

La teoria letteraria di Pietro Citati: metamorfosi, analogia e *harmonia mundi*

Andrea Rondini
Università di Macerata

Abstract

Il saggio si prefigge lo scopo di delineare i punti fondamentali della teoria letteraria di Pietro Citati. In particolare il discorso teorico sembra reggersi su tre principi tra loro integrati che costituiscono anche altrettante modalità di lettura dei testi: la metamorfosi, l'analogia, l'*harmonia mundi*. Il critico ricerca nelle opere letterarie i segni di questi saperi perduti: una concezione metamorfica della vita concepita come sostanza in perenne divenire e come ciclo di morte e resurrezione, la capacità dell'uomo di ricostruire una connessione tra gli elementi dell'universo, il recupero di una simbiosi tra microcosmo e macrocosmo. Presiede a questo paradigma una vasta ma omogenea costellazione di tradizioni, da quella cristiana a quella greca classica fino alla gnosi e alle filosofie neoplatoniche rinascimentali; con questi strumenti Citati rilegge i grandi testi del canone letterario mondiale da Omero a Goethe a Proust.

The article aims to describe the fundamental points of the literary theory of Pietro Citati. The theoretical discourse is particularly based on three principles, among their integrated, which also constitute specific methods of reading the texts: metamorphosis, analogy, *harmonia mundi*. In the literary works the scholar searches for the signs of these ancient knowledges: a metamorphic conception of life as substance in perennial flux and as cycle of death and resurrection, the ability of man to reconstruct a connection among the elements of the universe, the recovery of a symbiosis between microcosm and macrocosm. A vast but homogeneous constellation of traditions presides to this theoretical paradigm, from Christianity to ancient greek thought, the gnosis and neoplatonic philosophies of Renaissance; from this perspective, Citati reads the great texts of the world literary canon from Homer to Goethe to Proust.

Parole chiave

Pietro Citati, *harmonia mundi*, metamorfosi

Contatti

andrea.rondini@unimc.it

In una delle sue passeggiate per Roma, Pietro Citati osserva alcuni ragazzi che volteggiano con i loro skate-board; di essi ammira le evoluzioni aeree e i funambolici equilibrismi tanto da comporre un *Elogio dello skate-board*. Può in prima battuta sorprendere che la teoria letteraria passi attraverso questi oggetti non auratici che non figurano tra i suoi attributi identitari canonici. In realtà, l'elogio composto dal critico può essere assunto a punto di partenza di un preciso logos teoretico; alcuni segnali marcano del resto che solo apparentemente ci si trova in una zona di mero *divertissement*. *In primis*, infatti, l'elogio è un genere letterario e lo spettacolo offerto dai ragazzi avviene durante una passeggiata, un cronotopo tipico della cultura della modernità. Non si ripercorrerà qui una storia ampiamente nota e studiata (Poe, Baudelaire, Walser, Benjamin...); basterà solo seguire alcuni segnali lasciati da Citati stesso, che tra l'altro più volte si presenta nelle vesti del *flâneur*

(per esempio in “I buchi di Roma” in *Elogio del pomodoro*) che cammina nel perimetro urbano con socratica curiosità (*L’armonia del mondo* 47).¹ Ed è proprio con una linea Socrate - Montaigne che Citati si identifica, tanto che quando discorre della predilezione dell’umanista francese per il filosofo greco sembra proprio parlare anche di sé: «Montaigne adora Socrate. Non gli importa nulla delle sue idee metafisiche, che getta nell’immenso cesto dei rifiuti dove sono raccolte le follie della mente umana. Adora Socrate perché non sta mai a casa: perché va in giro, ozia, vagabonda, interroga, chiacchiera, insaziabilmente curioso degli eventi più futili e dei pensieri più sublimi. Lo adora perché è un dilettante» (*La luce della notte* 356-357). E del resto, a chiudere il cerchio, ‘passeggiate’ (362) sono anche gli *Essais* di Montaigne.

Le parole, una sorta di orazion picciola, rivolte ai giovani funamboli si caricano allora di significati e di temi che scandiscono il pensiero letterario di Citati: «Non dimenticate mai i vostri skate-board: difendeteli; e difendete insieme a loro l’agilità che vi abita, questo spirito di metamorfosi che vi fa diventare ardentemente tutte le cose, perduti in tutte le cose, e insieme difesi dal cristallo impenetrabile della giovinezza» (*Elogio dello skate-board* 33-34). Lo skate-board diviene la metafora della certezza che «è possibile vivere tutta la vita [...] fidando soltanto nei colori della pura esistenza: nella gioia del movimento, nel piacere della leggerezza, nella luce che lentamente si ritira dalle vette dei pini e delle magnolie, dai magri prati invernali, per raccogliersi nel profondo serbatoio di tutte le luci» (34).

Appare in queste righe una parola-chiave: metamorfosi. I moderni equilibristi che si librano tra terra e aria sono portatori di un sapere antico e perduto, quello del movimento, della trasformazione, del cambiamento, della fluidità metamorfica. Si tratta di un grande codice, di un alfabeto da rintracciare e che diviene enzima primario della teoria letteraria di Citati. L’antichità greca per prima ha codificato questa idea di cui tracce residuali permangono nella modernità; la stessa cultura romana aveva nel dio Vertumno il signore della metamorfosi (Bettini), celebrato in un autore, Ovidio, che costituisce un nodo importante della storia dell’immaginario metamorfico e dello stesso discorso citatiano. Archetipi di questa estetica sono condottieri come Alessandro Magno o personaggi di finzione come Ulisse. Alessandro fu

multiforme, molteplice [...] così che non ci sembra appartenere alla razza dei potenti, ma a quella degli scrittori immensi ed anonimi, Shakespeare e Balzac, che portano nel proprio grembo tutte le creature umane, le cose possibili e impossibili [...]. Siccome non era uno, ma *tanti*, poteva comprendere qualsiasi situazione e aderirvi nel modo più duttile e sinuoso. Se doveva guidare le truppe all’assalto di una città, era Achille; Ercole, se doveva dare esempio di sopportazione: era Dioniso quando attraversava l’India; e Ciro, quando reggeva le fila di un impero universale». (Citati, *Alessandro Magno* 16-17)

A sua volta, di fronte ai pericoli e agli imprevisti del suo viaggio, Ulisse adotta una strategia di comprensione del reale basata su una estrema flessibilità cognitiva: «Se la realtà è mobile, egli diventa più mobile, ondeggiante e polimorfo della stessa realtà: se vuole capire gli “altri”, si trasforma, come Proteo, in leone, serpente, pantera, cinghiale, albero, acqua che fugge, fuoco che brucia; e, simile al polipo, si confonde con la pietra e imita la

¹ Si veda anche Citati, *Satiro, quasi filosofo, forse santo* (recensione a Sassi). Per una presentazione della poetica critica complessiva di Citati si veda Lagazzi, *Il castello e il giardino*.

figura degli esseri a cui si avvicina. Nessuno è più versatile di lui» (*L'armonia del mondo* 255-256).

La duttilità epistemologica e la conoscenza creativa di Ulisse sono frutto di un'abilità particolare, la *metis*, visibile per esempio in una delle avventure più famose dell'eroe greco, l'inganno a Polifemo (*La mente colorata* 170) e attributo sul quale è fondata la predilezione che Atena riserva ad Ulisse (213, 235) nonché lo stesso legame con Penelope (241). Un libro di Detienne e Vernant, profondamente conosciuto da Citati, ricostruisce la presenza di questa forma dell'intelligenza nella letteratura greca, a partire dall'episodio della corsa dei carri durante i giochi funebri in onore di Patroclo nel canto XXIII dell'*Iliade* (Detienne e Vernant 3-15); la *metis* è una superiore forma di intelligenza astuta, capace di affrontare con acuta inventiva i momenti in cui la vita appare imprevedibile o obbliga a sfidare qualcuno o qualcosa particolarmente insidioso o più forte; non a caso la capacità di *metis* è ravvisabile nel sapere domare i cavalli (139-159) o nel saper affrontare il mare (170-171), due entità caratterizzate da marcata instabilità. La *metis* quindi è essa stessa un sapere multiforme e molteplice, metamorfico e cangiante (e in quanto tale appartiene non solo ad Ulisse ma anche a Proteo) (Scuderi); e infatti il saggio di Detienne e Vernant contiene pagine fondamentali per il discorso citatiano, come quelle dedicate al termine *poikilos*: esso «designa la trama variegata di un tessuto, lo scintillio di un'arma, il mantello chiazzato di un cerbiatto, il dorso brillante del serpente, costellato di macchie scure. Questa screziatura di colori, questo groviglio di forme, producono un effetto cangiante, di ondeggiamento, un gioco di riflessi, dove il Greco percepisce come la vibrazione incessante della luce. In questo senso il *poikilos*, il variegato, è simile all'*aiólos*, che designa il movimento rapido» (10-11). Ulisse è l'eroe *poikílometes*, dalla *metis* varia, cangiante e colorata (aggettivo quest'ultimo che scandisce non poche pagine citatiane). La *metis* è una forma di intelligenza non contemplativa, non basata sulla forza ma legata alla vita creativa e attiva: non è, per utilizzare le categorie di Carlo Diano, anch'esse note a Citati, «forma» bensì «evento».

Adepto di *metis* è anche Ovidio, l'autore delle *Metamorfosi* ma che già nell'*Arte di amare* concepisce Eros come figlio proprio di *metis* perché l'amante sa cogliere il momento opportuno per 'catturare' il proprio oggetto d'amore e riesce ad adattarsi alla natura cangiante e volubile del desiderio proprio e altrui, alle circostanze che rendono ogni amore particolare e irriducibile a un codice stabilito una volta per tutte (Citati, *Sogni antichi e moderni* 14). Il legame tra *metis* e le *Metamorfosi* ovidiane rimanda anche alla natura mutante della stessa *metis*: proprio questa indole mobile e proteiforme caratterizza Metis, la figlia di Teti e Oceano che sarà sposa di Zeus (Detienne e Vernant 41 ss.); e Zeus, per fare propria Metis (che letteralmente ingoia), la sorprende e la vince con le sue stesse arti ingannatrici e la sua stessa intelligenza astuta (52); del resto, è destino di tutte le divinità e i personaggi astuti essere a loro volta ingannati sul loro medesimo terreno, in una lotta pressoché infinita di sopraffine furbizie (81-84).

Nel paradigma metamorfico rientrano inoltre la Circe omerica, Signora della *Metamorfosi* (Citati, *Leopardi* 343), la figura di Ermes e soprattutto la tradizione greca classica e poi cristiana centrata sul ciclo di morte e resurrezione, presente nei Misteri di Eleusi, in Apuleio, nel Vangelo di Giovanni² e in san Paolo.³

² «se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto» (Giovanni 12, 24, cit. in Citati, *L'armonia del mondo* 107).

³ I Lettera ai Corinzi (15, 36), cit. in Citati, *L'armonia del mondo* 107.

Ciò che importa più di ogni cosa è il ciclo della metamorfosi: quella metamorfosi che crediamo di scoprire innocente e gioiosa nelle forme della natura, le quali si contraggono e si espandono, cambiano aspetto e funzione, guizzano e scivolano via davanti a noi, rinunciano a qualsiasi figura, più cangianti di Proteo, più veloci delle creature del mare». (Citati, *L'armonia del mondo* 107)⁴

Né si deve dimenticare Platone: nel *Timeo* il filosofo esalta il movimento quando concepisce il tempo come imitazione mobile dell'Eterno (Citati, *L'armonia del mondo* 105) e lo stesso Eros nel *Simposio* appartiene ai regni della *metis* (35). E sarà da sottolineare come tutta la teoria di Citati, lo si noterà ancora, abbia una matrice platonica e neoplatonica, per i riferimenti diretti al filosofo nonché alla cultura di tradizione platonica: si pensi al ruolo di Eros in un testo centrale nella biblioteca di Citati come le *Metamorfosi* di Apuleio (Fo XXXIV).

Il ciclo di morte/rinascita è la principale metamorfosi, in cui la morte si trasforma nel suo contrario, la morte diviene analoga alla vita. La Metamorfosi e la trasformazione collegano stati diversi dell'essere in una connessione armonica: il mondo è movimento, relazione, rapporto di elementi che interagiscono. Pur non avendo cifra confessionale, la riflessione di Citati contiene in sé un enzima in senso lato sacro-religioso, spesso presente anche in altri riferimenti culturali che lo evocano, come la mistica, «l'ultima avventura dello spirito di metamorfosi. [...] dubito che molti comprendano le loro [di mistici come Teresa e Giovanni della Croce] avventure spirituali, la colorata mobilità delle loro anime, le perdite di sé, le trasformazioni, le maschere» (Citati, *La civiltà letteraria europea* 611; in questa prospettiva andrebbero considerate le pagine 1717-1721 sui capitoli mistici de *L'uomo senza qualità* di Musil).

Tra l'altro, si tocca qui uno dei nodi metodologici della teoria letteraria di Citati e uno dei suoi tratti caratterizzanti, vale a dire il suo sincretismo. Si pensi al paradigma ibrido classico-cristiano (cui non è estranea la lezione di Simone Weil) oppure allo stesso spazio dato al Tao. Infatti la volatilità e la capacità della *quidditas* proteiforme fin qui ricordata è figlia anche del Tao: «Contro la linea retta, Chuang-Tzu elogia appassionatamente la ricchezza, la mobilità, la molteplicità, la spontaneità, la morbidezza, l'infinità, la vivace tensione fra i contrari che distinguono la natura - questo riflesso della luce del Tao» (Citati, *Il sogno della camera rossa* 14).⁵ Non a caso il Tao ritorna più volte nelle pagine di Citati come emblema dell'armonia del mondo retta dal «movimento incessante degli opposti» (*Il migliore dei mondi impossibili* 236): nel Tao tutti i principi opposti – Yin e Yang, oscurità e luce, femmina e maschio, pari e dispari – si muovono incessantemente l'uno verso l'altro «senza che il movimento si arresti mai» (235).⁶

Citati è il viandante – Tao vuol dire strada, cammino – alla ricerca del grande codice della metamorfosi, il sapere perduto che talora traluce in alcuni momenti della storia letteraria. Per esempio nel Dante del *Paradiso*, «signore della metamorfosi» e «Ovidio moltiplicato», con la sua eccezionale capacità di trasmutazione, superiore pure all'acume dottrinale e per questo esaltata dallo stesso autore della *Commedia*: «io che pur da mia natura / trasmutabile son per tutte guise!» (Citati, *La luce della notte* 170). Oppure in Mozart, che «aveva tutte le qualità di Hermes: la mente mobile, veloce, leggera: molteplice e versatile,

⁴ Ma si veda anche Citati, *La mente colorata* 185-186.

⁵ Chuang-Tzu, autore fondamentale e fondativo del Taoismo, visse tra il IV e il III secolo a. C.

⁶ Si veda anche Citati, *In principio fu il silenzio del mondo*.

così che sapeva assumere tutte le forme e percorrere tutte le strade: lo spirito scurrile di Leporello e di Papageno e lo spirito aereo degli angeli» (*Il migliore dei mondi impossibili* 166).

Ma l'autore fondativo in proposito è Goethe, autore non solo del *Faust*, delle *Affinità elettive*, del *Wilhelm Meister* ma anche de *La metamorfosi delle piante*; lo scrittore tedesco diviene uno degli assi portanti della teoria di Citati, una sorta di 'sapiente' della metamorfosi: «la natura non ama ciò che è rigido e immobile» e le sue anatomie e fenomenologie «si manifestano e si nascondono in un seguito ininterrotto di metamorfosi: si contraggono e si espandono, cambiano aspetto e funzione, guizzano e scivolano via davanti a noi, più cangianti di Proteo, più veloci delle creature del mare [...]. Da principio, il nostro occhio rimane sconcertato da questa versatilità straordinaria: poi impara a rintracciare nelle infime formazioni la traccia di una legge, e ammira come l'ordine della natura si scioglia nelle cadenze di un ritmo, come la ripetizione e la varietà si intreccino, e la gravità sappia assumere le apparenze del libero gioco» (Citati, *Goethe* 36-37).

Non tutta l'opera di Goethe ha, come si potrà notare, tali stimate positive. Dopo il grande poeta tedesco, le componenti disforiche in ogni caso si accentueranno e la pagina di Citati registrerà la distanza della modernità dal paradigma metamorfico e dell'intelligenza colorata, che sopravvive solo come residuo. Risulta già emblematico che in romanzi come *L'isola del tesoro* di Stevenson, la capacità di metamorfosi è propria del Bene ma pure del Male, sia di Jim che di Long John Silver. Silver possiede la flessibilità creatrice di Ulisse, valore che sembra sopravvivere la stessa virtù morale. Per attraversare la «selva colorata del mondo», Jim

deve contare sulla propria enorme simpatia per la realtà, che lo fa essere presente, ubiquo come Ermete, dove accade qualunque fatto significativo o misterioso o tremendo. [...] Quando l'istinto o il desiderio, o il capriccio avventuroso tentano la sua mente, non può resistervi: proprio per questo possiede una così vertiginosa rapidità di sensazioni e di riflessi, una così folgorante prontezza nell'agire». (Citati, *Il migliore dei mondi impossibili* 146)

Anche il Caso con le sue «astuzie colorate» (146) è dalla parte del ragazzo. Jim in qualche modo si riflette in Silver, l'Ulisse del Male, data la sua natura proteiforme e polimorfa (150): «In comune con Jim, [John Silver] ha la demoniaca velocità dell'infanzia: come una scimmia o un folletto mercuriale, malgrado la gruccia, attraversa la tolda dell'*Hispaniola*; e si muove, si muta, adeguandosi alle situazioni sempre diverse. Chi è veloce è terribile» (151). Contagiata dal Male, la *metis* entra poi nell'opera di Kafka: nel *Castello* essa non è scomparsa ma è la *metis* dell'agrimensore K. nella sua lotta incubica (Citati, *Kafka* 293); del resto nell'universo di Kafka la natura metamorfica è prerogativa di personaggi indecifrabili, di chi, come il Klammer del *Castello*, è una sorta di divinità inafferrabile (Citati, *Kafka* 278). Nella stessa *Metamorfosi* la morte espiatoria del protagonista funziona come sacrificio del singolo affinché la Vita della natura e dell'uomo prosegua (90-91), ma la vita generata da questa morte è vita malata (92).

La filosofia della leggerezza, del movimento e della volatilità – principio ontologicamente vitale pur non esente da increspature negative – riposa su una concezione analogica della conoscenza. L'analogia è sempre stata legata ai procedimenti epistemici, a partire da Aristotele. Il principio analogico è alla base dell'atto di conoscenza e delle pratiche di analisi: «noi comprendiamo ogni cosa muovendo da un'altra, che quasi sempre è lontanissima dalla prima: per mezzo di un'analogia, di un'associazione o di un contrasto, che all'improvviso colpiscono la nostra intelligenza. Se vogliamo capire un libro, un quadro o un pensiero, dobbiamo portare consciamente o inconsciamente dentro di noi tutti gli altri libri, quadri e pensieri della terra» (*L'armonia del mondo* 79).

All'origine del sapere analogico risiede Ermes: questa singolare divinità greca, cangiante e multiforme, protegge diverse aree dell'esperienza umana tra loro intrecciate e tutte legate alla mobilità, allo spostamento e alla relazione: Ermes è il dio dei luoghi di passaggio e di comunicazione (vie, strade, porte, incroci, frontiere) non solo del mondo reale ma anche tra mondo terreno e mondo dei morti; è il dio dei viaggi e dei commerci, dell'inganno, del fuoco e della notte: «insinuandosi da tutte le parti, Ermes diventò il dio dei rapporti, che avvicinava fra loro ogni aspetto dell'universo. Intrecciò amicizie, avvicinò lontananze, intesse affinità: sempre pronto a stabilire analogie tra cose lontane» (*Mente colorata* 36).

Un altro paradigma fondamentale è rappresentato dalle filosofie neoplatoniche che dall'antichità arrivano fino alla grande teoresi umanistico-rinascimentale. Occorre, seppur brevemente, ripercorrere alcune linee di questo pensiero analogico perché nutrimento esplicito e implicito delle pagine di Citati e perché ad esso è strettamente legato il concetto – di importanza centrale nella teoria qui presentata – di *harmonia mundi*. Nel pensiero di Plotino occupa un ruolo fondamentale la rilettura della cosmologia del *Timeo* platonico e in particolare il concetto di *anima mundi*, emanazione dell'Uno e principio unificatore dell'universo, presente in tutte le sostanze viventi e partecipe sia della componente intelligibile-ideale sia di quella mondana; tutta la tradizione posteriore fino a Marsilio Ficino prevede una corrispondenza analogica tra gli esseri viventi, la natura e l'universo, una rete di rispondenze tra microcosmo e macrocosmo. Si appoggiano a questo codice teoretico le pagine di Citati sul filosofo neoplatonico Sinesio (370-413 circa), figura collegata a un motivo rilevante nel discorso sull'armonia come relazione, vale a dire il sogno; per Sinesio infatti i sogni «erano connessi tra loro in un grande libro: una catena di significati legava tra loro tutte le manifestazioni del cosmo secondo leggi ignote ai più, ma non per questo meno esatte. “Tutte le cose”, scriveva Sinesio, “sono collegate per parentela le une alle altre, affratellate in quell'unico organismo vivente che è l'universo”. Grazie alla rivelazione onirica, possiamo scavalcare le barriere che separano l'alto e il basso, il mondo divino e quello umano, quello passato e quello futuro» (Citati, *Sogni antichi e moderni* 39); l'attività onirica è relazionale perché consente allora di «vedere in sogno ciò che un altro vede nella veglia» e si configura come «un punto d'incrocio tra piani ontologici differenti» (39). Si pensi poi a un autore come Montaigne, la cui riflessione asistemica e relativistica si basa su una disposizione epistemica di tipo analogico: «Tutto è piega, angolo a gomito, ghirigoro, curva, ricciolo, groviglio: tutto è frammento; tutto è salto di tema, alternanza, divagazione, contraddizione, improvviso e folgorante scorcio analogico» (*La luce della notte* 362).

È su questo retroterra che nasce quella che Citati definisce «la più famosa poesia moderna» (*L'armonia del mondo* 92), vale a dire *Correspondences* di Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.
Comme des longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit e comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

La memoria involontaria proustiana, strumento tipicamente analogico, deriva proprio dalle corrispondenze di Baudelaire (Piazza 22), da quel demone dell'analogia che percorre

tutta la grande poesia della modernità (Prete, *Il demone dell'analogia*). E anche per Baudelaire la voce delle *correspondances* è un codice sfuggente: «L'ascolto delle *correspondances* [...] è per Baudelaire un principio dell'arte: passaggio necessario per costruire la lingua della poesia. Il risponderci dei sensi, eco dell'antica *universalis analogia*, ha sullo sfondo una natura intesa come enigma e geroglifico. Le *correspondances* sono voci di una lingua che è prima della lingua, di un dizionario il cui ultimo senso è opaco, fuggitivo, inconoscibile» (Prete, *Introduzione* 10).

Ancora una volta Citati si pone alla ricerca di poetiche analogiche di scrittori e di personaggi letterari che incarnano la legge dell'analogia universale: Poe con Dupin ritrae un personaggio – un detective – la cui attività conoscitiva e disvelativa porta «l'analogia [...] al punto estremo di penetrazione» (Citati, *Il Male assoluto* 156); Ottilia, nelle *Affinità elettive* di Goethe, è «un anello della grande catena analogica, dell'immenso repertorio di similitudini, che tiene insieme il macrocosmo e il microcosmo, le stelle e le piante, i carboni e gli uomini» (Citati, *Il velo nero* 79). In *Dombey e suo figlio* di Dickens il «gioco delle metafore obbliga le cose più remote ad entrare in un rapporto incessante tra loro: trasforma una realtà in un'altra realtà, e sopra gli oggetti separati e divisi crea l'unità analogica dell'universo» (Citati, *Il migliore dei mondi impossibili* 117). De Quincey era, oltreché scrittore, uno straordinario erudito; un erudito tuttavia *sui generis* perché alla eccezionale conoscenza univa un altrettanto formidabile «capacità combinatoria», fidandosi nella quale «inventava la storia, obbedendo al suo instancabile e capzioso istinto analogico» (Citati, *Il Male assoluto* 105), istinto più volte ricordato da Citati (99 e 108).

Uno dei poeti creati da Pessoa, Álvaro de Campos, celebra la rispondenza e il tessuto di relazioni che lega tra loro gli elementi del Cosmo, della Natura-Tutto (Citati, *La malattia dell'infinito* 77) e lo stesso Pessoa era un adepto dell'intelligenza analogica in quanto conoscitore di teorie ermetiche e gnostiche (Pessoa, *Pagine esoteriche*); anche il cosmo che emerge dai racconti di Bruno Schulz è retto dal principio analogico (Citati, *Il migliore dei mondi impossibili* 231); a sua volta la poesia di Mario Luzi – in particolare il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* – percorre la trama delle connessioni analogiche che danno vita all'universo (Citati, *La malattia dell'infinito* 326-327). Erede di questa linea filosofica è anche Jung perché con il suo concetto di sincronicità si propone di elaborare «una scienza dell'analogia universale: la stessa che aveva inseguito il pensiero rinascimentale e l'arte visionaria dei poeti romantici» (Citati, *La malattia dell'infinito* 59).

Proust è autore analogico per eccellenza, come già evidente nel *Contro Sainte-Beuve*; proprio qui, in tale incunabolo della *Recherche*, inizia a rendersi visibile l'analogia, «questa qualità suprema che l'uomo ha sempre conosciuto, ma che nei tempi moderni appartiene quasi esclusivamente ai poeti, i quali hanno ereditato le esperienze dei mistici» (Citati, *La colomba pugnata* 190). Tra i passi cui si riferisce Citati riportiamo, per il suo valore fondativo, almeno quello che apre il *Contro Sainte-Beuve*. Il narratore descrive in che modo si attiva il ricordo, anzi la resurrezione, di alcune estati che credeva ormai definitivamente dimenticate:

La loro risurrezione è dipesa, come tutte le risurrezioni, da un puro caso. L'altra sera ero rincasato intirizzito a causa della neve, e non riuscivo a riscaldarmi: [...] la mia vecchia cuoca mi propose di prepararmi una tazza di tè, bevanda che non prendo mai. Il caso fece sì che mi portasse anche alcune fette di pane abbrustolito. Inzuppai il pane nella tazza di tè, e, nel momento in cui lo portai alla bocca, ebbi la sensazione del suo ammolimento impregnato del sapore di tè contro il mio palato, sentii un turbamento, degli odori di gerani, di aranci, una sensazione di luce straordinaria, di felicità. Me ne rimasi immobile, per timore di arrestare, con un solo movimento, quanto avveniva in me e che non capivo, at-

taccandomi saldamente a quel pezzetto di pane inzuppato che sembrava producesse tante meraviglie, quando, d'improvviso, le chiuse già scosse della mia memoria cedettero; e nella mia coscienza fecero irruzione le estati trascorse nella casa di campagna di cui ho parlato, con le loro mattinate, trascinando con sé la sfilata, la carica incessante delle ore felici. Allora mi ricordai: ogni giorno, appena vestito, scendevo nella camera del nonno, che si era da poco svegliato e stava bevendo il suo tè. Egli vi bagnava un biscotto e me lo dava da mangiare. E, quando quelle estati furono passate, la sensazione del biscotto ammolito nel tè fu uno dei rifugi in cui le ore morte – morte per l'intelligenza – finirono col rincattucciarsi, e dove non le avrei certamente ritrovate se, quella sera d'inverno, essendo rincasato tutto infreddolito a causa della neve, la cuoca non mi avesse proposto la bevanda cui era legata la resurrezione, in virtù d'un patto magico a me ignoto. Ma, appena ebbi gustato il pane abbrustolito, tutto un giardino, sino a quel momento indistinto e opaco, si dipinse nella piccola tazza di tè, con i suoi vialetti dimenticati, con tutti i suoi fiori, aiuola per aiuola, come quei fiori giapponesi che riprendon vita solo nell'acqua». (Proust, *Contro Sainte-Beuve* 3-4)⁷

Viene qui descritta una esperienza di resurrezione inscrivibile nel paradigma dell'analogia, della metamorfosi e in quello cristiano-greco di rinascita; a originare tale esperienza presiede il caso, quella forma che rimanda in fondo a una dimensione mobile della temporalità, a una sorta di *metis* temporale, a una 'astuzia' che si presenta come frutto del momento e non di una razionalità preventiva.

La *Recherche* è un romanzo intrinsecamente analogico. Appena arrivato a Balbec, il narratore vive un momento disforico, si trova spaesato e incerto, ma tutto cambia quando il giorno seguente, al risveglio, nella sua camera d'hotel osserva il mare (Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore* 814-816): lo sguardo si struttura su catene di analogie tra la distesa marina, il sole e le montagne, che ne alimentano altre a formare un reticolo ammantato di sacralità (Citati, *La colomba pugnata* 306-307); allora a salvare Marcel è «lo spirito dell'Analogia, che ritrova l'unità tra il mare e la terra, tra il mare e le montagne, tra il mare e il sole; e precorre l'insegnamento di Elstir quando gli mostrerà il *Port de Carquethuit*» (305). A sua volta, infatti, la pittura di Elstir costruisce una rete di connessioni anfibie tra spazio urbano e spazio marino (Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore* 1012-1015). E totalmente fondata su una interrelazione analogica è la *Sonata* di Vinteuil (Citati, *La colomba pugnata* 288). L'analogia è modalità di rappresentazione dell'armonia del macrocosmo e ricostituzione per via artistica dell'Unità primordiale: è questo il sapere originario, quell'Uno-Tutto indivisibile omologo al mondo platonico delle Idee (286-287), che il narratore della *Recherche* in ultima analisi scopre e rivela.

Quello che conta è riconoscere e stabilire relazioni rigettando i concetti e le pratiche che distruggono la splendida rete fenomenologica delle analogie, la fantasmagoria delle corrispondenze: la «divisione», la «frantumazione», la «separazione», l'«astrazione» sono gli strumenti di quell'«arte tremenda con cui gli uomini cercano di separare e di riunire la complessità vivente dell'universo» (*L'armonia del mondo* 26). Metamorfosi e analogia fondano invece un'episteme della concordanza: le parti del mondo che trasmutano e si legano le une nelle altre rimandano alla possibilità che esista nel cosmo un'armonia costruita sulla relazione simpatetica delle cose.

Il metodo stesso di lettura di Citati è intrinsecamente analogico, visto che in tutti i suoi libri vige un costante principio per il quale le opere si richiamano tra loro in una infinita connessione reciproca. Impossibile dare conto di tutte le assonanze - che non sono viste come fonti in senso tecnicamente filologico - richiamate e stabilite da Citati con

⁷ Sull'influenza di Proust nella concezione della critica letteraria di Citati si veda Orvieto.

preciso disegno teoretico; accenneremo solamente, ed è campionatura presentata largamente per difetto, a come il Tao risuoni in Tolstoj (Citati, *Tolstoj* 289), Apuleio e Goethe in Proust (Citati, *La colomba pugnata* 292-295; 374-375), ancora Goethe in Kafka (Citati, *Kafka* 161), Omero in Tolstoj e in Proust (Citati, *La mente colorata* 277), Platone in Goethe (Citati, *Goethe* 280-281).

Le stesse metamorfosi e analogia sono espressioni dell'*harmonia mundi*, in quanto la trasformazione del soggetto – Ulisse *docet* – assume forme diverse ma analogiche, sia in quanto collegate tra loro sia in quanto ascrivibili a un comun denominatore: una perpetua differenza nella perpetua unità.

Metamorfosi e analogia sono allora le componenti alla base del concetto principe della teoria di Citati: *l'harmonia mundi*. Citati traccia una storia dell'armonia del mondo, una storia alla cui origine risiede Apollo. Il dio fonda il tempio in cui si dedicherà al vaticinio uccidendo un mostro, la dracena; il mostro entrerà a far parte di lui, la notte sarà parte della luce in una scena fondativa di fusione degli opposti che costituisce l'Origine dell'*harmonia mundi*:

La luce di Apollo accettò la notte, ingoiò la notte [...]. Apollo divise l'oracolo con la potenza nemica che aveva sconfitto: la accolse in sé, ne sfruttò le forze immense, le assimilò, come se il suo fosse soprattutto un potere di trasformazione. Allargò il suo potere e il suo regno: andò oltre sé stesso, senza rinunciare alla propria voce e alla propria forma. Pensando ad Apollo, Eraclito dirà: «armonia che da un estremo ritorna all'altro estremo come è nell'arco e nella lira». Così Apollo, nel suo tempio di Delfi, davanti alle moltitudini dei pellegrini, annunciò l'armonia tra gli estremi e una verità che andava oltre e sopra ogni estremo. (Citati, *La mente colorata* 15-16)

Anche qui agisce una linea filosofica che parte da Platone e arriva ai pensatori rinascimentali fino a Leibniz. Citati ricorda Platone: «Quando due luci – quella del giorno e la lieve, continua fiamma interiore – si incontrano, si fondono e, come dice Platone, formano un corpo solo, quale felicità improvvisa scende nella nostra anima e nelle nostre membra. Allora la vita raggiunge tutta l'intensità che può sopportare. Dall'alto della loro cittadella, vigili come scolte, gli occhi riflettono nitidamente la vasta distesa delle cose; e subito, senza indugio, le visioni e le idee trovano la loro misura perfetta. Il mondo [...] sembra fondato e ordinato per l'eternità: nessuna pietra, nessun albero lasceranno mai il loro luogo: vi regnano le proporzioni più armoniose; mentre una viva, ardente, inarrestabile vibrazione percorre, come una nebbia di gioia, la sua superficie» (Citati, *I frantumi del mondo* 140). Con tutta probabilità Citati si riferisce al seguente passo del *Timeo*: «Allorché dunque ci sia luce diurna intorno al flusso della vista, allora, incontrandosi simile con simile e fondendosi insieme, se ne forma un corpo unico ed omogeneo nella direzione degli occhi, dovunque il fuoco, che sopravviene dal didentro, urti contro quello che in esso s'abbatta dal di fuori. E così, divenuto tutto per la sua omogeneità egualmente sensibile, qualunque cosa tocchi o qualunque altra lo tocchi, diffondendone i moti per tutto il corpo fino all'anima, produce quella sensazione, per la quale appunto diciamo di vedere» (Platone, *Timeo*. XVI). Nel cosmo ordinato creato dal Demiurgo, il dialogo platonico riserva all'uomo, con un concetto fondamentale per tutta la tradizione seguente delle filosofie rinascimentali dell'armonia del mondo, la posizione intermedia tra mondo sensibile e mondo iperuranio (*Timeo*. XLIII). Gli stessi oggetti fisico-naturali partecipano di una doppia natura – materiale e ideale – perché vi è un'anima del mondo che rende anche le cose inanimate partecipi della vita del cosmo in quanto plasmate dal Demiurgo e quindi legate, secondo il loro grado, *in primis* al loro creatore ma anche all'uomo stesso in una

circularità connettiva. Da qui prende le mosse la forte attenzione che tutto il discorso di Citati riserva alle teorie cosmologiche, siano esse ebraiche, cristiane, gnostiche, neoplatoniche fino a quelle di Borges (Citati, *Il tè del Cappellaio matto* 175-176); la riflessione di Citati si può definire a buon diritto una teoria letteraria cosmologica. Si pensi alla stessa tradizione ermetica e alla letteratura ispirata a Ermete Trismegisto: nel *Poimandres* l'uomo può liberarsi dal corpo, e quindi dissolversi e trasformarsi, affinché l'anima si lanci attraverso le sfere planetarie e ritornare ad abitare la patria cosmica (Scarpi, Note 97).

Nel Cinquecento il più importante esponente della teoria dell'armonia del mondo è stato Francesco Zorzi, che nel 1525 pubblica il *De harmonia mundi*. Zorzi fu un frate francescano esponente della cosiddetta cabala cristiana, vale a dire la corrente che cercava di conciliare la Cabala ebraica con il cristianesimo (Campanini XLVIII-LXIX). La dottrina dell'*harmonia mundi* postula una stretta connessione tra la struttura complessiva del cosmo, l'emanazione dell'Uno divino e la varietà infinita della materia e della natura. Ogni ente del mondo creato, sia esso animato o inanimato, è emanazione terrena dell'armonia divina e riflette l'ordine assoluto del creatore. Zorzi è largamente presente nella cultura europea; solo per limitarci all'area inglese, la sua ricezione è visibile nel cabalismo cristiano dei secoli XV-XVII (Yates 37-47) e nella letteratura, dal *Faerie Queene* di Spenser (Yates 119-137) fino al *Mercante di Venezia* di Shakespeare (Yates 161-169). La dottrina di Zorzi è ravvisabile poi anche nella letteratura italiana da Firenzuola (Romei) a Giulio Camillo.

Le idee di Zorzi hanno un retroterra neoplatonico. In Marsilio Ficino (e Cusano) la bellezza è armonia (Cassirer 73-74) e l'uomo è concepito come *copula mundi* per la sua posizione connettiva tra Dio e mondo (74); si tratta di una posizione dinamica: «l'anima comprende in sé il cosmo non tanto in modo statico quanto piuttosto in modo dinamico: essa non è composta dalle singole parti che costituiscono il macrocosmo, ma è rivolta, secondo la sua intenzione, verso tutte queste parti, senza mai indugiare o risolversi esclusivamente in una di tali direzioni» (74; corsivo del testo). Come si vede, movimento e trasformazione. La stessa dimensione relazionale si ritrova nel pensiero astrologico del filosofo: il mondo «non è un aggregato di elementi morti bensì un essere animato»: questo perché in esso «non possono esistere semplici "parti" che possiedono un'esistenza autonoma accanto e al di fuori dell'intero»; anzi vi è una *concordia mundi* data sia dal «reciproco legame tra le forze particolari» sia dal loro ordine gerarchico (124-125; corsivo del testo). Non a caso Citati ricorda Ficino a proposito delle sue teorie astrologiche della malinconia (Citati, *La luce della notte* 73-74). Ecco perché lo «sfondo cosmologico è il presupposto dell'estetica di Ficino e la sua concezione dell'arte è imprescindibile da quella dell'*anima mundi*. L'affinità tra l'artista e l'*artifex* divino, la funzione ermetica dell'anima di collegare le dimensioni mondana e divina dell'universo [...] presuppongono una concezione del cosmo pensato come connesso in ogni sua parte secondo analogie e corrispondenze» (Sacco).

Sono temi che si sposano, nell'officina di Citati, con la tradizione ermetica, il corpus filosofico che discende dalla figura di Ermete Trismegisto; anche il cosmo ermetico è infatti un universo di infiniti rapporti: «Nemmeno l'atomo più insignificante vive senza rapporti con gli altri esseri creati. Niente è irrelato: niente è separato; tutto è connesso; e il legame tra l'uno e l'altro elemento è così saldo, che non c'è nemmeno la possibilità che qualcuno o qualcosa resti isolato, in disparte» (Citati, *Ermetismo*).⁸

⁸ L'articolo prende spunto dal volume curato da Paolo Scarpi *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*.

In Citati l'*harmonia mundi* diviene principio ermeneutico, critico, un punto di vista con il quale leggere la letteratura occidentale, il suo perenne confrontarsi con questa idea; Citati sembra prediligere quei testi in cui la concezione armoniosa dell'universo e della vita è in qualche modo, alla fine, salva, oppure, laddove sia estremamente precaria (come in *Amleto*) e pressoché dissolta, non del tutto scomparsa. Si può dire che l'intera opera di Citati sia anche – soprattutto – una ricerca dell'*harmonia mundi* (perduta), un archivio delle tracce lasciate da questo Grande Codice, il rinvenimento di questa scia gnoseologica sommersa che emerge e traluce da alcune grandi opere. Citati sa bene che essa è stata pesantemente contraddetta dalla ripetuta violenza della Storia: «Dalla Bibbia sino a Voltaire, sappiamo quante ironie, sarcasmi e proteste abbia suscitato questa idea dell'armonia del mondo» (*L'armonia del mondo* 276). Nondimeno egli si pone come suo adepto:

Dove potrà mai nascondersi [...] l'armonia del mondo? I suoi ultimi seguaci – questi viandanti, questi ospiti che per nostra fortuna abitano ancora tra noi – non cedono ancora. L'armonia del mondo è il contrario di ciò che esiste: un'immagine irreal e impossibile, che la fantasia insegue nella mente e ricrea con parole pure; e perciò, malgrado tutto, dobbiamo adorarla». (279)

Citati si configura così come una sorta di maestro gnostico o una reincarnazione del Sarastro del *Flauto Magico* di Mozart o del Sacramozo di *Andrea o i ricongiunti* di Hofmannstahl (Citati, *Il velo nero* 234-237), una guida consapevole della deiezione del mondo e alla ricerca di una luce iniziatica (una luce che naturalmente non si darà mai in positivo: sarà sempre luce della notte). Si noti che Sacramozo «possiede una sapienza esoterica: [...] la chiave capace di aprire i tesori e le serrature segrete del mondo» e di scorgere «la vera scienza delle relazioni tra le cose» (235), vale a dire la dottrina della analogia universale. Già nella gnosi, che scandisce non poche pagine citatiane, come quelle dedicate al *Vangelo secondo Tommaso*, il mondo è precipitato in un abisso e attende una illuminazione liberatrice (Citati, *La luce della notte* 143).

Ci si può chiedere se in fondo non sia stato proprio il cristianesimo, che pure contiene l'idea di metamorfosi, a scardinare la cosmologia platonica introducendovi la componente disforica della inattingibilità della vera armonia. In pagine cruciali Citati descrive proprio lo smarrimento di un letterato platonico del I o II secolo dopo Cristo di fronte alle *Lettere* di San Paolo:

Mentre leggeva Paolo, il nostro letterato platonico era pieno di ansia e di tristezza. Scorgeva il suo universo [...] andare in frantumi. Fino allora, aveva creduto che una soave armonia, un nobile accordo, una continua rete di corrispondenze e di analogie reggesse il mondo. Lassù, sopra l'orbita dei cieli, c'era il Dio che non avrebbe mai incontrato: mentre una catena di costellazioni, di astri, di pianeti, di dèi, di demoni, di umili servi divini si moltiplicava in tutte le cose, rispecchiando sempre qualcosa di quel fulgore. Tutto era divino [...]. In Paolo, non vedeva che antitesi, contrasto, lacerazione. [...] Era terrificato dalla desacralizzazione paolina dell'universo: dalla condanna dei demoni, che assicuravano il funzionamento della grande analogia. Le regioni della natura non consentivano più di giungere in alto. Quei demoni, che egli pregava e invocava, ora riempivano l'aria di agguati e di tentazioni. (*La luce della notte* 118-19)

L'*harmonia mundi* è peraltro già incrinata presso i classici greco-latini; se Platone la rievoca (ma Platone stesso non è più un 'sapiente') (Collì), in Apuleio appare invece già come sapere residuale: «Sebbene credesse negli dei, Apuleio non ci lascia supporre nemmeno una volta che sulla terra regni l'*harmonia mundi*. Ci fa immaginare che anche negli orrori e nei casi possiamo intravedere una traccia di divino [...]. Ma il caso resta illegale e

arbitrario» (*La luce della notte* 101-02). Quindi entrambe le culture – e la stessa gnosi – prevedono una Caduta, una Differenza, uno Scarto ed entrambe tenteranno nondimeno di riproporre la grammatica dell’analogia universale. Al sincretico lettore contemporaneo, figlio della Biblioteca che racchiude tutte le letterature e tutte le filosofie, spetta il compito di rintracciare quel che resta, seguendo la stella variabile dell’Armonia ovunque in qualche modo risplenda.

Per esempio in S. Agostino si affaccia implicitamente questo concetto nei *Dialoghi*, laddove il filosofo riflette sul problema dell’origine del Male, indicando comunque l’essenza di Dio nella Bontà (e rimettendo solo al libero arbitrio dell’uomo l’azione malvagia); in effetti è proprio il Male a sconvolgere l’idea di *harmonia mundi*, postulata nei *Dialoghi* ma successivamente destinata ad incrinarsi (Citati, *Il sogno della camera rossa* 32). L’*harmonia mundi* viene evocata e contemporaneamente negata da Montaigne che spesso cita i concetti fondamentali delle cosmologie filosofiche rinascimentali basate sulla rispondenza tra micro e macrocosmo, sull’idea che l’universo sia una «meravigliosa catena di relazioni e di rapporti, che dalle stelle scende alle piante, alle pietre e all’uomo» (*La luce della notte* 353) prendendone tuttavia ironicamente le distanze, visto che solo «per un istante» l’umanista francese sembra credere «al miracoloso rapporto» che lega uomo e natura, apparenza ed Essere: «Se è mai esistito, questo tentativo di spiegare e glorificare l’Armonia del mondo si dissolse come un miserabile castello di carte [...]. Fin dalle prime righe, gli *Essais* proclamano che non c’è nulla di più “vano, vario e ondeggiante” dell’uomo e del mondo. Non esiste alcuna legge di coscienza, di natura, o di ragione» (*La luce della notte* 353).

Sull’idea di *harmonia mundi* si è formato Amleto:⁹ «Tutto lascia credere che, dall’Università della Germania dove aveva lungamente studiato, Amleto avesse portato con sé una filosofia: quella del Rinascimento trionfante. Allora si credeva che la terra fosse una meravigliosa costruzione fabbricata da un Dio-architetto: che il cielo fosse uno “splendido firmamento sospeso, un tetto maestoso scolpito di fuoco dorato”; e l’uomo un’opera d’arte, simile a un angelo, creato a somiglianza di Dio. Tra microcosmo e macrocosmo, tra alto e basso, tra cielo e terra, tra Dio e uomo, correva una provvidenziale e armonica rete di relazioni» (*La civiltà letteraria europea* 620). Il grande personaggio scespiriano, però, diverrà portatore di un credo negativo e nichilista, di segno totalmente opposto, nonché di concrete azioni delittuose. Ma forse non è al nichilismo che spetta l’ultima parola: «Proprio alle ultime battute, il silenzio è rotto dalla voce serena di Orazio, che si rivolge ad Amleto: “Ora si spezza un nobile cuore. Buona notte / dolce principe, e voli d’angeli / ti conducano cantando al tuo riposo”. Quale stupenda contraddizione. Avevamo visto che l’altro mondo [...] è un inferno di spettri e d’orrori che assale il nostro mondo. Ora, qualcuno ci assicura che esiste ancora - chissà dove - un paese celestiale, dove ci portano cantando gli angeli». Si può quindi supporre che l’universo possa tornare «una creazione armoniosa», che tutto sia perdonato ad Amleto e che lo sfortunato principe possa «risalire al tempo della giovinezza, quando era la speranza e la rosa di Danimarca? Sono supposizioni troppo ardite» (628).

Assolutamente centrale in questo discorso è il *Faust* di Goethe. All’inizio dell’opera Dio si fa paladino e difensore proprio dell’*harmonia mundi*: «La filosofia di Dio [...] è la filosofia di coloro che, nei libri di Goethe, accettano il compito, meraviglioso e insensato, di difendere le ragioni dell’*harmonia mundi*» (Citati, *Goethe* 231). L’analogia universale ha un difensore filosofico, Talete, e una garante cosmica, la Luna. Citati ripercorre la tradizione

⁹ La citazione da Shakespeare, *Amleto* II, 2.

filosofico-letteraria che ha esaltato la Regina dell'armonia del mondo: gli astronomi antichi ritenevano che se «l'universo è una grande armonia, che scorre dal centro alle estremità e dalle estremità al centro: se il mare ed il suolo, la rudezza ghiacciata dell'aria e lo slancio del fuoco, la lontana via lattea e il sole, Saturno e Giove confondono i loro toni, come si mescola l'armonia dorica e quella lidia, – la luna è la chiave di questo sistema di accordi. Il principio della mediazione, che regge ed amministra il cosmo, trova il proprio cuore nella sua dolce forza femminile» (355-356).¹⁰ Ma soprattutto il capolavoro di Goethe segna un punto fondamentale nella storia della sopravvivenza sempre più residuale dell'armonia del mondo nella modernità; il suo esaurirsi è visibile nella figura di Euforione, pallida imitazione di un campione della metamorfosi e dell'esistenza colorata come Ermete. L'Ermete degli *Inni omerici* possiede «una mente molteplice e versatile come quella di Ulisse» che sa «assumere tutte le forme» (Citati, *Goethe* 439); è quindi una «mente colorata da molti colori diversi, come una pittura, una veste, un tappeto, un ricamo, una danza o un discorso elegante». Euforione al contrario mantiene poco degli enzimi divini e rilucenti di Ermete, non ha la sua sostanza volatile ed è solo un commediante; anzi la sua energia si volge sempre più a idee e progetti violenti e autodistruttivi, a preannunciare lo stesso destino di Faust. Infatti l'idea di *harmonia mundi* sopravvive in Faust ma è ormai degradata a forza distorta e brutale.¹¹

Goethe è comunque uno snodo centrale nella storia dell'*harmonia mundi* perché essa vi è a più riprese tematizzata; la sua opera è da questo punto di vista una vera *summa* letterario-filosofica. Nel *Wilhelm Meister* a rappresentarla è soprattutto Mignon, la creatura androgina che reca in sé il segno della concordanza primordiale, dell'analogia suprema che non distingue tra i generi, sulla scia del concetto alchemico di giglio e del *lapis philosophorum* (Goethe 134-135). Il suo sacrificio, unito a quello dell'arpista, consente a Wilhelm di sposare Natalie: la sua missione è proprio quella di immolarsi affinché «il sogno amoroso di Wilhelm possa compiersi e l'armonia del mondo venga salvaguardata» (144).

Citati ricerca le persistenze dell'armonia del mondo: spesso essa è negata e tuttavia in qualche modo ne rimane una scia, una traccia, una forma vicaria. Se essa appare nei *Promessi sposi* non è assolutamente detto che il suo regno sia stabilito una volta per tutte, anzi: «Nulla ci consente di costruire», leggendo il romanzo manzoniano, «una filosofia provvidenziale, una teodicea, o una glorificazione dell'*harmonia mundi*. Se Dio si è affacciato tra noi per una volta, il suo regno non è qui, soffocato dalle mura della città terrena. Egli abita altrove» (Citati, *Il Male assoluto* 205). Del resto sono semmai il contrario e la negazione del principio armonico che operano nella modernità: Sonja, in *Delitto e castigo* di Dostoevskij, mostra una fede incrollabile in Cristo, eppure il Figlio di Dio appare un «punto lontanissimo che non si manifesta mai sulla terra, e sta nascosto tra i veli del più lontano futuro. La prova della sua esistenza sta nella sua assoluta irrealtà, nella sua inesistenza visibile. Il regno di Cristo, che avviene non sappiamo dove, forse nemmeno nel cielo, troppo limitato nel contenerlo, affonda le sue radici nella disperata disarmonia di

¹⁰ Il rapporto tra luna e *harmonia mundi* è presente in non poche pagine di Citati; si veda *Leopardi* 96-106.

¹¹ «I simboli dell'armonia cosmica consolano l'intelligenza di Faust: l'immagine della natura che lascia dolcemente declinare le colline verso le valli rallegra gli occhi del suo spirito; ma non ispira le sue azioni. Sempre esaltato, teso, troppo eroico, Faust non sa considerare la propria vita come il lieve e perituro riflesso di una lontana e misteriosa rete di leggi. Mentre sogna di cancellare la superbia degli oceani, la stessa superbia, la stessa violenza e lo stesso *Übermut* gonfiano il suo petto [...]. Così ci domandiamo se egli voglia davvero pacificare la natura: o se cerchi soltanto di dimostrare a se stesso, a Mefistofele e al Dio della Bibbia, la forza sovrumana del proprio spirito di titano» (Goethe 472).

questo mondo» (*Il Male assoluto* 309). Uno scacco simile si può vedere nel Kirillov dei *Demoni*, il cui 'progetto' di suicidio come affermazione suprema di libero arbitrio, lungi dall'essere prodromo d'armonia, si ribalta nel suo contrario (*Il Male assoluto* 328).

Una delle opere che serbano traccia dell'Armonia del mondo è *Guerra e pace* di Tolstoj. Soprattutto è Pierre Bezuchov a incarnare il principio armonico, in un primo tempo solo intravisto (*Tolstoj*, 139) e poi compiutamente compreso e fatto proprio. Il momento della rivelazione arriva da un sogno in cui appare un mappamondo, simbolo della Vita: «Questo mappamondo è una viva, tremolante sfera, la cui superficie è formata da milioni di gocce d'acqua, compattamente serrate fra loro. Al centro c'è una goccia più grande, che Pierre non scorge, quella di Dio [...]. Nel mappamondo, c'è un movimento incessante: le gocce si muovono e mutano di posto: molte si fondono in una, o una si suddivide in molte: ciascuna tende ad espandersi, ma le altre la pigiano da ogni parte, e a volte l'annientano, a volte si fondono insieme; e tutto questo movimento non è che il piacere di autoconoscenza di Dio. Qualche goccia muore e rinasce: ecco che si trova pigiata e viene annientata alla superficie; si ritrae nel profondo, e poi di nuovo torna a galla, obbedendo al principio della metamorfosi universale» (140-141).¹²

Citati ripercorre il punto più basso delle quotazioni dell'*harmonia mundi* nel modernismo con Kafka ma la sua resurrezione con Virginia Woolf, Proust e poi con Karen Blixen. L'armonia del mondo non sfugge così allo stesso destino dell'universo che dovrebbe regolare: anche il Principio è metamorfico, muore e risorge: in tal modo la stessa morte dell'armonia non è che preludio alla sua rinascita. Kafka rappresenta il momento disforico: nel *Processo* l'*harmonia mundi* viene presa in considerazione in una variante del romanzo ma in ultimo rigettata (*Kafka*, 177). Né è adatto a ristabilirla il Karl Rossmann di *America*, troppo buono ed ingenuo (*Kafka* 99). Analogamente, nei *Quaderni* lo scrittore praghese «capovolge completamente la mitologia platonica» che vede l'uomo cittadino sia della realtà che del mondo delle idee: «L'uomo viene suddiviso in due parti: al suo posto incontriamo due persone che non si incontrano mai, come se non fossero legate da nessun rapporto. Intanto, sia il cielo sia la terra si trasformano in prigioni; ed entrambe le persone suddivise diventano carcerati, che non potranno mai abbandonare la prigione che fa parte di loro» ((*Kafka* 226).

Le onde di Virginia Woolf si iscrive in modo del tutto funzionale a questo paradigma; in riferimento al pensiero di Bernard, uno dei personaggi del romanzo, scrive Citati:

Come tutte le grandi verità, quella proclamata da Bernard e dalla Woolf è semplicissima. La vita, il libro, la musica sono un aprirsi e chiudersi, un chiudersi e aprirsi, un espandersi e contrarsi come la molla di un orologio: un morire e rinascere; uno svilupparsi ad anelli, come gli anelli dell'albero. Ciò che ci salva è appunto il ritmo dell'onda [...]. Così tutto viene accettato: il processo continuo dell'esistenza: «martedì segue lunedì»; gli oggetti e le persone della vita quotidiana – la tazzina del caffè, il coltello, la gente colorata e volgare che si muove nei ristoranti e nei tram. Non è difficoltà nemmeno accettare la morte, perché essa rientra nel ritmo universale del cadere e del levarsi. Ci domandiamo come faccia Bernard, e tanto più la Woolf, ad accettare la realtà: questo gioco di onde non contiene in sé anche l'orrore, il terrore e la follia? La Woolf non dà alcuna teoria razionale della sua glorificazione della *harmonia mundi*. Più volte, nel libro e nel *Diario*, insiste sul fatto

¹² Si veda Tolstoj 1245-1246: «Questo mappamondo era una sfera viva, mobile, senza dimensioni. Tutta la superficie della sfera era composta di gocce, strette compattamente fra loro. E tutte queste gocce si movevano, si spostavano e ora, da molte che erano, si fondevano in una sola, ora da una si dividevano in molte. Ogni goccia tendeva a separarsi, a occupare più posto, ma le altre, che avevano la medesima tendenza, la stringevano, e talvolta la distruggevano, talaltra si fondevano con essa».

che questa accettazione è conquistata soltanto da uno sforzo eroico, che trasforma il negativo in positivo. (*La malattia dell'infinito* 120)

Nella *Recherche* proustiana a ricordare l'Origine primordiale dell'Uomo, in cui tutto era indiviso, rappresentato e compreso nella sua interezza (e non distrutto dallo spirito moderno dell'analisi specialistica che seziona e si concentra solo su frammenti ed elementi staccati) è l'omosessualità, metafora primaria dell'armonia del mondo: «la congiunzione tra Charlus e Jupien fa parte del grande quadro della *harmonia mundi*» (*La colomba pugnata* 345).

Vera e propria devota dell'*harmonia mundi* è Karen Blixen. La sua opera è nutrita dal sapere analogico della cultura indigena africana nella quale «a ogni creatura vivente sulla terra corrisponda una creatura identica nelle acque» (Citati, *La malattia dell'infinito* 143); nei racconti gotici della scrittrice è dato intravedere il *mundus imaginalis* analogico (145), perché il gotico è esattamente la dimensione in cui è più probabile la relazione tra i mondi, siano essi i cieli nei quali risuona l'armonica sinfonia dei canti degli uccelli oppure l'Aldilà. Tra *Racconti d'inverno* e *Ultimi racconti* si sviluppa una teologia dell'armonia del mondo: «Siccome Dio l'ha creato e continua a modellarlo, il nostro mondo non è soltanto bello, armonioso e perfetto, ma anche felice. [...] Tutto è sacro: l'anima immortale, i quattro elementi, il sangue che scorre senza fermarsi, i gloriosi cinque sensi, i giochi di luce del tramonto, l'aroma dolceamaro degli alberi e dell'alba» (147). All'uomo, invece, spetta la tragedia, la vita in un mondo maligno ed ostile; ma «la tragedia è il suo privilegio. Egli deve amare il dolore e la sventura: deve accettare i giochi crudeli che il destino gli impone: prediligere la propria morte: non alzare mai vani lamenti; ed esaltare con lacrime di sangue e grida di terrore la gloriosa provvidenza di Dio. Questa ripresa del libro di Giobbe è la più grandiosa e paradossale glorificazione dell'*harmonia mundi* nel cuore del ventesimo secolo» (147).

Distrutta da Kafka e rimessa in vita dalla Blixen: così è la vita metamorfica dell'*harmonia mundi*, una sorta di fenice sempre sconfitta ma sempre viva. Laddove l'armonia del mondo viene contraddetta e negata, è l'analogia che ne serba la traccia, che la sostituisce e in qualche modo rappresenta un'ipotesi di salvezza dal caos. Si prenda il caso del *Pasticciaccio* di Gadda:

Nessuno è più lontano di lui [Gadda] dal costruire la cattedrale della *harmonia mundi*. [...] Eppure nel *Pasticciaccio* c'è una Legge, che salva l'universo dalla rovina: quella sovrana della metafora. Gadda rappresenta due frammenti insignificanti di vita: una gallina guercia; e il canto delle cicale, d'estate, tra i laghi e le colline della Brianza. Attorno a ogni frammento, la sua fantasia analogica richiama tutte le relazioni possibili: le costruzioni dell'architettura, le forme della natura inorganica, gli abissi del mare, gli spazi celesti, il canto di una soprano, il nome di un grande artista, la mitologia dionisiaca. (*La malattia dell'infinito* 243)¹³

Si tratta di nodi costitutivi della poetica gaddiana sviluppati nella *Meditazione milanese*, fondata proprio sulla concezione della realtà «intesa come relazione» (Roscioni 10) e come «multiforme interferenza dei fatti» (11): la realtà è una «fluenza» (Gadda, *I viaggi la morte* cit. in Roscioni, 17) e all'atto conoscitivo spetta l'introduzione, almeno momentanea, «di relazioni sempre diverse» (Gadda, *Meditazione milanese* cit. in Roscioni, 16); la missione gnoseologica della letteratura consiste proprio nel rinvenire i legami che le parole

¹³ Il brano della gallina guercia in Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* 205-206; quello delle cicale in Gadda, *La cognizione del dolore* 150-152.

hanno con «l'Infinita varietà delle cose» (Roscioni 17). Conoscere equivale così a inserire un dato «in una cerchia sempre più vasta di relazioni» (Gadda, *Meditazione milanese* cit. in Roscioni, 12) e a tessere la trama che unisce le cose l'une alle altre (13).¹⁴ Si tratta nondimeno di una pratica difficile da attuare. Tutta la filosofia di Ingravallo nel *Pasticciaccio*, con la «rosa di causali» che determinano un evento e che soprattutto stritolano «la debilitata "ragione del mondo"», è infatti una meditazione sulla crisi del salvifico paradigma analogico, sul problematico rinvenimento di quella che gli stoici chiamavano *mundi ratio* e Plinio «*Harmonica mundi ratio*» «nel disarmonico cosmo moderno» (Terzoli 31).

Anche Calvino nega che l'armonia regga le sorti del cosmo: «Nell'universo, l'utopia non si realizza mai, e Calvino le ripete con disperata certezza. Non c'è l'*harmonia mundi*. Non c'è la città perfetta. Non c'è la città giusta. Eppure, nei buchi che ogni tanto si aprono nel libro dell'universo, Calvino disegna una sua utopia minima. Tra le nostre strade e nello spessore delle nostre giornate, si nascondono dei frammenti isolati, degli istanti separati [...] che disegnano la città perfetta: trasparente come una libellula, veloce come una rondine, traforata come un pizzo, leggera come la luce della luna, gracile come la nervatura di una foglia» (Citati, *La malattia dell'infinito* 397). Si riconosce qui la semiotica della leggerezza colorata della *metis*, in un passo che, come molti altri in Citati, si riscatta da una apparente rarefatta eleganza perché in realtà sostanziato da un preciso discorso teorico-critico.

Citati fa riferimento in modo particolare alla città di Raissa. Vale la pena riportare l'intera descrizione calviniana che soprattutto nel secondo paragrafo – quello appunto ripreso da Citati – rappresenta una perfetta immagine della catena analogica del mondo:

Eppure, a Raissa, a ogni momento c'è un bambino che da una finestra ride a un cane che è saltato su una tettoia per mordere un pezzo di polenta caduto a un muratore che dall'alto dell'impalcatura ha esclamato: – Gioia mia, lasciami intingere! – a una giovane ostessa che solleva un piatto di ragù sotto la pergola, contenta di servirlo all'ombrellaio che festeggia un buon affare, un parasole di pizzo bianco comprato da una gran dama per pavoneggiarsi alle corse, innamorata d'un ufficiale che le ha sorriso nel saltare l'ultima siepe, felice lui ma più felice ancora il suo cavallo che volava sugli ostacoli vedendo volare in cielo un francolino, felice uccello liberato dalla gabbia da un pittore felice d'averlo dipinto piuma per piuma picchiettato di rosso e di giallo nella miniatura di quella pagina del libro in cui il filosofo dice: «Anche a Raissa, città triste, corre un filo invisibile che allaccia un essere vivente a un altro per un attimo e si disfa, poi torna a tendersi tra punti in movimento disegnando nuove rapide figure cosicché a ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere». (Calvino, *Le città invisibili*, 483-84)

Nelle *Città invisibili* si possono del resto ravvisare elementi che ricordano l'*harmonia mundi* come la relazionalità: infatti le mille città «formano un sistema di rapporti, un Tutto di relazioni visibili e invisibili» (Citati, *La malattia dell'infinito* 396) e il narratore, il «mobilissimo» (parola-chiave di Citati, sinonimo di colorato, metamorfico, analogico) Calvino-Marco Polo scorge in ogni piccolo frammento «una moltitudine di cose, di movimenti e di rapporti – quel tassello di legno, quel nulla rivela un albero, un nodo, una gemma, il nido di un bruco, la mano dell'ebanista e boschi d'ebano, e zattere, e approdi, e donne alle finestre» (396-97).

Occorre ricordare che Calvino fa riferimento alla velocità metamorfica e alla rispondenza microcosmo-macrocosmo in una delle *Lezioni americane* (*Rapidità* 674), in cui si ci-

¹⁴ Citati è stato tra l'altro interlocutore diretto di Gadda: si veda Gadda, *Un gomito di concause*.

tano sia De Quincey (663-665) che Chuang-Tzu (676). E la lezione dedicata alla *Molteplicità* si apre nel segno gaddiano della concezione relazionale dell'universo con un passo del *Pasticciaccio* (715-720). Non crediamo allora sia un caso che Calvino tracci, in uno dei segmenti della sua poetica, una sua personale storia dell'*harmonia mundi*, dalla contiguità universale di Ovidio (Calvino, *Ovidio e la contiguità universale* 907)¹⁵ alle sperimentazioni matematico-letterarie di Queneau¹⁶ fino all'enciclopedia visionaria di Luigi Serafini (Calvino, *Collezione di sabbia* 555-560) (tra l'altro, considerando un'opera non specificatamente progettata da Calvino come *Perché leggere i classici* si potrebbe comunque vedere proprio come essa inizi – con Ovidio – e finisca – con Queneau – nel segno dell'Armonia del mondo). All'interno di questo perimetro trovano posto le pagine sui rapporti tra macrocosmo e microcosmo in Manzoni (Calvino, *I Promessi Sposi* 338) e in Fourier (Calvino, *L'ordinatore dei desideri* 304), il cui sistema di pensiero è retto da una filosofia specificatamente analogica. Da questo punto di vista non è nemmeno da escludere che le stesse riflessioni sulle stelle e i pianeti del signor Palomar siano in qualche modo rapportabili al paradigma dell'analogia cosmica rinascimentale (Calvino, *Palomar*, 901-913).

Ma per la legge che regola il codice armonico - questa luce assente-presente, questa ossimorica luce della notte, questo sapere iniziatico ed esoterico – esso, laddove sembra scomparire, riappare e laddove sembra affermarsi invece scompare. Così, dopo Calvino, un altro scrittore contemporaneo, Milan Kundera, ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* adombra ma infine nega la possibilità dell'*harmonia mundi* (Citati, *Il sogno della camera rossa* 231).

In conclusione rimarrebbe il compito di posizionare il discorso di Citati all'interno della mappa complessiva della riflessione contemporanea sulla letteratura. Appare evidente come la teoria dell'*harmonia mundi* risulti estranea - per fare solo due esempi di attuali importanti teorie letterarie – sia alle prospettive di neoimpegno (non-fiction e dintorni) sia a quelle neurocognitive. Punti di contatto potrebbero invece essere rintracciati nella rivalutazione del pensiero analogico; per esempio Giorgio Agamben ha parlato della rapidità e della leggerezza delle *Lezioni americane* di Calvino come «due forme di pensiero puramente analogico, che percepiva somiglianze e corrispondenze là dove nessun altro avrebbe saputo trovarle. L'analogia è una forma di conoscenza che la nostra cultura ha respinto sempre più ai margini» (Agamben, *Credo nel legame tra filosofia e poesia*). All'analogia ha consacrato uno straordinario volume un autore studiato e ammirato da Agamben, vale a dire Enzo Melandri (*La linea e il circolo*): Melandri intendeva «restituire il suo prestigio a una forma di conoscenza – l'analogia – che la filosofia occidentale ha costantemente rimosso» (Agamben, *Autoritratto nello studio* 147).

Inoltre, zone stesse della prassi creativa attuale si pongono su linee omologhe alle pagine di Citati. Si pensi al riferimento alla *metis* in *Ontani a Bali*, l'ultimo libro di Emanuele Trevi (*Ontani a Bali* 119), scrittore più che sensibile alla dimensione iniziatica della letteratura e che ha ben presente la lezione di Citati (Rondini); oppure ai racconti di Paolo Lagazzi che scelgono Hermes e il Tao come numi tutelari (Lagazzi, *Nessuna telefonata sfugge al*

¹⁵ «La compenetrazione dèi-uomini-natura implica non un ordine gerarchico univoco ma un intricato sistema d'interrelazione in cui ogni livello può influire sugli altri, sia pur in diversa misura».

¹⁶ Calvino, *La filosofia di Raymond Queneau* 1429: «Queneau aveva scritto [...] in una delle prime dichiarazioni della sua poetica: "Ci sono forme di romanzo che impongono alla materia tutte le virtù del Numero", sviluppando «una struttura che trasmette alle opere gli ultimi riflessi della luce universale o gli ultimi echi dell'Armonia dei Mondi». "Ultimi riflessi" si badi bene: l'Armonia dei Mondi si manifesta nell'opera di Queneau da una lontananza remota».

cielo). Naturalmente si possono registrare anche voci dissonanti: in proposito la figura di Citati potrebbe rappresentare un referente contrastivo in grado di illuminare posizioni di alcuni autori della generazione contemporanea in merito a un'idea di letteratura (e di pubblico dei lettori) che appare ai loro occhi eccessivamente polarizzata tra un auratico tempo perduto e un depresso presente (Raimo, *Meglio non leggere*).

Come si vede, i valori in campo sono molti e rilevanti: si tratta quindi di un lavoro che richiederebbe trattazione apposita e che tra l'altro potrebbe sconfinare in perimetri artistici extraletterari, vale a dire in una teoria non solo della letteratura ma anche dell'immaginario. A ricordarcelo è lo stesso Citati quando individua nella immortale maschera di Charlot una delle riemersioni dell'armonia del mondo che è nello stesso tempo originalissima metamorfosi e reincarnazione di Socrate per via cinematografica:

Come Socrate, Charlot si meraviglia: tutto ciò che accade suscita, in lui, stupore. Non capisce mai. Chiede. Domanda. Interroga. Ma, nello stesso tempo, dietro questa meraviglia c'è una conoscenza completa e profonda dei mali e dei crimini degli uomini. Charlot sa tutto: anche la ragione delle sofferenze alle quali va incontro. Eppure non è mai amaro. La tristezza non lo acceca. Quel mondo malvagio è pieno di gioia e di luce [...]. Il male e il delitto non riescono a distruggere la sostanziale armonia del mondo, e la bellezza delle albe che qualcuno prepara per noi (Citati, *Sogni antichi e moderni* 381-382).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Credo nel legame tra filosofia e poesia. Ho sempre amato la verità e la parola*, «la Repubblica» 15 maggio 2016 (intervista rilasciata ad Antonio Gnoli). Stampa.
- . *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo, 2017. Stampa
- Bettini, Maurizio. *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*. Torino: Einaudi, 2015. Stampa.
- Calvino, Italo. "I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza". *Una pietra sopra. Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "Lezioni americane". *Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "Ovidio e la contiguità universale". *Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "La filosofia di Raymond Queneau". *Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "L'ordinatore dei desideri". *Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "Collezione di sabbia". *Saggi 1945-1985*. Ed. Claudio Milanini. T. I. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2001. Stampa.
- . "Le città invisibili". *Romanzi e racconti*. Eds. Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- . "Palomar". *Romanzi e racconti*. Eds. Claudio Milanini, Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.

- Campanini, Saverio. Introduzione. *L'armonia del mondo*. Di Francesco Zorzi. Milano: Bompiani, 2010. Stampa.
- Cassirer, Ernst. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Eds. Friederike Plaga, Claus Rosenkranz e Giovanna Targia. Introduzione Maurizio Ghelardi. Torino: Bollati Boringhieri, 2012. Stampa.
- Citati, Pietro. *Goethe*. 1970. Milano: Adelphi, 1990. Stampa.
- . *Il migliore dei mondi impossibili*. Milano: Rizzoli, 1982. Stampa.
- . *Il sogno della camera rossa*. Milano: Rizzoli, 1986. Stampa.
- . *Tolstoj*. Milano: Adelphi, 1996. Stampa.
- . *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*. Ed. Paolo Lagazzi. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- . *La luce della notte. I grandi miti nella storia del mondo*. Milano: Adelphi, 2009. Stampa.
- . *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*. Milano: Mondadori, 2010. Stampa.
- . *Leopardi*. Milano: Mondadori, 2010. Stampa.
- . "Ermetismo, eterna rivelazione". *Corriere della Sera* 26 ottobre 2011. Stampa.
- . *Alessandro Magno*. Ed. Francesco Sisti, Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- . *Elogio del pomodoro*. Milano: Mondadori, 2012. Stampa.
- . *Il tè del Cappellaio matto*. Milano: Adelphi, 2012. Stampa.
- . *Kafka*. Milano: Adelphi, 2013. Stampa.
- . "In principio fu il silenzio del mondo. L'assoluto secondo la morale taoista." *Corriere della Sera* 31 maggio 2014. Stampa.
- . *L'armonia del mondo*. Milano: Adelphi, 2015. Stampa.
- . "Satiro, quasi filosofo, forse santo. E allora: prega per noi, o Socrate." *Corriere della Sera* 21 ottobre 2015. Stampa.
- . *Sogni antichi e moderni*. Milano: Mondadori, 2016. Stampa.
- Colli, Giorgio. *La nascita della filosofia*. Milano: Adelphi, 2014. Stampa.
- Detienne, Marcel e Vernant, Jean-Pierre. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*. Roma-Bari: Laterza, 1984. Stampa.
- Diano, Carlo. *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*. Prefazione Remo Bodei. Venezia: Marsilio, 1993 (1952). Stampa.
- Fo, Alessandro. *L'amore di Amore e l'anima dell'Anima: favola di una favola*. Introduzione. *La favola di Amore e Psiche*. Di Apuleio. Ed. Alessandro Fo. Torino: Einaudi, 2014. Stampa.
- Gadda, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*. Ed. Emilio Manzotti. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- . *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti II*. Eds. Giorgio Pinotti, Dante Isella e Raffaella Rodondi. Milano: Garzanti, 1999. Stampa.

- . *Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*. Ed. Giorgio Pinotti. Milano: Adelphi, 2013. Stampa.
- Goethe, Johann Wolfgang. *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*. Ed. Stefano Zecchi. Parma: Guanda, 2008. Stampa.
- Lagazzi, Paolo. *Il castello e il giardino*. Citati, Pietro. *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*. Ed. Paolo Lagazzi. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- . *Nessuna telefonata sfugge al cielo. Piccole storie notturne*. Torino: Nino Aragno, 2011. Stampa.
- La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*. Ed. Paolo Scarpi, Milano: Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2011. Stampa.
- Melandri Enzo. *La linea e il circolo*. Macerata: Quodlibet, 2004. Stampa.
- Orvieto, Paolo. "Pietro Citati interprete e lettore di Proust". *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*. Ed. Anna Dolfi, Firenze: Firenze UP, 2014. Stampa
- Pessoa, Fernando. *Pagine esoteriche*. Ed. Silvano Peloso. Milano: Adelphi, 1997. Stampa.
- Piazza, Marco. "Walter Benjamin tra redenzione e rammemorazione, via Proust". *Odradek* 2 (2105). Stampa
- Platone. "Timeo". *Tutte le opere*. Ed. Giovanni Pugliese Carratelli. Milano: Sansoni, 1993. Stampa.
- Prete, Antonio. *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano: Feltrinelli, 1986. Stampa.
- . Introduzione. *I fiori del male*. Di Charles Baudelaire. Ed. Antonio Prete. Milano: Feltrinelli, 2007. Stampa.
- Proust, Marcel. *Contro Sainte-Beuve*. Ed. Mariolina Bongiovanni Bertini, con un saggio di Francesco Orlando. Torino: Einaudi, 1991. Stampa.
- . "All'ombra delle fanciulle in fiore". *Alla ricerca del tempo perduto*. Ed. Luciano De Maria, Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria. Milano: Mondadori, 1986. Stampa.
- Raimo, Christian. "Meglio non leggere". *Minima & moralia* 11 marzo 2012. Web.
- Romei, Danilo. "L'alfabeto segreto di Agnolo Firenzuola." *Nuovo Rinascimento* 1995. Web.
- Rondini, Andrea. "Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura." *Enthymema* XI (2014). Web.
- Roscioni, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*. 1969. Torino: Einaudi, 1975. Stampa.
- Sacco, Daniela. "Mimesis e tradizione classica." *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*. Ed. Monica Centanni. Milano: Bruno Mondadori, 2005. Stampa.
- Sassi, Maria Michela. *Indagine su Socrate. Persona filosofo cittadino*. Torino: Einaudi, 2015. Stampa.
- Scarpi, Paolo. Note al testo. *Poimandres* di Ermete Trismegisto. Ed. Paolo Scarpi. Venezia: Marsilio, 2005. Stampa.

Scuderi, Attilio. *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*. Carocci: Roma, 2012. Stampa.

Terzoli, Maria Antonietta. *Gadda: guida al Pasticciaccio*. Roma: Carocci, 2016. Stampa.

Tolstoj, Lev. *Guerra e pace*. Torino: Einaudi, 1990. Stampa.

Trevi, Emanuele e Silva, Giovanna. *Ontani a Bali*. Milano: Humboldt, 2016. Stampa.

Yates, Frances A. *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*. 1979. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.

Weil, Simone. *La rivelazione greca*. Milano: Adelphi, 2014. Stampa.