGOLA, *I solitari. Scrittori appartati d'Italia*, Oligo, Mantova 2021.
- ITALO CALVINO, *Nota a «Comiche»*, in “Riga”, 40: *Gianni Celati*, cit., p. 310.
- LAURA CANNAVACCIUOLO, *Lavorare nella contemporaneità. Giuseppe Pontiggia lettore*, Liguori, Napoli 2020.
- SIMONA CARRETTA, *Vite immaginarie a confronto. Su Schwob e Yourcenar*, in MASSIMO RIZZANTE, WALTER NARDON, STEFANO ZANGRANDO (a cura di),

- Finzione e documento nel romanzo*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2008, pp. 41-56.
- RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021.
- RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- GIORGIO CAVALLINI, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma 2000.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Archivi manicomiali in Emilia Romagna*, in "Società e storia", VII (1985), 28, pp. 443-477.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Gli scrittori perduti*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, cit., pp. 237-240.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Il limbo delle fantasticazioni*, cit.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *La scuola del comico*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, cit., pp. 21-27.
- GIANNI CELATI, ALESSANDRO BOSCO, *Dialogo sulla comicità*, in GERHILD FUCHS, ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, cit., pp. 29-33.
- GIANNI CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011.
- GIANNI CELATI, *Esercizio autobiografico in 2000 battute*, in "Riga", 28: *Gianni Celati*, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi, Marcos y Marcos, Milano 2008, p. 24; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., p. 20.
- GIANNI CELATI, *Finzioni a cui credere*, in "alfabeta", dicembre 1984, ora in MARCO SIRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., pp. 175-177.
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, cit.
- GIANNI CELATI, *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera*, Radio Svizzera Italiana, rete 2, 13 febbraio 1988, in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., pp. 23-34.
- GIANNI CELATI, *Memoria su certe letture. Conversazione con Rebecca West*, in "Riga", 28: *Gianni Celati*, cit., pp. 38-43.
- GIANNI CELATI, *Un sistema di racconti sul mondo esterno*, in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., pp. 196-206.
- EMILIANO CERESI, *Intervista a Ermanno Cavazzoni*, in "Riga", 44: *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 27-33.
- ANNA MARIA CHIERICI, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Archetipolibri, Bologna 2011.
- MARCO CODEBÒ, *Cervantes in Celati*, in "Forum Italicum", XLVII (2013), 3, pp. 540-556.
- CRISTIAN CRUSAT, *Humoristico oprobio: el destino ironico de las «vidas imaginarias» de Borges, Wilcock, y Bolaño*, in "Hispanic Research Journal", XVII (2016), 6, pp. 504-521.
- CATERINA DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990.
- CATERINA DE CAPRIO, *La scrittura dal passo lieve*, Bulzoni, Roma 2009.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz (Saggi critici. Nuova serie)* [1929], in ID., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), pp. 405-450.
- ROSSANA DEDOLA, *Giuseppe Pontiggia. La letteratura e le cose essenziali che ci riguardano*, Avagliano, Roma 2013.

- ROSSANA DEDOLA, *La parola che inventa: Giuseppe Pontiggia*, in GILLIAN ANIA, JOHN BUTCHER (a cura di), *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, Dante & Descartes, Napoli 2007, pp. 263-276.
- ROBERTO DEIDIER, *Wilcock l'anti-autore*, in ID., GIORGIO NISINI (a cura di), *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 9-12.
- JACQUES DERRIDA, *Cogito e storia della follia*, in ID., *La scrittura e la differenza*, traduzione di Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 1982, pp. 39-79.
- UMBERTO ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998, pp. 53-97.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, cit.
- UMBERTO ECO, *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*, in ID., *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano 1992, pp. 157-163.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di Leonardo Amoroso... et al., cit., pp. 52-80.
- UMBERTO ECO, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* [1972], Bompiani, Milano 1996.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit.
- UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.
- FABIO FINOTTI, *Il candore delle pianure*, in PETER KUON, (a cura di), *Voci delle pianure*, cit., pp. 143-155.
- MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit.
- MICHEL FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica* [1961], con l'aggiunta di *La follia, l'assenza di opera e Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco*, a cura di Mario Galzigna, Rizzoli, Milano 2012.
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, cit.
- GERHILD FUCHS, *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-emiliana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, in ID., ANGELO PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura*, cit., pp. 79-95.
- CARLO EMILIO GADDA, *Giuseppe Berto, «Il male oscuro»*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Garzanti, Milano 1991, vol. I, pp. 1200-1208.
- ANDREA GIALLORETO, *«La sinagoga degli iconoclasti» di Juan Rodolfo Wilcock. Vite (poco) esemplari di uomini d'ingegno*, in "Nuova antologia", CXLVI (2011), 2259, pp. 337-349; poi in *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Jaca Book, Milano 2013, pp. 49-63.
- ANDREA GIALLORETO, *«Uomo, paradigma del mostro». La comunicazione crudele di Juan Rodolfo Wilcock*, in GIOVANNA CALTAGIRONE, SANDRO MAXIA (a cura di), *«Italia magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006), AM&D, Cagliari 2008, pp. 181-193; poi in ANDREA GIALLORETO, *I cantieri dello sperimentalismo*, cit., pp. 65-78.
- ANDREA GIALLORETO, *Il narratore inattendibile. I romanzi "disastrati" di Juan Rodolfo Wilcock*, in *I cantieri dello sperimentalismo*, cit., pp. 79-116. Il contributo era già apparso in "Studi Novecenteschi", XXXVIII (2011), 82, pp. 437-473.

- ANDREA GIALLORETO, *L'enciclopedia delle eccezioni. Le scritture brevi di Juan Rodolfo Wilcock*, in ROBERTO DEIDIER, GIORGIO NISINI (a cura di), *L'eternità immutabile*, cit., pp. 25-38.
- ANDREA GIALLORETO, *La parola trasparente. Il «sillabario» narrativo di Goffredo Parise*, Bulzoni, Roma 2006.
- ANDREA GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, cit.
- CARLO GINZBURG, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, cit.
- CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, cit., pp. 57-106.
- GIULIO IACOLI, *Caratteri infiammabili. Matrici cineletterarie per i mattoidi celatiani*, in “Sinestesie”, XIX (2020), 1, pp. 121-142.
- STEFANIA IANNELLA, *La tecnica narrativa del «discorso associativo» nel «Male oscuro»*, in CESARE DE MICHELIS, GIUSEPPE LUPO (a cura di), *Giuseppe Berto. Cent'anni di solitudine*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2016, pp. 42-53.
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'efficacia simbolica*, in ID., *Antropologia strutturale*, traduzione di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1975, pp. 210-230.
- CESARE LOMBROSO, *Genio e follia* [1864], StreetLib, Milano 2021.
- FABIO LO VALVO (a cura di), *Gli insetti del principe. La collezione entomologica di Raniero Alliata di Pietratagliata*, CRICD, Palermo 2020.
- GIUSEPPE LUPO, *Adamo ed Eva nel paese delle ciminiere*, in GIUSEPPE BERTO, *Oh Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, cit., pp. V-XI.
- GIOVANNI MACCARI, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Fiesole 2003.
- LUIGI MALERBA, *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Manni, San Cesario di Lecce 2008.
- MARCO MALVESTIO, *L'eccentrico, l'incompleto, il marginale: la raccolta di racconti biografici come parodia dell'enciclopedia*, in “Nuova Corrente”, LXV (2018), 162, pp. 55-69.
- DANIELA MARCHESCHI, *La formazione di un giovane autore. Come Giuseppe Pontiggia è diventato lo scrittore Pontiggia*, in ALBERTO CADIOLI, GIUSEPPE LANGELLA, DANIELA MARCHESCHI, GINO RUOZZI (a cura di), *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, Atti del Convegno internazionale di studi nel decimo anniversario della scomparsa (Milano, 30 ottobre 2013), Interlinea, Novara 2015, pp. 13-29.
- MATTEO MARCHESINI, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, il Saggiatore, Milano 2019.
- MICHELE MARI, *Wilcock, il poeta che raccontava le vite “freaks”*, “La Repubblica”, 17 aprile 2019.
- LUÍSA MARINHO ANTUNES, *Granelli di sabbia intorno all'uomo. «Le sabbie immobili»: la formazione del pensiero*, in ALBERTO CADIOLI, GIUSEPPE LANGELLA, DANIELA MARCHESCHI, GINO RUOZZI (a cura di), *Giuseppe Pontiggia. Investigare il mondo*, cit., pp. 79-87.
- SILVIO MORETTI, ANGELO CANNATÀ (a cura di), *Urgentissime da evadere. Viaggio nel '900 attraverso la corrispondenza di Achille Campanile*, Aragno, Torino 2010.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli* [1889], introduzione, traduzione e commento di Pietro Gori e Chiara Piazzesi, Carocci, Roma 2012.
- ERMANNIO PACCAGNINI, *Vite di diciotto eroi il cui nome è nessuno*, in “Il Sole 24 ore”, 26 settembre 1993.

- NUNZIA PALMIERI, *Il corpo matto. Materiali per una cronistoria*, in GIANNI CELATI, *Comiche*, a cura di Nunzia Palmieri, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 197-209.
- BENT PARODI, *Raniero il principe mago*, Publicicula, Palermo 2003.
- PIER PAOLO PASOLINI, *La sinagoga degli iconoclasti*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano 1996, pp. 52-57.
- SILVIO PERRELLA, *Introduzione* a GOFFREDO PARISE, *Sillabari*, Mondadori, Milano 1984, pp. 5-13.
- GIUSEPPE PONTIGGIA, *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, a cura di Cristiana De Santis, prefazione di Paolo Di Paolo, Mondadori, Milano 2020.
- JACQUELINE RISSET, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in FRANCIS PONGE, *Il partito preso delle cose* [1942], traduzione di Jacqueline Risset, Einaudi, Torino 1979, pp. V-XII.
- MASSIMO RIZZANTE, *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, cit.
- DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, cit.
- GIULIANO SCABIA (a cura di), *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia*, testi di Peppe Dell'Acqua et al., fotografie di Maurizio Conca, Titivillus, Corazzano 2010.
- GIULIANO SCABIA (a cura di), *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino 1976.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Stile e nevrosi di un narratore strambo. Sul «Male oscuro» di Giuseppe Berto*, in EPIFANIO AJELLO (a cura di), *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, cit., pp. 83-93.
- CESARE SEGRE, *Straordinarie avventure di gente ordinaria*, in "Corriere della Sera", 21 settembre 1993.
- SIRIANA SGAVICCHIA, *Paradossi post-moderni nella narrativa di Ermanno Cavazzoni*, in PIERO PIERI, CHIARA CRETTELLA (a cura di), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna (1968-2007)*, Clueb, Bologna 2007, vol. II, pp. 93-105.
- JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* [1970], a cura di Corrado Bologna, Abscondita, Milano 2018.
- CAROLINA SUÁREZ HERNÁN, JAVIER MACÍAS HORAS, *Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock*, in "Rilce", XXIX (2013), 2, pp. 495-513.
- KATA VATJU, *La vida de un género literario, La biografía ficticia y su ruta entre continentes: Schwob, Borges, Wilcock y Bolaño*, in "Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve", VI (2015), 8, pp. 1-10.
- SAVERIO VITA, *«Un fulgorato scoscendere». L'opera narrativa di Giuseppe Berto*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2021.
- JUAN RODOLFO WILCOCK, *Presentazione* a SILVINA OCAMPO, *Il diario di Porfiria*, traduzione di Livio Bacchi Wilcock, Todariana, Milano 1967, pp. 5-10.
- PAOLO ZANOTTI, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

PAOLO ALBANI, *Wilcock chi?*, in “pagina99”, 12 giugno 2014, consultabile online sul sito <http://www.paoloalbani.it/Wilcockchi.html>.

GIANNI CELATI, *Dal «verum factum» all'immaginazione esatta*, in “Zibaldoni e altre meraviglie”, 6 marzo 2005, consultabile online sul sito <https://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta/>.

JACOPO CIRILLO, *Si ride per ridere. Cosa unisce la comicità di Achille Campanile, Nino Frassica e Valerio Lundini?*, in “Il Tascabile”, 23 giugno 2022, consultabile online sul sito https://www.iltascabile.com/linguaggi/campanile-frassica-lundini/?fbclid=IwAR1bXBQEUgw7cbIB4m33bdVCWeIk-gGcxPBPqUxW_F8Js5vE8v8o6X9WcfY.

ANDREA CORTELLESA, *Incredibile quanta roba ci stia in una vita se cominci a riordinarla la frittata è fatta*, in “La Stampa”, 23 ottobre 2021, consultabile online sul sito <https://www.lastampa.it/tuttolibri/recensioni/2021/10/23/news/incredibile-quanta-roba-ci-stia-in-una-vita-se-cominci-a-riordinarla-la-frittata-e-fatta-1.40834470/>.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

GABRIELE GIMMELLI, *L'argentino che volle farsi italiano. Wilcock, iconoclasta solitario*, in “doppiozero”, 13 dicembre 2017, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/wilcock-iconoclasta-solitario>.

GRAZIANO GRAZIANI, *Un po' sballati, un po' idioti, un po' dementi. Giocare alla letteratura: un'intervista a Ermanno Cavazzoni*, in “Il Tascabile”, 4 luglio 2022, consultabile online sul sito https://www.iltascabile.com/letterature/sballati-idioti-dementi/?fbclid=IwAR3A4tX04XNNn0kdPhx56TOVeQM1Konpw_zYVwT2WcP9kRe0fmW18knsM2w.

LUIGI GRAZIOLI, *Giuseppe Pontiggia. Dieci anni senza*, in “doppiozero”, 27 giugno 2013, consultabile online sul sito https://www.doppiozero.com/giuseppe-pontiggia-dieci-anni-senza?fbclid=IwAR3AsiHFWpU8v_a9ovcfFv9R4_B2AQ4MwoHVT0c251j9Wdbmxjee7D8StSA.

Intervista a Juan Rodolfo Wilcock, all'interno del programma della Rai *Incontri* (7 maggio 1973), a cura di Gastone Favero. Il video della conversazione è disponibile sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>.

Intervista rilasciata da Ermanno Cavazzoni a Emiliano Ceresi, all'interno della rassegna *Manganelli sconclusionato*, disponibile online sul sito <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/manganelli-sconclusionato-5-intervista-a-ermanno-cavazzoni/>.

LEONARDO GIOVANNI LUCONE, *Eugenio Baroncelli, autore di vite che potevano essere la sua*, in “Rivista Studio”, 24 giugno 2021, consultabile online sul sito <https://www.rivistastudio.com/per-chi-votare-25-settembre/>.

- GIUSEPPE LUPO, *Giuseppe Berto. Battitore libero senza ideologia*, in “Avvenire”, 20 dicembre 2014, consultabile online sul sito <https://www.avvenire.it/agora/pagine/giuseppe-berto-battitore-libero>.
- LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile online sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.
- CRISTINA NESI, *Giuseppe Pontiggia e la parodia: «Vite di uomini non illustri»*, in “Between”, VI (2016), 12, consultabile online sul sito <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2145/2117>.
- PIERGIORGIO ODIFREDDI, *Un matematico legge Borges*, intervento al convegno *Scienza e arte* (Trieste, novembre 1996), consultabile al sito http://www.asia.it/media/documenti/docs_odifreddi/borges.pdf.
- NUNZIA PALMIERI (a cura di), *Come una cosa che si canta. Dieci lettere a Daniele Benati [1993-1998]*, in “Griseldaonline”, 16 (2016-2017), consultabile online sul sito <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dieci-lettere-daniele-benati-1993-1998>.
- FILIPPO REINA, *La vertigine delle vite. Intervista a Eugenio Baroncelli*, in “La Balena Bianca”, 17 gennaio 2022, consultabile online sul sito <https://www.labalenabianca.com/2022/01/17/la-vertigine-delle-vite-intervista-a-eugenio-baroncelli-filippo-reina/>.
- ELEONORA ZUCCHI, *Eugenio Baroncelli. Falene*, in “doppiozero”, 3 settembre 2012, consultabile online sul sito <https://www.doppiozero.com/eugenio-baroncelli-falene>.

5. Burocrazia a sineddoche. I Misteri dei Ministeri di Augusto Frassinetti

Bibliografia primaria

- FRANCESCO BACONE, *Nuova Atlantide [New Atlantis, 1627]*, a cura di Giuseppe Schiavone, BUR Rizzoli, Milano 2011.
- ITALO CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 953-1064.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Parma 2007.
- ERMANNIO CAVAZZONI, *Storie vere e verissime*, cit.
- GIANNI CELATI, *Fata morgana* [2005], in ID., *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. 1475-1656.
- GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* [1881], in ID., *Opere*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Giovanni Bogliolo, traduzioni di Giorgio Caproni... [et al.], Mondadori, Milano 2000 (I Meridiani), vol. II, pp. 937-1256.
- AUGUSTO FRASSINETI, *L'unghia dell'asino*, con disegni di Mino Maccari, Garzanti, Milano 1961.
- AUGUSTO FRASSINETI, *Lo Spirito delle Leggi*, il Mulino, Bologna 1989.
- AUGUSTO FRASSINETI, *Misteri dei Ministeri. Il primo trattato di ministerialità generale & comparata arricchito di nuove rivelazioni ipotesi esempi e controprove in tre libri compiutamente ordinato*, a cura di Andrea Gialloredo, prefazione di Paolo Mauri, Einaudi, Torino 2022.
- AUGUSTO FRASSINETI, *Tutto sommato*, prefazione di Giuliano Gramigna, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1985.

- AUGUSTO FRASSINETI, *Un capitano a riposo. Racconti*, Feltrinelli, Milano 1963.
- AUGUSTO FRASSINETI, *Vita-Vita-Vita*, realizzazione grafica di Gastone Novelli, Alfa, Bologna 1966.
- CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 565-772.
- NIKOLAJ GOGOL', *Il naso* [1836], in ID., *Opere*, a cura di Serena Prina, Mondadori, Milano 1999 (I Meridiani), pp. 641-673.
- NIKOLAJ GOGOL', *La mantella* [1842], in ID., *Opere*, cit., pp. 746-784.
- NIKOLAJ GOGOL', *La Prospettiva Nevskij* [1835], in ID., *Opere*, cit., vol. I, pp. 595-640.
- NIKOLAJ GOGOL', *Le anime morte* [1842], in ID., *Opere*, cit., vol. II, pp. 3-487.
- WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke* [1937], a cura e con una postfazione di Francesco Matteo Cataluccio, prefazione di Michele Mari, traduzione italiana di Irene Salvatori e Michele Mari, il Saggiatore, Milano 2020.
- PIERO JAHIER, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi. Con un allegato e un'appendice*, Vallecchi, Firenze 1966.
- ALFRED JARRY, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* [1911], a cura di Claudio Ruffini, Adelphi, Milano 1984.
- FRANZ KAFKA, *Il processo* [1925], in ID., *Romanzi*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1986 (I Meridiani), pp. 315-559.
- FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle* [1532], recato in lingua italiana da Augusto Frassinetti, Sansoni, Firenze 1980.
- JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver* [1726], in ID., *Opere*, introduzione e cura di Masolino d'Amico, Mondadori, Milano 1983 (I Meridiani), pp. 23-329.
- DENIS VAIRASSE, *The history of the Sevarambians. A utopian novel*, introduzione e cura di John Christian Laursen and Cyrus Masroori, State University of New York Press, Albany 2006.

Bibliografia secondaria

- ELIO FILIPPO ACCROCCA (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Sodalizio del libro, Venezia 1960.
- GIUSEPPE ANCESCHI, *Augusto Frassinetti*, in "Belfagor", XLI (1986), 6, pp. 657-670.
- MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit.
- MASSIMO BALDINI (a cura di), *Parole, labirinti e sentieri. Ingorghi, rumori, trabocchetti e gargarismi linguistici*, Armando Editore, Roma 1989.
- GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi: una rilettura*, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, Atti del XLIII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia (Torre Pellice, 30-31 agosto 2003), Claudiana, Torino 2005, pp. 7-27.
- MARCO BELPOLITI, *Celati, non ridete dei Gamuna*, in "La Stampa", 10 febbraio 2005; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, p. 350.
- UGO BERTI ARNOALDI (a cura di), *Intervista a Augusto Frassinetti*, in "Bologna Incontri", XIII (giugno 1982), 6.
- HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, cit.

- GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere. Ritratto di Boine di Giancarlo Vigorelli*, Guanda, Parma 1971.
- SARA BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di Andrea Raffaele Rondini, Aracne, Roma 2014.
- PAOLO BRIGANTI, *Piero Jahier*, La nuova Italia, Firenze 1976.
- ITALO CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in ID., *Saggi: 1945-1985*, cit., pp. 52-60.
- ITALO CALVINO, *Leggerezza (Lezioni americane)*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 631-655.
- FRANCO CARDINI, *Parole introduttive*, in MICHELANGELO PICONE (a cura di), *L'enciclopedismo medievale*, cit., pp. 9-14.
- ROBERTO CARNERO, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, in "Letture", LX (dicembre 2005), 622, pp. 72-73; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, da dove si cita pp. 45-46.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Piccolo avviamento a Frassinetti*, in "Il cavallo di Troia", IX (1989), 1, pp. 55-66.
- ERMANNANO CAVAZZONI, *Un inedito di Augusto Frassinetti e l'onomastica*, in "Lingua e stile", XXVI (1991), 2, pp. 297-305.
- ERMANNANO CAVAZZONI, DANIELE BENATI, *Catalogo delle prose secondo la specie*, in "Il semplice", I (settembre 1995), 1, p. 7.
- GIANNI CELATI, *Discorsi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016.
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione comicità e scrittura*, cit.
- DAVIDE DALMAS, *Jahier dopo il silenzio. Permanenza e mutazioni di una voce biblica nella poesia italiana del secondo Novecento*, in ID. (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, cit., pp. 225-238.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti [1971]*, presentazione di Eugenio Montale, Garzanti, Milano 1976.
- UMBERTO ECO, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, cit.
- UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole [1983]*, testi di Leonardo Amoroso... et al., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 52-80: 75.
- UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit.
- UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.
- MICHELE FARINA, *Un'eterna fase istruttoria. Il purgatorio burocratico di Augusto Frassinetti*, in "Quaderni d'Italianistica", XLI (2020), 2, pp. 195-214.
- FRANCO FARINELLI, *Geografia*, cit.
- FRANCO FARINELLI, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, cit.
- MONICA FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005.
- GIUSEPPE FIORI, *Il cavaliere dei Rossomori. Vita di Emilio Lussu*, Einaudi, Torino 1985.
- MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit.
- GIANLUCA FREDA, «Fata Morgana», in "fatamorgana", Università degli Studi di Siena; ora in "Riga", 40: *Gianni Celati*, cit., p. 347.
- CARLO GINZBURG, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, cit.
- CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ALDO GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, cit., pp. 57-106.

- GIUSEPPE LANGELLA, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, cit., vol. I, pp. 139-169: 158.
- EMILIO LUSSU, *Tutte le opere. La costruzione della democrazia in Italia*, III, a cura di Luisa Maria Plaisant, CUEC, Cagliari 2014.
- GIORGIO MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, cit.
- GIORGIO MANGANELLI, *I Ministeri di Frassinetti*, in "L'informazione bibliografica", XIV (aprile-giugno 1998), 2.
- BARBARA MARIATTI, *Jahier e la Francia. Il «ritmo biblico»: Jahier, Jammes, Claudel e Péguy*, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Piero Jahier: uno scrittore protestante?*, cit., pp. 47-76.
- CLELIA MARTIGNONI, *Per una storia dell'autobiografismo metafisico vociano*, in "Autografo", I (1984), 2, pp. 32-47.
- LUIGI MATT, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011.
- VIGILIO MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in "Studi Novecenteschi", I (1972), 1, pp. 63-101.
- GUIDO MELIS, *La burocrazia. Da monsù Travet alle riforme Bassanini: vizi e virtù della burocrazia italiana*, il Mulino, Bologna 1998.
- EDWARD MENDELSON, *Encyclopedic Narratives: from Dante to Pynchon*, cit.
- FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, cit.
- EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, cit.
- DIEGO MORMORIO (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Editori Riuniti, Roma 1988.
- MAURO NERVI, *«Il processo» di Kafka. Un'altra idea di letteratura*, Carocci, Roma 2019.
- EUGENIO ORRÙ, NEREIDE RUDAS, *L'uomo dell'altipiano. Riflessioni, testimonianze e memorie su Emilio Lussu*, Tema, Cagliari 2003.
- NUNZIA PALMIERI, *Navigare nella prosa del mondo*, in "Riga", 40: Gianni Celati, p. 102.
- LAURENCE JOHNSTON PETER, RAYMOND HULL, *Il principio di Peter* [1969], traduzione italiana di Andrea Antonini, Calypso, Milano 2008.
- SILVIO RAMAT, *L'«Ecce homo» e alcuni esemplari di scrittura autobiografica in Italia*, in ID., *Protonovecento*, Il Saggiatore, Milano 1978.
- MASSIMO RIZZANTE, *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza. Dialogo con Gianni Celati*, in ID., *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e di Gianni Celati*, cit., pp. 66-86.
- GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit.
- DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, cit.
- BRUNO SCHULZ, *Introduzione a FRANZ KAFKA, Il processo*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 7-11.
- DIEGO STEFANELLI, *Una visione «ministeriale» del mondo. I «Fatti della vita di un capitano a riposo» nei «Misteri dei Ministeri» di Augusto Frassinetti*, in "La critica sociologica", L (2016), 199, pp. 87-98.

LUCIANO VANDELLI, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, il Mulino, Bologna 2013.

ANGELO VARNI, GUIDO MELIS (a cura di), *L'impiegato allo specchio*, Rosenberg & Sellier, Torino 2002.

ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *I donchisiotte del tavolino. Nei dintorni della burocrazia*, Viella, Roma 2014.

ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *La «pratica» diventa racconto: «Misteri dei Ministeri» di Augusto Frassinetti*, in “Archivi”, XII (gennaio-giugno 2017), 1, pp. 5-28.

Sitografia

Ultima consultazione in data 31 dicembre 2022

ITALO CALVINO, *nota* nel risvolto della sovraccoperta dell'edizione Einaudi del 1973. È riproposta parzialmente anche nel risvolto della ristampa 2022. Consultabile sul sito <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa-italiana/narrativa-italiana-del-novecento/misteri-dei-ministeri-augusto-frassinetti-9788806379520/>.

LUCIANO NANNI, *Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*, consultabile online sul sito <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>.

BARBARA RICCI, «L'Unghia dell'asino». *Ministerialità e somarologia nell'opera di Augusto Frassinetti*, in “Fillide”, XI (aprile 2020), 20, consultabile online sul sito https://www.fillide.it/images/fillide/20/Indice/Ricci_Frassinetti.pdf.

Conclusione

Bibliografia primaria

ERMANNANO CAVAZZONI, *Il poema dei lunatici*, cit.

Bibliografia secondaria

UMBERTO ECO, *L'antiporfirio*, in GIANNI VATTIMO, PIER ALDO ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, cit., pp. 52-80: 75.

MERLIN SHELDRAKE, *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*, cit.

Indice dei nomi

- Abbiati, Roberto 59n
 Abbott Abbott, Edwin 25
 Abetti, Giorgio 11n
 Accardo, Giovanni 97, 99
 Accrocca, Elio Filippo 193, 281n
 Adam, Viktoria 239
 Adorno, Theodor Wiesengrund 6, 262
 Agostino, santo VI, 41-42, 46
 Ajello, Epifanio 17n, 225, 226n, 232n,
 234, 236, 255n
 Alaimo, Franca 195n
 Alajmo, Roberto XXIX, 223-225
 Albani, Paolo XXIX, 209-211, 213,
 223
 Alberto Magno, santo 43-44
 Albertoni, Pietro 244n
 Aldrovandi, Ulisse 54, 154, 326
 Alfano, Giancarlo 262
 Alighieri, Dante III, 11n, 200
 Allasia, Clara 30n
 Allen, Woody, 108-109
 Alliata di Pietratagliata, Raniero 225
 Alliata, Vittoria III
 Almansi, Guido 76, 78n-79n, 83n,
 85n-87n
 Alsted, Johann Heinrich IX, 19
 Altan, Francesco Tullio *detto* Altan 95
 Amadei, Giuseppe 209
 Amoroso, Leonardo Vn, 6n, 39n,
 147n, 182n, 198n, 203n, 289n,
 325n
 Anassimandro 2
 Anceschi, Giuseppe 286
 Andersen, Hans Christian 140
 Andreoli, Annamaria 157n, 158, 159n-
 160n
 Ania, Gillian 267n
 Anselmi, Gian Mario 33n, 132, 233n
 Antinori, Andrea 84n
 Antonini, Andrea 281n
 Archetti, Marco 222n-223n
 Arcimboldo, Giuseppe 154
 Argenton, Bruno Vn, 2n, 39n, 289n
 Ariosto, Ludovico 67, 82, 234
 Aristotele VI, XI, 2, 22, 43, 61
 Arnoaldi, Ugo Berti 282n, 286n, 314
 Arpino, Giovanni 299
 Asor Rosa, Alberto 242
 Atahualpa, imperatore degli Inca 223
 Aubrey, John 213, 263
 Augé, Marc XVIII
 Augias, Corrado 33n, 142
 Bacchelli, Riccardo 69
 Bacchi Wilcock, Livio 210n
 Baccino, Pietro 250
 Bachtin, Michail Michajlovič 203,
 247, 248n, 287, 288n
 Bacone, Francesco IX, 305
 Bacone, Ruggero 4
 Baffa, Chiara XVn
 Bajani, Andrea 260
 Baldassari, Gabriele 84n
 Baldini, Massimo 284-285
 Balzac, Honoré de 40, 291
 Bandella, Monica 75n, 239n-240n
 Baranelli, Luca 84n
 Barbaro, Marta 115, 117n
 Barbato, Maria Teresa 200n
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 189, 320,
 321n
 Barbolini, Roberto XXVI, 76-84, 106,
 117
 Barenghi, Mario VII, 7n, 13n, 28n,
 60n, 101, 102n, 109n, 150n,
 161, 246n, 300n
 Barile, Angelo 187, 191n
 Baroncelli, Eugenio 220-223
 Baroncelli, Mario 222
 Barthes, Roland XXIX, 15, 194, 204-
 205, 214-215, 240, 261
 Bartolini, Domenico, cardinale 157
 Bartolini, Luigi 193n
 Bartolini, Mauro 196n
 Bartolini, Sigfrido 142n
 Bartolino da Novara 3
 Bartolomeo Anglico 3, 43, 49n

- Basaglia, Franco XXIX, 249, 252-254, 256
- Basaglia, Vittorio 253
- Basile, Pasquale 193
- Bassani, Giorgio XXVIII, 164, 165n, 166, 172, 175
- Bassi, Maria Luisa XIIIn, 36n
- Baudelaire, Charles 35, 39, 42, 52, 81, 135, 174, 310
- Bauman, Zygmunt III, XXX, 26, 122
- Bazzocchi, Marco Antonio 32, 33n
- Beato Angelico 158n
- Becchi, Rina 244n
- Beckett, Samuel 83, 326
- Beckford, William 125
- Bedini, Antonio 244n
- Bellardi, Marco 264, 270
- Bellerby, Peter 5
- Bellini, Eraldo 11n
- Belon, Pierre 53
- Belpoliti, Marco 15n-16n, 88n, 226n, 227, 233, 234n, 252n, 308n, 309, 310n
- Benati, Daniele 64n, 79, 228n-229n, 243, 310n
- Benjamin, Walter 8, 174
- Benni, Stefano XXV, 45-46, 67, 69, 71, 92-97, 105-106, 109, 118
- Berardinelli, Alfonso 224, 232n
- Berberian, Cathy 108n
- Berni, Francesco 140
- Bersezio, Vittorio 291, 314, 321
- Berti, Lapo 31n
- Berto, Giuseppe 253-254, 255n
- Bertoldin, Erika 131n
- Bertoni, Alberto 233n
- Bertozzi, Laura 244n
- Bevilacqua, Alberto 68
- Biagini, Enza XXIIn, 104, 106n, 116n
- Bianchi, Luisa 23n, 33
- Bierce, Ambrose Gwinnet 125
- Bigiaretti, Libero 198
- Bimbi, Adriano 196n
- Biondi, Albano VIIIIn
- Bioy Casares, Adolfo 61, 210, 214-215, 216n, 217
- Bird, Christopher XVII
- Bird, Daisy 57n
- Birolli, Viviana 115n
- Bisi, Monica 179n, 180, 182
- Black, Spencer 92
- Blaeu, Joan 20n
- Blaeu, Willem 20n
- Blair, Ann VIIn
- Blumenberg, Hans V, 2, 10, 32, 39, 289, 307
- Bo, Carlo 199
- Bobbio, Norberto 142n
- Bocchiola, Massimo 59n
- Boccuti, Anna 129
- Bodei, Remo Vn, 2n, 39, 91n, 205n, 289n
- Bodin, Jean VIII
- Boezio, Severino 45
- Boffa, Alessandro 45, 58, 105-112, 114-121
- Boffa, Giuseppe 108
- Bogliolo, Giovanni 294n
- Boiardo, Matteo Maria 67, 239
- Boine, Giovanni 191, 317, 318n, 322, 323n
- Bolaño, Roberto XXI, 214n
- Bologna, Corrado 169n, 208n
- Bolzoni, Lina VIIIIn, 20n
- Bon, Adriano 166
- Bonaparte, Napoleone 30
- Bonardi, Giovanna 274n
- Bonfili, Sara 64, 237, 241, 247, 248n, 249, 311n
- Bongiovanni Bertini, Mariolina 40n
- Bonifacio, Mauro 45n
- Bonnard, Pierre 84n
- Bontempelli, Massimo 84n
- Borges, Jorge Luis 1, 10-11, 24, 27, 28n, 36, 47, 48n, 59-62, 63n, 64, 114n, 137-139, 163, 189, 210-211, 214-215, 216n, 217, 218n, 221-222, 224
- Borghesi, Angela 187n
- Borromeo, Federigo, cardinale 162
- Bosch, Hieronymus 90
- Bosco, Alessandro 239n
- Bottini, Monica 3n
- Bourlot, Susanna 21n, 162n
- Brassai, *pseud. di* Gyula Halász 130
- Brecht, Bertolt 65, 174, 286

- Bregola, Davide 251
 Breton, André 229, 288, 301
 Brettoni, Augusta XXIn
 Briganti, Paolo 315, 323
 Brink, Claudia XVIIIIn
 Bronzini, Giovanni Battista 134
 Bronzino, Agnolo 85
 Bruno, Giordano XI, 5
 Bucciantini, Massimo 29n
 Buddha 59n, 267n
 Bufalino, Gesualdo 326
 Buffon, Georges-Louis Leclerc conte di 40, 55, 90
 Buisine, Alain 207, 271
 Bunge, William 11
 Buonarroti, Berlinghiero 210n
 Buonarroti, Michelangelo 157
 Burke, Peter XI-XIII, XIVn, 36n
 Burn, Stephen XXI
 Burton, Robert IV, 60
 Butcher, John 267n
 Buy, Margherita 269n
 Buzzati, Dino XXVI, 106, 120-131, 221

 Cadioli, Alberto 264n, 266n
 Caffo, Leonardo 113n
 Cagna, Achille Giovanni 100-105
 Caillois, Roger 48
 Calasso, Roberto 170
 Calderón de La Barca, Pedro 20
 Caldwell, Erskine 299
 Callegher, Bruno 259n
 Caltagirone, Giovanna 220n
 Calvino, Italo VII, IX, XVI, XVIII, XX, XXIV, XXVIII, 5, 7-8, 12-16, 17n, 18, 24-25, 27, 29n, 32-34, 35n, 37, 60, 64, 84, 90, 94, 96, 109, 119-120, 121n, 148, 150, 152, 160-162, 168-171, 202, 210, 220, 226, 230, 246, 259, 282, 286-287, 299-300, 304, 307, 310, 326-328
 Camillo, Giulio *detto* il Delminio VIII, 19-20, 153
 Campanile, Achille XXX, 262, 271-276, 277n, 278-279
 Campofreda, Olga 175

 Camporesi, Piero 31-32, 33n
 Canguilhem, Georges 47n, 204n, 283n
 Cannatà, Angelo 274, 275n
 Cannavacciuolo, Laura 266n
 Capelli, Roberta 41n
 Capeto, Ugo 171
 Capozzi, Rocco XXn
 Cappello, Sergio 15n
 Capra, Fritjof 190
 Caproni, Giorgio XXVIII, 109, 194, 294n
 Carbone, Annalisa 124
 Cardarelli, Vincenzo 194
 Cardini, Franco 307
 Carducci, Giosue 181
 Carli, Alberto 193n
 Carmignani, Ilide 59n
 Carnazzi, Giulio 131
 Carnero, Roberto 308
 Carnevale, Davide 129
 Carpi, Anna Maria IIIIn
 Carpitella, Diego 134
 Carra, Leopoldo 207n
 Carracci, fratelli 157
 Carretta, Simona 206n
 Carroll, Lewis, *pseud. di* Charles Lutwidge Dodgson 58
 Cartier-Bresson, Henri 130
 Carugo, Adriano IXn
 Caruso, Bruno XXVIII, 196-198, 200
 Caruso, Paolo 228n
 Casali, Elide 33n, 68
 Casella, Angela 183n
 Casey, John 118
 Càsoli, Adele 244n, 246
 Cassese, Sabino 284n
 Castellana, Riccardo 206-207, 271
 Castellani, Alberto 267n
 Castigliano, Federico 191, 192n
 Casto, Antonio 179n
 Cataluccio, Francesco Matteo 301n
 Catone, Marco Porcio 45
 Cattabiani, Alfredo XXVII, 132-142, 143n, 144-145
 Cattelan, Maurizio 224n
 Cavaliere, Alberto 326
 Cavalletti, Andrea 135n
 Cavallini, Giorgio 275n

- Cavazzoni, Ermanno XXV, XXIX, 45-46, 47n, 49, 58, 59n, 60, 62-67, 69, 78-79, 81, 94, 96n, 97, 105-107, 118, 170, 171n, 222, 234-238, 239n, 240, 241n-242n, 243-246, 247n, 248-249, 250n, 252, 253n, 256-261, 285, 308, 310-313, 322, 328
- Ceccarelli, Paolo 26n
- Cecco d'Ascoli 44
- Celati, Gianni XXIV, XXIX, 7-8, 15-17, 27, 63, 67, 79, 225-240, 242-244, 246, 248, 250-252, 253n, 256-258, 261, 286, 288, 301, 308-310, 312
- Céline, Louis-Ferdinand 174
- Cepeda Fuentes, Marina 141
- Cerati, Giulio 80, 81n
- Ceresi, Emiliano 88n, 252n
- Ceronetti, Guido 141n
- Cerrito, Amalia 44n
- Cervantes Saavedra, Miguel de XX, 229, 234n, 326
- Ceserani, Remo 93n
- Cézanne, Paul 89
- Chateaubriand, François-René de 135
- Chierici, Anna Maria 229n
- Churchill, Winston 5
- Cicala, Roberto 135n
- Cimatti, Felice 113n
- Cimatti, Pietro 143
- Cino da Pistoia 85
- Cirillo, Jacopo 272, 273n
- Cirillo, Silvana 272n
- Civello, Renato 197
- Claudel, Paul 319
- Coccia, Costanza 135n
- Codebò, Marco 229
- Coletti, Sebastiano 306n
- Colombo, Cristoforo 4, 20, 21n, 162
- Colombo, Fernando 20-21, 162
- Comenio, Giovanni Amos IX, 155
- Compagnon, Antoine 135, 176
- Conant, James Bryant IXn
- Conca, Maurizio 253n
- Concolino Mancini, Bianca 136n
- Conrad, Joseph 173
- Conte, Amedeo Giovanni 1n
- Conte, Gian Biagio VII, 3n
- Conti, Guido 74n
- Contini, Gianfranco 84, 100
- Contorbia, Franco 178n
- Copernico, Niccolò IV, VIII, X-XI, 1, 5, 11, 38, 52, 96, 153
- Corghi, Azio 287n
- Cormagi, Carlo 189n
- Cornia, Ugo XXVI, XXIX, 64n, 67n, 79-80, 105-106, 110, 257-261
- Corrado, Maurizio XVIIIn
- Cortázar, Julio XXVI, 106, 121, 124-131, 132n
- Cortellessa, Andrea 88n, 252n, 257, 260
- Corti, Maria 11n
- Costa, Corrado 81n
- Costa, Giampiero 185n-186n
- Costa, Simona XVIn, 7n, 87n, 97n, 148n, 288n
- Costanzo, Mario Xn, 5n, 35n, 40n
- Cotroneo, Roberto 164n
- Cretella, Chiara 236n
- Crusat, Cristian 214n
- Cuniberti, Pirro 45n, 93
- Cusano, Niccolò XI, 5
- d'Alembert, Jean-Baptiste le Rond V, XI, XIII, 9-10, 148, 155, 163, 189-190, 203, 238, 289
- d'Allais, Denis Vairasse 306
- d'Amico, Masolino 304
- D'Amico, Antonio 196n
- D'Angelo, Filippo XXIXn, 204n
- d'Annunzio, Gabriele XXVII, 104, 157-159, 160n, 184
- Da Ponte Orvieto, Marina 10n
- da Vinci, Leonardo 30-31, 48-49, 190n
- Dalgo, Elisa 153n
- Dalí, Salvador 90
- Dalla Rosa, Patrizia 131n
- Dällenbach, Lucien 136
- Dalmas, Davide 319n, 321n
- Dapporto, Leonardo 179n
- Darnton, Robert XIV
- Darwin, Charles Robert 63, 88, 90-91, 96, 108, 114, 315
- Daumal, René 267

- Davanzati, Chiaro 44
Day, Nicole 5
De Benedictis, Maurizio 100-101, 103, 104n
de Berbezilh, Rigaut 44
De Caprio, Caterina 274, 276
de Chambernac, Henri 210n
De Chirico, Giorgio 195
De Conciliis, Eleonora 113n-114n
de Fournival, Richard 44-45
De Gennaro, Piero 129n
de La Tour, Georges 163
De Marchi, Emilio 291
De Maria, Luciano 116n, 219n
De Martino, Ernesto 134
De Michelis, Cesare 255n
De Pisis, Filippo 195
De Roberto, Federico 231
de Santillana, Giorgio 28, 29n
De Santis, Cristiana 269n
de Thaon, Philippe 44
de Turris, Gianfranco 141n
Debenedetti, Giacomo 232, 273, 317, 318n
Dechend, Hertha von 28
Dedola, Rossana 267n, 269n, 270n
Defoe, Daniel 173
Deidier, Roberto 213n, 220
Del Buono, Oreste 274n
Del Noce, Augusto 141, 142n
Delacroix, Eugène 39, 52
Delbono, Roberta 202n
Deleuze, Gilles XI, 6, 112, 113n, 130, 204n, 208
Dell'Acqua, Peppe 253n
Dell'Agata, Giuseppe 150n
della Bella, Paolo 210
Demonti, Ilaria 57n
Derrida, Jacques 250, 256
Devizzi, Aldo XIIIn, 9n, 148n, 189n, 238n, 289n
Dewey, John 266
Di Biagi, Flaminio 178, 184, 185n
Di Giacomo, Achille 197
Di Paolo, Paolo 269n
Di Tizio, Franco 158n
Diderot, Denis V, XI, XIII-XIV, XXV, 56, 155, 163, 203, 208, 276, 289
Didi-Huberman, Georges XVIII-XIX
Dolfi, Anna 23n, 165n
Dondero, Marco 97n
Dossi, Carlo 104, 209, 210n
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 293
Duccio di Buoninsegna 158n
Duncan, Dennis XV
Dunsany, Edward Plunkett 125
Dürrenmatt, Friedrich 264n
Eco, Umberto V, IX, XI, XIIIn, XIV, XVI-XVII, XVIIIIn, XIX-XX, XXIII-XXIV, 2, 6, 7n, 9n, 19, 21-23, 24n-25n, 28, 31, 39, 42, 54, 61, 87, 98, 101n, 108n, 109, 127n, 130, 132, 138, 141n, 147, 148n, 149-150, 154, 155n, 156n, 161, 163-164, 182, 189-190, 198, 203-205, 214, 217-218, 221, 224, 227, 228n, 238, 249, 257, 261, 264, 276, 289, 309, 325, 327
Einaudi, Giulio XII, XIVn, 7
Einstein, Albert III
Elia, Antonella XIIIIn, 36n
Eliano, Claudio 63
Elli, Enrico 184n, 186, 189, 191n
Engels, Friedrich 241
Enzensberger, Hans Magnus III
Episcopi, Alberto 108n
Ercolino, Stefano XXI
Escher, Maurits Cornelis 90
Esiodo XXI, 61
Esopo 35, 74, 108
Fabre, Jean-Henri 178
Falcetto, Bruno 13n, 109n, 246n, 300n
Faldella, Giovanni 100-101, 103, 105
Falessi Bellini, Anna 11n
Farina, Michele 293n
Farinelli, Franco XXIV, 1-3, 9, 10n, 11, 12n, 18, 26-27, 29-30, 31n, 34-36, 37n, 309
Farnetti, Monica 283
Favero, Gastone 211n
Felici, Glauco 215n
Fellini, Federico 236
Fenoglio, Lorenzo 135n

- Ferrari, Fulvio XXVII, 146
 Ferrata, Giansiro 116n, 219n
 Ferrero, Ernesto 282n, 286, 287n
 Finotti, Fabio 239n, 242
 Fiore, Elio 191
 Fiori, Giuseppe 281n
 Flaiano, Ennio 286
 Flaubert, Gustave XVI, XXI, 98, 168-169, 174, 203, 221, 268, 276, 294, 314
 Folengo, Teofilo 67
 Folin, Alberto 135n, 176n
 Formiggini, Angelo Fortunato 305n
 Fortini, Franco 320n
 Fossati, Clara VIIIn-VIIIIn, 3n
 Foucault, Michel 47, 54, 55n, 204-205, 206n, 207-208, 209n, 223, 225, 230, 236, 247, 249-250, 256, 283
 Franco, Ernesto 125
 Frare, Pierantonio 23n
 Frassinetti, Augusto XXIV, 280-287, 288n, 289-311, 313-318, 321-323
 Frazer, James George 60
 Freda, Gianluca 308n
 Freud, Sigmund 167
 Frugoni, Chiara 42n
 Frye, Northrop XIX, 182, 232, 233n
 Fuchs, Gerhild 226n, 239
 Fumagalli Beonio Brocchieri, Maria Teresa VIIIIn

 Gabriella, Giannachi 153
 Gadda, Carlo Emilio IX-X, XX, XXII, XXIV, XXVII, 5, 13-14, 151, 166-169, 254, 255n, 281, 290, 295, 297, 327
 Gaino, Tommaso VIIIIn
 Galardi, Fernando 189n
 Galilei, Galileo IX, 11, 32, 41, 273, 289
 Galli Michero, Lavinia 153n
 Galli, Giuseppe XXVIIn, 126n
 Galzigna, Mario 208
 Gandini, Umberto IIIIn
 Ganni, Enrico 174n
 Gardner, Martin 211

 Garfield, Simon 3, 5n, 20n
 Gargani, Aldo 8n, 203n, 290n
 Garzoni, Tommaso 212n
 Gatti, Guglielmo 158n
 Gatto, Alfonso XXVIII, 194
 Gauguin, Paul 95
 Gazzoni, Andrea XXIII
 Gesner, Conrad 51-52
 Ghirri, Luigi 16-18, 228n-229n, 233
 Ghizzardi, Pietro 243, 244n
 Gialloretto, Andrea XXIV, 173, 174n, 176n, 212-213, 214n, 218n, 219-220, 259, 272, 282
 Giammattei, Emma 181n
 Gianfranceschi, Fausto 134, 135n, 255n
 Giannanti, Alessio 63n
 Giannetto, Nella 131n
 Gianolio, Alfredo 242-243, 244n, 246n
 Giarrizzo, Giuseppe 156, 160n, 181
 Gimmelli, Gabriele 212n
 Ginzburg, Carlo 8, 32, 202-203, 259, 290-291
 Ginzburg, Natalia 221
 Giotto 202
 Giubbilini, Francesco 56, 57n
 Giudice, Gaspare 114
 Giudici, Giovanni 320n
 Giuliani, Alfredo 16, 169n
 Givone, Sergio 262n
 Goethe, Johann Wolfgang XX, XXII, 29
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 291-293
 Gombrowicz, Witold 301
 Gori, Pietro 203n
 Gorlier, Claudio 36n
 Gospodinov, Georgi 150, 156
 Gozzano, Guido XXVIII, 177-186, 187n, 188, 190, 192, 197
 Graf, Arturo 30
 Gramigna, Giuliano 212n, 280n
 Granata, Aldo 43
 Graziani, Graziano 235n, 249, 250n
 Grazioli, Luigi 265, 266n, 267
 Greco, Aulo 50n
 Greco, Emilio 193
 Grigor'evna Ščerbatova, Marija 158n
 Grimal, Pierre 61

- Grudova, Camilla 171-172
 Guanda, Ugo 282
 Guarini, Battista 163
 Guarracino, Vincenzo 201n
 Guastalla, Elena 244n
 Guattari, Félix XI, 6, 112, 113n, 130, 204n
 Guénon, René 133
 Guerrero, Margarita 59n
 Guerzoni, Corrado 141
 Guglielmi, Giuseppe 39n
 Guglielminetti, Amalia 178
 Guglielminetti, Marziano 30n, 177n, 185n, 197n
 Guttuso, Aldo Renato 193, 246

 Handke, Peter 16n
 Hardouin di Gallese, Maria 157
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 180, 203, 301
 Heisenberg, Werner Karl III, 38
 Henderson, Caspar 59-60, 89
 Hitchcock, Alfred 101
 Hobbes, Thomas 296
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 93
 Hölderlin, Friedrich 17
 Horkheimer, Max 6
 Huber, Max 89
 Huchon, Mireille 54n
 Hudspeth, Eric 92
 Hull, Raymond 281
 Humboldt, Alexander von 30-32, 35
 Husserl, Edmund III

 Iacoli, Giulio 232
 Iannella, Stefania 255n
 Iannelli, Flavio 153n
 Iliprandi, Giancarlo 88-90
 Imbroscio, Carmelina IVn
 Ionesco, Eugène 287
 Isella, Dante 100n, 210n, 254n
 Isidoro di Siviglia VI, 3, 43
 Italia, Paola 86n

 Jahier, Piero XXIV, 280n, 314-319, 320n, 321-323
 James, William 112
 Jammes, Francis 184, 319n

 Jarry, Alfred 127, 297
 Jesi, Furio 135
 Jiménez, Juan Ramón 212n
 Jones, William 178-179
 Jossa, Emanuela 62
 Joyce, James XX, XXIn, XXII, 29, 255
 Jung, Carl Gustav 133

 Kafka, Franz 106, 112-114, 237, 287, 296-297
 Kalpakcian, Vardui 158n
 Keaton, Buster, *pseud. di Joseph Frank Keaton* 16n
 Kerbaker, Andrea 162-163
 Kiš, Danilo 214n
 Klobas, Lucio 76
 Kuhn, Thomas Samuel VIII, 5, 202
 Kuon, Peter 75, 239n-240n, 242n, 245n

 La Capria, Raffaele 213n
 La Mendola, Velania 135
 La Rochefoucauld, François de IV
 Labatut, Benjamín 37-38
 Ladolfi, Giuliano 183n
 Lagorio, Gina 187n
 Lamarck, Jean-Baptiste de 90, 315
 Lamartine, Alphonse-Marie-Louis Prat de 104
 Langbroek, Sietske 117n
 Langella, Giuseppe XVI, XII, 7, 13-14, 27, 87, 98, 120, 141, 148, 184n, 191n, 193n, 194, 264n, 266n, 288, 294, 318, 327
 Latini, Brunetto 44
 Latini, Micaela 113n
 Laursen, John Christian 306n
 Lavoiser, Antoine Laurent 91n
 Lazzari, Susanna 155n
 Lazzarin, Stefano 48
 Le Goff, Jacques VI
 Lear, Edward 90n, 326
 Leibniz, Gottfried Wilhelm VIII-IX, 20n, 49n, 151
 Lemprière, John 61
 Lenti, Maria 327
 Leopardi, Giacomo X, 81, 91, 101, 184, 299n

- Lévi-Strauss, Claude 133, 144n, 228
 Levi, Primo 187, 326
 Levriani, Ivan 67n
 Liceti, Fortunio 11
 Ligabue, Antonio 244n
 Linneo, Carlo 55, 155, 179
 Lionni, Leo 90n, 326
 Lipperini, Loredana 107
 Lo Valvo, Fabio 225n
 Lo Vecchio-Musti, Manlio 82n
 Lombroso, Cesare 209n, 315
 London, Jack 173
 Lorenz, Konrad 137
 Lorenzini, Niva 157n
 Lucchini, Guido 13n, 166n, 295n
 Luccone, Leonardo Giovanni 221
 Luciano 222
 Lucrezio Caro, Tito 61, 207
 Lugli, Adalgisa 153, 154n-155n
 Lugnani, Lucio 93
 Luigi XIV, re di Francia 157
 Luigi XVI, re di Francia 171
 Luisi, Luciano XXVIII, 101, 193-200, 201n
 Lukács, György 87
 Lullo, Raimondo VII-IX, 20, 49n, 52
 Lunetta, Mario 66n
 Lupo, Giuseppe 253n, 254, 255n
 Lussu, Emilio 280-281
 Lutero, Martin 54
 Luti, Giorgio 111n, 112
 Lynch, Kevin 26
- Maccari, Giovanni 271
 Maccari, Mino 116, 282, 297n
 Macchia, Giovanni Xn, 5n, 35n, 40n, 81n
 Macías Horas, Javier 214n
 MacLean, Eleanor 53n
 Madame de Pompadour 163
 Maestri, Mario 244n
 Maeterlinck, Maurice 180, 184
 Maffia, Dante 194n, 198
 Magrelli, Valerio 327
 Magurno, Giuseppe 186n-187n
 Maistre, Joseph de 135, 142n, 176n
 Malabaila, Damiano, *pseud. di Primo Levi* 187n
- Mâle, Emile 42n
 Malerba, Luigi 48, 49n, 66n, 96-99, 100n, 105-106, 210, 213n, 272n, 274, 286
 Malvestio, Marco 214n
 Mancuso, Stefano 190
 Manganelli, Giorgio 25, 50, 60, 64-67, 86-88, 93, 105, 110, 112, 212n-213n, 224, 225n, 248, 252n-253n, 285, 327
 Mangani, Giorgio 20n
 Manica, Raffaele 165
 Mantegazza, Paolo 210
 Manzoni, Alessandro 271, 283
 Manzotti, Emilio 13n, 166n, 295n
 Marabini, Claudio 120n-121n, 122, 123n, 128
 Marcheschi, Daniela 263n-264n, 266n
 Marchesini, Matteo XXIX, 251-252, 255-256
 Marchi, Marco 111n, 112
 Marcoaldi, Franco 327
 Mari, Michele XXVIII, 28, 88, 172-176, 212n, 301
 Mariatti, Barbara 319n
 Marin, Biagio 199
 Marinho Antunes, Luísa 264n
 Marinoni, Augusto 48n
 Maroni, Giancarlo 158n
 Marrone, Gianfranco XVIIIIn
 Marshall, George 5
 Martignoni, Clelia 254n, 318n
 Martinetto, Vittoria 125n, 127n, 130n
 Martini, Simone 158n
 Marx, Karl 241
 Masaccio 157
 Mascheroni, Lorenzo 184
 Masotti, Claudia 186, 189
 Maspero, Francesco 43n
 Masroori, Cyrus 306n
 Matt, Luigi 66, 314
 Mattesini, Francesco 193
 Mattevi, Vigilio 319
 Maupassant, Guy de 291-292
 Mauri, Paolo 282n
 Maxia, Sandro 220n
 Mazza Galanti, Carlo 173, 175n
 Mazzarino, Giulio Raimondo 162

- Mazzotta, Martina 153, 156
 Mazzullo, Giuseppe 193n
 McKenzie, Kenneth 49n
 Melandri, Enzo 8
 Melis, Guido 281, 292n
 Melosi, Laura 97n
 Melville, Herman XX, 36-37, 140, 173
 Mendeleev, Dmitrij Ivanovič 326
 Mendelson, Edward XX-XXI, XXV, 324
 Menozzi, Albino 244n
 Mérimée, Prosper 125
 Meschiari, Matteo 188
 Messenger, Annette 162
 Meyrinck, Gustav, *pseud. di Gustav Meyer* 125
 Michon, Pierre 206-207, 222
 Milanini, Claudio 109n, 246n, 300n
 Minaggio, Dionisio 52-53
 Miniussi, Sergio 301n
 Minucci, Sergio IIIIn, 26n
 Misti, Giulia 81n-82n
 Modesti, Renzo 193
 Monicelli, Mario 269n
 Montaigne, Michel 262
 Montale, Eugenio 87, 104, 140, 165, 184, 199-200, 318n
 Montanelli, Indro 131
 Montefoschi, Paola 169n
 Montesano, Giuseppe 35n, 81n
 Montesquieu 163
 Morace, Aldo Maria 63n
 Morandi, Giorgio 195
 More, Thomas 305
 Morelli, Giampaolo 67n
 Moretti, Franco XX, XXIIn, XXII, 29, 36, 41, 149, 224n, 296
 Moretti, Silvio 274, 275n
 Moretti, Simona 158n
 Morettini Bura, Maria Antonietta 184n
 Morin, Edgar III, XV, XXX, XXXIn, 6, 87, 147, 155, 168, 317
 Morini, Luigina 43
 Mormorio, Diego 299n
 Morstabilini, Andrea 171n
 Motta, Maria 183n
 Munari, Bruno 89
 Muñoz, Antonio 158n, 159
 Murray, David 153n
 Musarra-Schrøder, Ulla 22, 23n
 Musil, Robert XXIIn, XXII,
 Nanni, Luciano 64n, 94, 237n, 285n, 310
 Nardon, Walter 206n
 Narros, Jacopo 107
 Natali, Antonio 196n
 Negri, Giovanni 67, 69, 70n, 74, 96
 Nelson, Ted XII
 Nepote, Cornelio 263, 270n
 Neri, Guido 8
 Neruda, Pablo 198
 Nervi, Mauro 296
 Nesi, Cristina 263, 265n
 Nettel, Guadalupe 45
 Newton, Isaac 91n
 Nicola II, zar di Russia 85, 292
 Nicoletti Rossini, Flaviarosa 125n, 129n
 Nicolosi, Francesco 82n
 Nietzsche, Friedrich III, 203
 Nigro, Raffaele 134
 Nigro, Salvatore Silvano 105n
 Nisini, Giorgio 213n, 220n
 Nollet, Jean-Antoine 91n
 Nori, Paolo XXIX, 64n, 67, 223-225, 252, 258, 274
 Novelli, Gastone 280n
 Nozzoli, Anna 104n, 116n
 Nuvoli, Giuliana 185n
 Ocampo, Silvina 61, 210n
 Odifreddi, Piergiorgio 218n
 Olea Franco, Rafael 62
 Omero XXI, XXIII, 61
 Orazio Flacco, Quinto 197
 Orlandi, Giovanni 43n
 Orlando, Liliana 254n
 Orrù, Eugenio 281n
 Orsenigo, Vittorio 76, 150-151, 152n, 160, 163
 Ortega y Gasset, José XXX
 Ortelius, Abraham 20
 Orvieto, Paolo 33n, 50n
 Ottaviani, Alessandro 55n
 Ovidio Nasone, Publio 61, 90

- Paccagnini, Ermanno 67, 266n
 Pafumi, Stefania 156n, 160n, 181n
 Pagliardini, Angelo 226n, 239n
 Palazzeschi, Aldo XXVI, 115, 116n,
 117, 219, 238, 320
 Palazzoli, Daniela 299n
 Palmieri, Nunzia 15n, 227n-229n,
 308n, 309
 Panafieu, Yves 123, 131n
 Panaitescu, Emilio 47n, 204n, 283n
 Panciatichi, Lucrezia 85
 Papini, Giovanni 318
 Papini, Maria Carla 115n, 116
 Para, Jean Baptiste 88n
 Paravicini Bagliani, Agostino 54, 55n,
 134
 Parini, Giuseppe 184
 Parise, Goffredo 258-260, 213n
 Parmenide di Elea 59
 Parodi, Bent 225n
 Parri, Ferruccio 280
 Pascoli, Giovanni 42, 84, 184, 189,
 195
 Pasolini, Pier Paolo 194, 219, 220n,
 320n
 Passi, Alessandro 28n
 Pater, Walter Horatio 212n
 Paulian, Aimé-Henry 91n
 Pavarini, Stefano 192n
 Pavese, Cesare XXVII, 133
 Pazzi, Roberto 76, 85, 86n, 87-88
 Pecora, Elio 220
 Pederali, Giuseppe XXV, 67-70, 71n,
 72-79, 81-82, 92, 96-97, 105-
 106, 118
 Pedretti, Bruno 209n
 Pedroni, Anna 74
 Pedullà, Walter 141, 168, 169n
 Pegorari, Daniele Maria 22-23, 24n
 Péguy, Charles 319
 Peka, Lorenzo 54n
 Pellegrini, Ernestina XXI
 Pellizzari, Diego 177
 Perec, Georges 202, 204, 206, 215,
 234, 242, 260-261
 Perfetti, Stefano 44
 Perissinotto, Luigi 54n
 Perrella, Silvio 258
 Perrotti, Nicola 255n
 Peter, Laurence Johnston 281
 Petrarca, Francesco 45
 Petrocchi, Giorgio 105, 194
 Pettener, Emanuele 87n
 Piancastelli, Corrado 226
 Piazzesi, Chiara 203n
 Piazzesi, Sandro XXIn
 Picone, Michelangelo VI, 4, 307n
 Pieri, Piero 236n
 Pinna, Giovanni 53n
 Pintonato, Camilla 56, 57n
 Pinturicchio 158n
 Pirandello, Luigi X-XI, 5, 35, 40, 81,
 82n, 116n, 117, 241, 262, 268-
 269, 275-276, 286
 Pitagora 12
 Placidi, Sabrina 3n
 Plaisant, Luisa Maria 281n
 Plath, Sylvia 223
 Platone 270n, 303, 306
 Plinio Secondo, Gaio *detto* Plinio il
 Vecchio VII, 2, 3n, 60, 63, 64n,
 104-105
 Pluche, Noël-Antoine 91
 Plutarco 135n, 222, 263
 Pocar, Ervino 114n, 296n
 Poe, Edgar Allan 93, 125, 299n
 Polesana, Maria Angela 131n
 Poli, Giuseppe Saverio 91n
 Polizzi, Gaspare 91
 Pollak, Ludwig 158n
 Pomilio, Mario 66n, 141n
 Pomilio, Tommaso 23n
 Ponge, Francis 205
 Pontiggia, Elena 195n
 Pontiggia, Giuseppe XXX, 76n, 83,
 151, 222, 262-272, 273n, 274,
 277-279
 Ponzi, Silvia 132n
 Porcelli, Bruno 180n, 183n
 Porfirio XI
 Portello, Mauro 259n
 Portera, Mariagrazia 179n
 Porzio, Domenico 1n, 47n, 138, 163n,
 217n
 Posenato, Cinzia 126
 Possenti, Antonio XXVIII, 196

- Pound, Ezra XXIn
 Pouydebat, Emmanuelle 57-58, 89
 Pozzi, Gianni 250n
 Prina, Serena 292n
 Proust, Marcel 223
 Pulce, Graziella 50n
 Pulci, Luigi 49, 50n, 311n
 Pynchon, Thomas Ruggles XX-XXI, 324n
- Quaini, Massimo XXIV, 4, 6, 18, 20, 21n-22n, 25-26, 30, 32n, 35n
 Queneau, Raymond 15n, 209-210, 327
 Quicherat, Louis 61
 Quinzio, Sergio 141n
- Rabano Mauro 43
 Rabelais, François V, XX, 54, 229, 247-248, 287-288, 301
 Raboni, Giovanni 35n, 81n
 Raggio, Osvaldo 160
 Raimondi, Ezio 39n, 157n
 Rajneesh, Osho 269
 Ramat, Silvio 318
 Ratti, Maria Pia 49, 50
 Reborà, Simone XXIn
 Regondi, Stefano 123n, 131n
 Reina, Filippo 221, 222n
 Renard, Jules 77n, 83, 84n
 Rescher, Nicholas XVI
 Reyes, Alfonso 212n
 Riccardi, Carla 99n
 Ricci, Barbara 296
 Ricci, Franco Maria 89, 90n, 132n
 Ricci, Graciela Nilbet XXVI, 126, 127n
 Riccio, Ciro 68
 Riccioni, Stefano 54n
 Riediger, Hellmut 174n
 Rigoni Stern, Mario 128
 Rilke, Rainer Maria 199
 Risset, Jacqueline 205n
 Riva, Valerio 141n
 Rizzante, Massimo 8, 17n, 206n, 251, 308n
 Robbins, Tom 108
 Rocca, Andrea 177n, 197n
 Rockefeller, John Davison 152
- Rodari, Gianni 108
 Rodondi, Raffaella 13n, 166n, 295n
 Romano, Mili 247n, 287n
 Romano, Ruggiero XIII, 7, 149
 Romanov, Giorgio 85
 Roncoroni, Federico 157n
 Rondini, Andrea Raffaele 63n, 237n, 311n
 Rosa, Salvator 158
 Roscioni, Gian Carlo IX, Xn, 13, 151, 167, 290, 319
 Rosselli, Amelia 223
 Rossi, Ivanna 81
 Rossi, Paolo VIII, 19, 20n, 49, 56n, 210n
 Rosso Cattabiani, Anna 135n
 Rosso, Renzo 213n
 Rousseau, Jean-Jacques XIII
 Rovatti, Pier Aldo Vn, 6n, 39n, 147n, 182n, 198n, 203n, 289n, 325n
 Rovesti, Bruno 243-244
 Royce, Josiah 217n
 Rudas, Nereide 281n
 Rugafiori, Claudio 266, 267n, 297n
 Ruozzi, Gino 97, 98n, 132, 233n, 264n, 266n
 Rusconi, Edilio 135n, 141
 Russell, Bertrand 1n
- Saba, Umberto 194, 327
 Sabba, Fiammetta 52n
 Sacchetti, Enrico 305n
 Saki, *pseud. di* Hector Hugh Munro 125
 Salabelle, Maurizio 64n, 229n
 Salgari, Emilio 173
 Salvadori, Diego XXIn
 Salvatori, Irene 301n
 Sandri, Barbara 56, 57n
 Sanguineti, Edoardo 25, 183n
 Santayana, George 264
 Sarasso, Terenzio 100n, 103
 Sassu, Aligi 85, 193
 Saury, Jean 91n
 Savinio, Alberto XXIV, 24-25, 235
 Savio, Davide VII, 11n, 14, 15n, 20, 29n, 37, 68n, 71n, 72, 82, 193n, 229n, 312

- Sbarbaro, Camillo XXVIII, 177, 185-192
- Scabia, Giuliano 253
- Scaffai, Niccolò 255n
- Scarano, Tommaso 59n, 60, 61n
- Scheiwiller, Vanni 186n
- Schenardi, Daniela 40n
- Schiavone, Giuseppe 305n
- Schlosser, Julius von 153n
- Schopenhauer, Arthur 267n
- Schulz, Bruno 297n
- Schweppenhäuser, Hermann 174n
- Schwob, Marcel 206, 207n, 211, 212n, 214n, 222, 263
- Scialoja, Toti 327
- Sciascia, Leonardo 299n
- Scognamiglio, Mario 210n
- Segre, Cesare 270n
- Selvaggi, Giuseppe 197n
- Serafini, Luigi 89-90, 326
- Sermonti, Vittorio 50n
- Serra, Alessandro 113n
- Serra, Antonio XIVn
- Serra, Edda 199n
- Serrai, Alfredo 51, 52n
- Servit, Miroslav 189n
- Settala, Manfredo 154
- Sgavicchia, Siriana 235, 236n, 240n
- Sgobba, Antonio XV
- Sgorlon, Carlo 200
- Shakespeare, William 104
- Sheldrake, Merlin XVII, 328
- Signorini, Stefania 30n
- Signorotto, Gianvittorio 53n
- Silvestri, Andrea 13n, 169n
- Simonigh, Chiara IIIIn, 6n, 87n, 147n
- Sini, Stefania 203n
- Sironi, Marco 16n, 17, 18n, 226n, 229n, 308n
- Sjöberg, Fredrik XXVII, 146, 148-151, 160, 168
- Sobel, Dava 3n
- Socrate 134
- Soffici, Ardengo 316
- Sordoni, Valentina 91
- Spalanca, Lavinia 187-188
- Stabile, Giorgio 24
- Starobinski, Jean 208, 246n, 300n
- Stassi, Fabio 326
- Stefanelli, Guido 294n
- Stefi, Anna 16n, 226n, 308n
- Stein, Gertrude XXIn
- Stellardi, Giuseppe 169
- Stevenson, Robert Louis 125, 173
- Strachey, Lytton 222
- Strindberg, August XXVII, 149
- Stroganoff, Gregorio 158
- Suárez Hernán, Carolina 214n
- Svetonio Tranquillo, Gaio 263, 270n
- Svevo, Italo 232, 254, 314, 326
- Swift, Jonathan 287-288, 304-306
- Tacito, Publio Cornelio 61
- Taine, Hippolyte-Adolphe 231
- Talon, Jean 45n, 96n
- Tamburi, Orfeo 193
- Taroni, Anita XVIIIn, 328n
- Tasso, Torquato 68
- Tassoni, Giovanni 74
- Tega, Walter IXn
- Tentori Montalto, Francesco 47n, 215n
- Terranova, Nadia 84n
- Terrazzoni, Julie 57n-58n
- Tertulliano, Quinto Settimio Florente 69, 303
- Testa, Enrico 185n
- Thorvaldsson, Erik *detto* Erik il Rosso 1
- Tiedemann, Rolf 174n
- Tobino, Mario 255-256
- Todorov, Tzvetan XXV, 93, 94n, 123, 128, 129n
- Toledo, Pedro Álvarez de 53n
- Tolkien, John Ronald Reuel 141n
- Tompkins, Peter XVII
- Topi, Lisa 38n
- Tozzi, Federico 106, 111-114, 116
- Travagli, Stefano XVIIIn, 328n
- Trevi, Emanuele 255n
- Tuscano, Pasquale 111
- Uccello, Paolo 207
- Ungaretti, Giuseppe 193
- Valduga, Patrizia 326
- Valla, Serafino 244n

Vallardi, Francesco 19
 Vallora, Marco 15n
 Valori, Aldo 305n
 Valzania, Sergio 34n
 Van Delft, Louis IV-V
 Vandelli, Luciano 292n
 Vane-Wright, Richard Irwin 179n
 Varni, Angelo 292n
 Vasoli, Cesare IX, 19, 52, 154
 Vassalli, Sebastiano 68n
 Vatju, Kata 214n
 Vattimo, Gianni Vn, 6n, 39n, 147n,
 182n, 198n, 203n, 289n, 325n
 Vecchioni, Mario 159n
 Veneziani, Marcello 141n
 Venturi, Franco XIIIⁿ-XIVⁿ, 155
 Venturi, Gianni 165n
 Venturini, Monica XVⁿ, 7n, 87n,
 148n, 288n
 Verdiani, Vera 58n
 Verga, Giovanni 99
 Verne, Jules 173, 231
 Vespignani, Renzo 193
 Vetta, Massimo 169n
 Vicari, Giambattista 286, 299
 Viganò, Lorenzo 120n, 122, 128n,
 131n
 Villaggio, Paolo 298
 Villiers de l'Isle Adam, Auguste 125
 Vincenzo di Beauvais VI, 3, 43
 Violani, Carlo 53n
 Virgilio Marone, Publio 89, 134
 Vita, Saverio 255n
 Vittorini, Elio 10, 11n
 Vittorio Emanuele II, re d'Italia 209
 Vitulli, Stefania 59
 Volpi, Mirko 80
 Voltaire, pseud. di François-Marie
 Arouet 163
 Vonnegut, Kurt 108

 Wagner, Richard XXII, 29
 Walser, Robert 223, 259
 Warburg, Aby XVIII
 Warnke, Martin XVIIIⁿ
 Watteau, Jean-Antoine 158n
 Weber, Luigi 31
 Weil, Simone XIX

 West, Rebecca 228n
 Wilcock, Juan Rodolfo XXIX, 210-
 220
 Wilson-Lee, Edward 21, 162n
 Wittgenstein, Ludwig 1, 10, 212-213
 Wulf, Andrea 31n

 Yates, Frances Amelia VIIIⁿ

 Zaccaria, Giuseppe 183
 Zaccuri, Alessandro 141n, 191n
 Zagrebelsky, Gustavo IIIⁿ, 6n, 87n,
 147n
 Zambon, Francesco 41n, 42-44, 46n,
 132n
 Zampa, Giorgio 104n, 200n
 Zanetti, Giorgio 160n
 Zangrandi, Silvia 88, 95, 116
 Zangrando, Stefano 206n
 Zanni Rosiello, Isabella 287, 316,
 317n
 Zanotti, Paolo 207
 Zanutto, Sandro 195n
 Zanzotto, Andrea 259, 260n
 Zavattini, Cesare 242-243, 244n, 272
 Zellini, Paolo IV, XIX
 Zeraffa, Michel 87
 Zoboli, Paolo 185n
 Zolla, Elémire 137, 142
 Zucca, Giovanni 57n
 Zucchi, Eleonora 222
 Zuffellato, Daniela IIIⁿ
 Zweig, Stefan 222
 Zwingli, Ulrich 51n