

MIRIAM CARCIONE

L'alloro non è più dei cuochi, né dei poeti.
Una letteratura oltre la lingua: il Codex Seraphinianus, tra scienza e surrealità

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MIRIAM CARCIONE

*L'alloro non è più dei cuochi, né dei poeti.**Una letteratura oltre la lingua: il Codex Seraphinianus, tra scienza e surrealità*

Il contributo intende portare all'attenzione della comunità scientifica una delle opere più particolari del XX secolo, nata dal connubio tra la scienza e le arti: il Codex Seraphinianus, realizzato tra il 1976 e il 1978 da Luigi Serafini (1949-). Il libro, pubblicato nel 1981 da Franco Maria Ricci, è un'enciclopedia scritta in una lingua inesistente, indecifrata e indecifrabile, corredata da disegni onirici e visionari. La lingua del Codex, del tutto inventata dall'autore, è asemica e l'immagine, passata al setaccio del Surrealismo, diviene assurda e inservibile; eppure, questa 'nonciclopedia' è stilata con acribia e sistematizzata con rigore metodologico. Serafini propone quindi al lettore un testo anomalo, impossibile da incasellare in un genere o da classificare tout court come prodotto letterario, scientifico o artistico. L'obiettivo dell'intervento è quello di rintracciare le fonti iconiche, i modelli letterari e gli influssi scientifici dell'opera, al fine di comprenderne la genesi e di fornirne una chiave di lettura che vada al di là del segno stesso.

«A che punto siamo con il Surrealismo?»,¹ domandava José Pierre nel 1975 al critico d'arte Robert Lebel con lo scopo di indagare ciò che del Surrealismo restava a circa cinquant'anni dalla pubblicazione del rivoluzionario *Manifesto* di André Breton². A questo curioso interrogativo, di lì a un anno, sembra rispondere Luigi Serafini, quando, nel suo *scriptorium* di fronte alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma, inizia la stesura di una bizzarra enciclopedia, corredata da «immagini-immaginarie»: ³ nasce così, tra il 1976 e il 1978, il libro più singolare di tutti i tempi, il monumentale *Codex Seraphinianus*.

Dotato del talento poliedrico del genio, architetto e designer, scultore e scenografo, orafo e sarto, esperto di botanica e mastro vetraio,⁴ Serafini, ad oggi, può essere considerato uno dei più talentuosi artisti viventi; eppure, egli non può essere affatto definito un 'poeta laureato', né le sue opere sono ascrivibili a - o meglio, circoscrivibili in - un determinato genere artistico o letterario: difatti, come egli «non ha mai inventato un bicchiere in cui si potesse bere, una sedia dove ci si potesse sedere, un vaso che potesse contenere qualcosa»,⁵ in quel 1976, non ha di certo scritto un libro che si potesse leggere. Ma se è vero che nel XX secolo - il secolo «spezzato»⁶ dalle Avanguardie, dilaniato dalle guerre, animato da scoperte tecnologiche, segnato da innovazioni - i confini tra i saperi e le arti sono divenuti ancor più convenzionali e labili, si può affermare, parafrasando l'autore, che l'alloro non appartiene ormai solamente ai cuochi o ai poeti;⁷ e di questo, Serafini appare consapevole sin dagli albori degli anni '70.

¹ R. LEBEL, *A che punto siamo con il Surrealismo?*, «Si&No», VI (novembre 1975), intervista con José Pierre, ora in J. Duwa (a cura di), *Il Surrealismo come tergicristallo. Scritti critici 1943-1984*, Monza, Johan & Levi, 2018, 94.

² Cfr. A. BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, «Le Sagittaire» (1924), in M. De Micheli (a cura di), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, 317-353.

³ *Intervista a Serafini – Codex Seraphinianus*, «Tlon» (24 novembre 2015), <https://tlon.it/intervista-a-luigi-serafini-codex-seraphinianus/>.

⁴ «Ha lavorato per il collettivo Memphis di Ettore Sottsass, ideato sedie per Sawaya & Moroni, vetri e lampade per Artemide, ha disegnato locandine per Federico Fellini (*La voce della luna*), scenografie per la Scala, sculture e installazioni da Napoli alla Svizzera e, naturalmente, libri illustrati», in F. GREGO, *Quando l'arte diventa un libro cult. Luigi Serafini e il codice della fantasia*, «Arte.it» (12 aprile 2020), <http://www.arte.it/notizie/italia/luigi-serafini-e-il-codice-della-fantasia-17131>.

⁵ V. SGARBI, *Finzioni di Serafini*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica*, Catalogo della mostra (Milano, 11 maggio-17 giugno 2007), Milano, Federico Motta Editore, 2007, 38-41: 39.

⁶ Così definito da PH. DAVERIO, *Il secolo spezzato delle Avanguardie. Il museo immaginato*, Milano, Rizzoli, 2014.

⁷ Qui si allude all'epigrafe posta in incipit alle *Storie naturali* di Jules Renard illustrate da Luigi Serafini nel 2009 e stampate, in un'edizione di lusso a tiratura limitata, in occasione dei sessant'anni della BUR

La genesi del *Codex* risale proprio al 1971, nel momento in cui, a soli ventidue anni, l'allora studente d'Architettura vola in America convinto di fare uno stage in uno studio di architetti di New York, e si ritrova a dipingere foglie in diorama presso il Museo di Storia Naturale di Chicago.⁸ Sono questi gli anni ribelli e spettinati della gioventù in rivolta, gli anni in cui Hollywood si affermava come 'La Mecca del cinema' dopo il successo del film *Easy Rider*, gli anni seguenti alla *Beat Generation* di Jack Kerouac e di Allen Ginsberg, ormai incendiati dalle teorie di Herbert Marcuse, in quell'America ove, dappertutto, echeggiavano i riverberi delle contestazioni e soffiava forte il vento del cambiamento. Tra stelle del rock e figli dei fiori, tra acidi e amore libero, Andy Warhol serializzava le lattine della zuppa Campbell ed esponeva al MoMa-Museum of Modern Art di New York gli psichedelici bovini della serie *Cow* (1966-1976), mentre, tra la Guerra in Vietnam e le corse alla conquista dello spazio, si assisteva a una svolta epocale nella storia dell'uomo. Avveniva la creazione della rete ArpaNet, antenata di Internet, commissionata dal governo americano alle più grandi menti dell'epoca dopo il lancio dello Sputnik da parte della Russia nel 1957, rete successivamente utilizzata anche a scopi militari come progetto DARPA (Defense Advanced Project, Research Agency).⁹ E «proprio come Prometeo ruba il fuoco agli dei»,¹⁰ racconta Serafini in un'intervista del 2017, «i giovani americani nelle università, soprattutto nella West Coast, si impadronirono del sistema ed ebbe inizio quella rivoluzione che ha portato a quel tipo di comunicazione che oggi viviamo nella nostra quotidianità». Frutto e figlio di tale processo risulta essere quindi anche il *Codex*: l'idea di rappresentare un mondo post-bellico nuovo, colorato, fluido e ipercomunicativo si pone a fondamento dell'opera, nell'utopico tentativo di trasmettere un sapere scientifico transnazionale e universale, tramite immagini comprensibili a tutti e interpretabili da chiunque, a dispetto della specifica provenienza o della cultura natia. Benché Serafini inizi di fatto a scrivere e a illustrare le prime pagine del *Codex* dopo il soggiorno oltreoceano, è evidente che la visionaria enciclopedia risenta dell'incontro con il frizzante *milieu* universitario americano e, altresì, con le diverse culture conosciute durante i successivi viaggi in alcuni paesi del Medio Oriente e dell'Africa.¹²

Tuttavia, quando l'artista rientra in Italia intorno alla metà degli anni Settanta, è costretto a fare i conti con una temperie storico-culturale differente da quella respirata altrove: nel Bel Paese gli echi delle grandi rivoluzioni germogliate negli States arrivavano ovattate e distorte, ed egli, che ne aveva saggiato gli effetti *in loco*, si ritrovava di colpo a vivere «in una specie di *deja-vù*, nelle letture e nei film dei successivi anni Settanta»,¹³ quasi bloccato «dentro una crepa

presso la casa editrice Rizzoli di Milano: «Alla fuggitiva Daphne / che si mutò nell'alloro / dei cuochi e dei poeti. / L.S.». Cfr. L. SERAFINI, *Storie naturali di Jules Renard* [2009], trad. it. di A. Gabrielli, Milano, Rizzoli, 2011, 5.

⁸ I. TONTARDINI-E. VARRÀ, *Rendere analfabeti: la genesi del Codex Seraphinianus. Incontro con Luigi Serafini*, «Hamelin», 43 (aprile 2017), <https://www.fumettologica.it/2017/05/genesi-codex-seraphinianus-incontro-luigi-serafini/>. L'articolo riporta l'incontro con Luigi Serafini avvenuto il 23 febbraio 2017 presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

⁹ Cfr. M. WALDROP, *DARPA and the Internet Revolution*, «DARPA» (2015), https://www.researchgate.net/publication/330638395_DARPA_and_the_Internet_Revolution.

¹⁰ I. TONTARDINI-E. VARRÀ, *Rendere analfabeti: la genesi del Codex Seraphinianus. Incontro con Luigi Serafini...*

¹¹ *Ibidem*.

¹² Nei suoi viaggi in Medio Oriente, Serafini muoverà lungo il Tigri e l'Eufrate alla riscoperta dell'antica Babilonia, mentre in Africa risalirà il fiume Congo e soggiognerà a Brazzaville, nell'ex Congo francese, e ad Abidjan in Costa d'Avorio. Cfr. P. CORRIAS, *L'enciclopedia dell'altro mondo*, «La Repubblica» (2006), in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 42-45.

¹³ I. TONTARDINI-E. VARRÀ, *Rendere analfabeti: la genesi del Codex Seraphinianus. Incontro con Luigi Serafini...*

di un vecchio mobile, era tutto fermo».¹⁴ Dopo le sovversive esperienze della Neoavanguardia, dei *Novissimi* e del *Gruppo 63*,¹⁵ in Italia i tempi andavano cambiando e si preparava quel terreno intellettuale che avrebbe portato alla strategia armata di estrema sinistra, alla lotta per sovvertire i poteri universitari e istituzionali, ai terribili *anni di piombo*¹⁶.

Nondimeno, mentre «de Chirico stava dipingendo gli ultimi soli occidui con i raggi striscianti sul parquet a spina di pesce del suo atelier di piazza di Spagna, e Fellini rincasava la sera in via Margutta dopo le fatiche di Cinecittà con le mani in tasca»,¹⁷ un «giorno imprecisato»¹⁸ di quel fatidico 1976, Serafini si trovava all'interno del suo *scriptorium*, intento a scarabocchiare «corpi umani ibridati con protesi a forma di pinza, ruota di bici e penna stilo»¹⁹. Ad un amico che lo invitava ad andare al cinema, egli avrebbe istintivamente risposto: non posso, sto scrivendo un'enciclopedia. A questo episodio l'autore riconduce l'avvio della stesura del *Codex*: come musa ispiratrice, nient'altro che una gatta sorniona acciambellata sulle sue spalle.²⁰ Una volta realizzate le prime tavole, dunque, «mi concentrai sulla ricerca di un editore»,²¹ spiega Serafini in un'intervista del 2017, «finché per caso vidi in una vetrina di una libreria un libro pubblicato da Franco Maria Ricci: *Il Bestiario di Zötl*. Sarà stato il 1977. Ebbi una folgorazione e capii che quell'editore poteva essere abbastanza folle per questo mio progetto».²² Il rocambolesco incontro con il visionario Franco Maria Ricci, che aveva già contribuito alla diffusione delle opere di Jorge Luis Borges in Italia,²³ avviene nel 1980, quando

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Il *Gruppo 63* nasceva ufficialmente a Palermo nel 1963 in occasione del primo convegno, anticipato dall'uscita dell'antologia poetica *I Novissimi* (Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961) a cura di Alfredo Giuliani, con testi di Antonio Porta, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini. Questi scrittori, riunitisi attorno alla rivista «il verri» insieme a Umberto Eco, Renato Barilli e Angelo Guglielmi, condividevano l'intento di fondare un nuovo 'movimento' letterario d'avanguardia (o di Neovanguardia, per l'appunto), 'movimento' che voleva opporre al neorealismo e alle forme tradizionali del narrare uno sperimentalismo linguistico eversivo, all'interno di una riflessione critica sui propri tempi. Nel 1967 poi, con la fondazione della rivista «Quindici», sorsero polemiche di natura ideologica e politica tra i vari membri e nel 1969 la rivista chiuderà i battenti, determinando di fatto la fine del *Gruppo 63*. Cfr. E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio* [1965], Milano, Feltrinelli, 2001; R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Lecce, Manni, 2006; F. MUZZIOLI, *Il Gruppo 63: istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.

¹⁶ Cfr. N. BALESTRINI, *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* [1988], Milano, Feltrinelli, 2015.

¹⁷ L. SERAFINI, *Decodex*, 7-8, in appendice a L. SERAFINI, *Codex seraphinianus* [1981], Milano, Rizzoli, 2013, 7-8.

¹⁸ *Ivi*, 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, 8: «Devo qui ammettere che fu la gatta bianca la vera autrice del *Codex* e non io, che mi sono sempre spacciato per tale, mentre ero un semplice esecutore manuale». In modo analogo, Antonio Delfini aveva dedicato al suo gatto il libro *Ritorno in città*, Modena, G. T. Vincenzi, 1931: a «Fafner, gatto nero intelligente, affettuoso e poeta».

²¹ I. TONTARDINI-E. VARRÀ, *Rendere analfabeti: la genesi del Codex Seraphinianus. Incontro con Luigi Serafini...*

²² *Ibidem*.

²³ Racconta J. L. Borges nel 1977 durante un'intervista con il giornalista Costanzo Costantini: «Quattro anni fa Ricci venne a trovarmi a Buenos Aires, dove gli mostrai, fra l'altro, la biblioteca nella quale lavoravo. Era già uno dei miei editori. Aveva pubblicato il *Libro del cielo e dell'inferno*, che avevo scritto in collaborazione con Bioy Casares, *Brume*, *Dei*, *Eroi* e *Racconti brevi e straordinari*. Mi chiese un testo da pubblicare nella sua collana *I segni dell'uomo*, in un volume dedicato alle miniature cosmologiche indiane, che si intitolava *Il congresso del mondo*. Il mio testo venne inserito nel quadro delle misteriose magie tantriche in cui il cosmo assume un aspetto metafisico e la sua rappresentazione diventa un rito religioso, mentre io esprimevo il dubbio che si potesse ridurre il cosmo a una serie di simboli. Poi Ricci

Serafini si reca a Milano armato solamente di una foto per poterlo riconoscere e di una bozza dell'opera da mostrargli, riuscendo, dopo qualche appostamento e qualche insistenza, a convincerlo ad imbarcarsi nell'impresa di una pubblicazione di primo acchito infruttuosa, dispendiosa e temeraria.

Il *Codex* esce così per i tipi di Franco Maria Ricci, all'interno della collana *I segni dell'uomo*, nel 1981:²⁴ circa 400 pagine raccolte in due eleganti tomi all'interno di un raffinato cofanetto di seta nera e senza nome dell'autore in copertina; nello stesso anno, poi, cento tavole vengono esposte in una mostra curata da Vittorio Sgarbi presso Palazzo Grassi a Venezia.²⁵ Pur non avendo riscosso immediato successo tra il grande pubblico, l'opera ha trovato nel tempo blasonati fautori ed estimatori, da Umberto Eco, Giorgio Manganelli e Federico Fellini –per il quale Serafini curerà la locandina de *La voce della luna* nel 1990²⁶– fino al coreografo Philippe Découflé: ai surreali disegni serafiniani, infatti, sono ispirati i video-danza dell'artista francese dagli iconici nomi *Codex*, *Decodex* e *Tricodex*, rispettivamente del 1986, 1995 e 2004,²⁷ come anche le coreografie progettate da Découflé per la cerimonia di apertura dei Giochi olimpici invernali di Albertville in Francia nel 1992.²⁸

Il libro, comunque, sin dai primi anni Ottanta, vanta numerose 'traduzioni' all'estero (già nel 1983 era stato diffuso nei Paesi Bassi, negli Stati Uniti e in Germania)²⁹ e nel 1993 vedrà una ristampa per i tipi di Franco Maria Ricci; in apertura a quest'ultima, campeggia la prefazione di Italo Calvino.³⁰ In seguito, si segnalano due successive edizioni, più economiche, a cura della casa editrice Rizzoli: una del 2006, l'altra del 2013,³¹ con l'aggiunta di alcune tavole e di un

mi propose di curare la collana *La biblioteca di Babele* e mi invitò a venire in Italia», in C. COSTANTINI, *Borges. Colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*, Roma, Sovera Editore, 2003, 31-32.

²⁴ L. SERAFINI, *Codex Seraphinianus*, II voll., Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1981. Per le successive edizioni italiane: II voll., Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1993; I vol., Milano, Rizzoli, 2006; I vol., Milano, Rizzoli, 2013.

²⁵ L. SERAFINI, *Orbis pictus di Luigi Serafini: 100 tavole dal Codex seraphinianus*, con prefazione di V. Sgarbi, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1981), Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1981.

²⁶ La locandina, riprodotta in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 146-147, presenta l'immagine di un uomo con cappello e cappotto (Fellini stesso) che, lanciando il filo per pescare, raggiunge con l'amo il centro di una enorme luna sulla quale è scritto *FELLINI'S THE VOICE OF THE MOON*, centrando la 'O' di VOICE. Cfr. G. BENTIVOGLIO, *Storia lunare di un bozzetto*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 148-149. Il film, magistralmente interpretato da Roberto Benigni e Paolo Villaggio, è stato analizzato di recente da M. VINCENZI-L. CASA, *Fellini metafisico. La riconciliazione tra sogno e realtà*, Roma, Armando Editore, 2019, 392-413.

²⁷ Cfr. PH. DÉCOUFLÉ, *Creation mondiale*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 198-199. Il *Codex* è andato in scena per la prima volta ad Amsterdam, nel giugno del 1986, in occasione dell'Holland Festival, riproposto poi al Festival d'Avignon. Il *Decodex*, invece, è stato rappresentato il 15 luglio 1995 al Festival Marseille Méditerranée. Il *Tricodex* è stato allestito nel 2003 presso l'Opéra de Lyon. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=2bOO4ENxAwc>; <https://www.youtube.com/watch?v=IPHvBR5uvhA&t=1788s>.

²⁸ Per i Giochi di Albertville si veda <https://www.youtube.com/watch?v=d1zdyrHtST0>.

²⁹ Le prime edizioni estere furono quella americana (per Abbeville Press), quella tedesca (per Prestel Verlag) e quella olandese (per Meulenhoff/Landshoff), pubblicate tutte nel 1983. In Italia, all'inizio degli anni Ottanta, il *Codex* non aveva di certo ricevuto molta attenzione dalla stampa, mentre nei Paesi Bassi ebbe grande risonanza la recensione positiva che ne fece il giornalista olandese Maarten Asscheher dopo aver acquistato l'opera a Parigi. Come ha raccontato lo stesso Asscheher a Serafini, molte persone, difatti, lo contattarono per chiedergli dove poter comprare il libro. Cfr. L. LUGLI, *La storia di un libro leggendario in una lingua illeggibile*, «Il Post» (16 giugno 2016),

<https://www.ilpost.it/2016/06/16/codex-seraphinianus/>.

³⁰ Testo già pubblicato in I. CALVINO, *Orbis Pictus Seraphinianus*, «FMR», I (marzo 1982), 64-66. Cfr. ID., *L'enciclopedia di un visionario*, in *Collezione di sabbia* [1984], Milano, Mondadori, 2015, 152-157.

³¹ L'ultima edizione del *Codex* (Rizzoli, 2013), pubblicata in due versioni, una *trade* e una *deluxe*, si distingue dalla precedente (Rizzoli, 2006) poiché nella prima di copertina, attorno a un

Decodex, ovvero un piccolo opuscolo tradotto in sei lingue che, a dispetto del nome, non decodifica nulla, ma fornisce solamente informazioni utili a ricostruire la genesi del libro. *Imagino ergo sum*³² sembra essere pertanto il motto che fa muovere la penna di Serafini nella creazione di questa straordinaria opera senza pari e senza (apparenti) precedenti: una ‘nonciclopedia’ redatta in una lingua inesistente, illeggibile, impronunciabile, indecifrata e indecifrabile, arricchita da immagini di stampo surrealista.³³

Alcuni studiosi, negli anni, hanno tentato di analizzarne la grafia e di svelarne il contenuto, offrendo una chiave interpretativa dell’alfabeto serafiniano e arrivando, talvolta, ad affermare di aver trovato la sua stele di Rosetta: il *Codex* è stato studiato «da rabbini che carezzandosi le lunghe barbe ne disputarono nelle nebbie di Praga»³⁴ ed è stato oggetto delle «criptiche esercitazioni linguistiche dell’ex marine Jim Marshall»,³⁵ che ne propose addirittura una «Matrixa».³⁶ Con buona pace dei linguisti, però, secondo le dichiarazioni dello stesso autore espresse durante una conferenza tenutasi l’8 maggio del 2009 presso l’Oxford University Society of Bibliophiles, la lingua in cui il *Codex* è scritto è asemica³⁷: presenta un sistema di segni precisi, accurati e ricorsivi, un sistema sì coerente, ma di natura puramente grafica e, dunque, non portatore di senso e non dotato di valore fonetico, né iconico (come ad esempio le scritture pittografiche, dai geroglifici agli ideogrammi).

L’insolito alfabeto serafiniano nasce con ogni probabilità da alcune riflessioni dell’artista sul rapporto tra immagine e parola: sin da bambino, egli era rimasto affascinato dai *kakejiku* giapponesi –dipinti o calligrafie applicati su rotoli in seta, in legno o in carta di riso– appesi alle pareti nella villa di campagna degli zii nelle Marche. Serafini ha affermato in un’intervista del 2018 al BRaK, il Festival Internazionale dell’editoria di Bratislava, che «quella scrittura strana, per me incomprensibile»,³⁸ commistione tra shodō (書道), l’arte calligrafica, e sumi-e (墨絵), pittura a inchiostro, si può considerare «l’antenata del *Codex*»;³⁹ l’autore riprende quindi «il contatto con le sue radici»⁴⁰ con il solo fine di «renderle contemporanee»,⁴¹ proprio come sintetizza Ph. Daverio.

Accanto agli influssi delle lingue orientali, si possono parimenti rintracciare suggestioni di tutt’altra provenienza: alcuni tratti sembrano richiamare le lettere dell’alfabeto greco o di quello

ombelico-ciambella in procinto di sciogliersi, mostra un diverso numero e una diversa disposizione delle coccinelle. Nell’edizione del 2013, infatti, gli insetti risultano più numerosi e distribuiti fino ai bordi del piatto anteriore. Dal 2014 il *Codex* ha visto crescere un grande interesse all’estero grazie a nuove ristampe internazionali (una ucraina, una russa, una cinese) e grazie alla sempre più diffusa pubblicazione delle sue tavole su Instagram (più di 5000 post sul social media riportano l’hashtag #codexseraphinianus).

³² Il rimando è al motto di Enrico Baj, *Imago ergo sum*. Cfr. A. SANNA, *Patafisica di Baj*, in E. BAJ, *La patafisica*, Milano, Abscondita, 2018, 100.

³³ «Enciclopedia fantastica, spazzante e inservibile, che assomiglia al mondo reale quanto un sogno assomiglia al mistero dei miraggi», così viene felicemente definita da P. CORRIAS, *L’enciclopedia dell’altro mondo*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 42-45: 42.

³⁴ A. ADOLGISO, *Il tempo vola*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 77-79: 78.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. J. MARSHALL, *La Matrixa alphabet*, 2005, schema basato su *Matrix image by Luigi Serafini*, 1983 e postato il 25 aprile 2013 in <https://ulaulaman.tumblr.com/post/48845091175/codex-seraphinianus-hidden-alphabet-via>.

³⁷ Cfr. M. GIOVENALE, *Scrittura asemica / asemica writing*, «l’immaginazione», 274 (marzo-aprile 2013), 41; ID., *Enciclopedia asemica / Asemic encyclopædie I volume 2011-2017*, Roma, ikonaLiber, 2019.

³⁸ P. FERRARIS, *Luigi Serafini parla del suo Codex Seraphinianus: la realtà è un sogno o un gioco – Intervista*, «Buongiorno Slovacchia» (24 maggio 2018), <https://www.buongiornoslovacchia.sk/index.php/archives/82979>.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ PH. DAVERIO, [intervento su Radio 3, Suite, 31 gennaio 2006], riportato in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 46-47: 46.

⁴¹ *Ibidem*.

aramaico, altri, invece, evocano la decorativa scrittura cufica; taluni somigliano ai segni delle *Scritture illeggibili di un popolo sconosciuto* di Bruno Munari (1975)⁴², e talaltri, intrecciandosi, ricordano persino i nodi marinari (fig. 1). Con lo sguardo sempre rivolto alla nutrita tradizione di mondi utopici e di lingue inventate⁴³ - si pensi, ad esempio, al Lanternese o all'Utopiano di François Rabelais nell'irriverente *Gargantua e Pantagruelle* -,⁴⁴ Luigi Serafini si spinge al di là non solo delle 'parole macedonia' del *Jabberwocky* (o meglio, dell'*Ykcowrebbaj*, trattandosi di scrittura speculare)⁴⁵ di Lewis Carroll, ma supera anche lo sperimentalismo della metasemantica de *Le fânfole* (1966)⁴⁶ di Fosco Maraini - opera nota soprattutto per la magistrale interpretazione del *Lonfo* da parte del compianto Gigi Proietti -⁴⁷ oppure dell'incomprensibile-comprensibile 'grammelot' del *Mistero Buffo* (1969)⁴⁸ di Dario Fo.

Definire il *Codex*, allora, risulta praticamente impossibile, un po' come impossibili erano i libri illeggibili progettati da Bruno Munari dal 1949 in poi:⁴⁹ non è classificabile come opera

⁴² Cfr. R. TACCHELLA, *Bruno Munari – segni, scritture, visi*, Alessandria, Loft Art Tacchella, 1995.

⁴³ Cfr. S. BARTEZZAGHI, s.v. *Lingue inventate*, «Enciclopedia dell'Italiano Treccani» (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/lingue-inventate_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/. Per un'esautiva panoramica sulle lingue immaginarie, di recentissima pubblicazione, si veda il Catalogo della mostra *Scrivere Disegnando*, allestita presso il CAC-Centre d'Art Contemporain di Ginevra (29 gennaio-23 agosto 2020): A. BELLINI-S. LOMBARDI, *Writing by Drawing. When Language Seeks Its Other*, Milano, Parigi e Ginevra, Skira, 2020, in particolare 194-195; 225-240. Si veda anche il commento critico alla mostra di A. CORTELLESA, *Scrivere Disegnando. Incontri ravvicinati a Ginevra*, «Doppiozero» (3 Marzo 2020), <https://www.doppiozero.com/materiali/scrivere-disegnando-incontri-ravvicinati-ginevra>.

⁴⁴ I due testi di Rabelais (*Pantagruel*, pubblicato nel 1532 da C. Nourry a Lione, e *Gargantua*, edito da F. Juste sempre a Lione nel 1534) sono stati riproposti di recente in edizione integrale in E. TREVI (a cura di), trad. it. di G. Passini, *Gargantua e Pantagruelle*, Roma, Newton Compton, 2012, con le illustrazioni di Gustave Doré del 1854.

⁴⁵ Poesia grammaticalmente corretta ma composta, in realtà, di neologismi onomatopeici rimandanti a parole note, inserita nel secondo libro di Lewis Carroll dedicato alla piccola Alice. Cfr. L. CARROLL, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, Londra, Macmillan, 1872 (trad. it. di T. Giglio, *Attraverso lo specchio*, in *Il mondo di Alice*, a cura di M. D'Amico, Milano, BUR, 2006, 113-209: 127-128). In italiano il *Jabberwocky* è tradotto variamente in Cianciaroccio, Ciarlestrone, Ciaciarampa, Tartaglione o Giabervocco.

⁴⁶ F. MARAINI, *Le fânfole*, Bari, De Donato, 1966; l'opera, tuttavia, circolò solo tra una cerchia ristretta di amici a causa delle poche copie stampate. Aggiornata e ampliata, è stata pubblicata nel 1994 con il titolo ad oggi più conosciuto, *Gnosi delle fânfole*: M. MARCELLINI (a cura di), Milano, Baldini & Castoldi, 1994. La ristampa del 2007 presenta poi in allegato un CD con una versione del testo musicata e cantata da S. Bollani e M. Altomare. L'ultima edizione è del 2019: T. MARAINI (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2019.

⁴⁷ Gigi Proietti ha recitato il celeberrimo *Lonfo* nel salotto di Serena Dandini durante la trasmissione «Parla con me», Rai 3, 8 febbraio 2007. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=7Kotv_deeOo.

⁴⁸ *Mistero Buffo*, presentato come giullarata popolare sin dalla prova sperimentale presso l'Università Statale di Milano, andò in scena per la prima volta il 1° ottobre 1969 al Teatro Ariston di Sestri Levante. L'originale monologo, enunciato in un *pastiche* di diversi dialetti, mescola testi eterogenei provenienti dalla cultura popolare, dalla rappresentazione sacra o dalla commedia dell'arte, resi perfettamente comprensibili al pubblico grazie all'accentuata gestualità e all'espressiva mimica facciale dell'artista. L'opera valse a Dario Fo il Premio Nobel per la letteratura nel 1997. Cfr. F. RAME (a cura di), *Mistero buffo*, Milano, Guanda, 2018 e si veda <https://www.youtube.com/watch?v=9EdIFECzTVE>. Per una storia del grammelot, invece, si rimanda a A. POZZO, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB, 1998.

⁴⁹ Cfr. G. MAFFEI, *Munari. I libri*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002; M. ZANOLETTI, *Word Imagery and Images of Words: Bruno Munari the Writer*, in P. Antonello et alii (a cura di), *Bruno Munari: The Lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017, 193-225. Nel 1949 Bruno Munari produce la serie dei *Libri illeggibili*, i primi dei quali autopubblicati a Milano in pezzi unici o in piccole tirature ed esposti presso la Libreria Salto. Tra i tanti editi successivamente si segnalano il *Libro illeggibile bianco e rosso*, Hilversum, Steendrukkerij de Jong & Co, 1964 e il *Libro illeggibile N.Y. 1* stampato dall'editore Lucini di

letteraria, per il fatto che, non essendoci lingua, non c'è letteratura; allo stesso tempo, non può assurgere a trattato scientifico, in quanto *historia mundi* di un universo immaginario, altro, inesistente o, almeno, non ancora esistito o conosciuto; e, infine, non è nemmeno un oggetto-quadro, poiché viaggia su carta e non è pensato per musei e gallerie. Eppure, la grandezza di questa assurda 'nonciclopedia' si rivela proprio laddove sembra negarsi. Facendosi vessillo del nulla e rifiutando di innalzarsi a portavoce del senso comune, la surreale opera ciclopica si carica di ogni valenza e di tutti i sensi possibili: il *Codex* è un libro polisemico, scritto in una lingua universale, che attinge argutamente a bacini culturali provenienti da ogni campo dello scibile umano; è un trattato scientifico redatto con metodo e acribia, un'opera artistica e letteraria al contempo.

E proprio per la natura ibrida e polimorfica del testo, al suo interno si possono rintracciare modelli afferenti a diversi ambiti: l'autore si diverte così a mescolare e a utilizzare a proprio piacimento fonti scientifiche, parascientifiche, letterarie e artistiche.

Serafini, evidentemente, trae ispirazione dai grandi trattati settecenteschi volti alla sistematizzazione della storia naturale o del sapere enciclopedico: su tutti, il *Systema Naturae* (1735)⁵⁰ di Karl Linnaeus, italianizzato Carlo Linneo, l'*Histoire naturelle* (1749-1788)⁵¹ di Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, l'*Encyclopédie* (1751-1775)⁵² di Denis Diderot, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862)⁵³ di Alexander von Humboldt. Questi monumentali lavori, pietre miliari della letteratura scientifica, fungono da modelli del *Codex* per metodo utilizzato e impostazione scelta, in quanto - non bisogna mai dimenticare - l'opera serafiniana è notevole sia per l'*esprit systématique* con cui il fantastico mondo viene diviso e catalogato, sia per la cura con cui vengono descritti, pur senza essere leggibili, le sue origini, le sue leggi, i suoi abitanti, i suoi usi e costumi.

Più volte poi il *Codex seraphinianus* è stato avvicinato al manoscritto Voynich (XV sec.)⁵⁴, singolare codice composto di centodieci fogli e corredato da fantasiose illustrazioni ove vengono trattati argomenti di varia natura, dalla botanica all'astronomia, dalla medicina alla farmacologia. Il manoscritto, sin dalla sua scoperta, è stato oggetto di un'accesa *querelle* su

Milano per conto del MoMa di New York. Questi *Libri illeggibili*, come il *Codex* serafiniano, mettono in crisi la funzionalità dell'oggetto 'libro' e, dunque, la nozione stessa di narrativa, utilizzando, per raccontare, solamente immagini e segni grafici (sebbene Munari utilizzi inserti di varia natura e non solo la carta, rendendo in tal modo tridimensionali le opere). Il rapporto tra i non-testi di Munari e la 'nonciclopedia' di Serafini meriterebbe un maggiore approfondimento.

⁵⁰ C. LINNEO, *Systema Naturae, sive, Regna Tria Naturae systematice proposita per classes, ordines, genera & species*, I vol., Rotterdam, Theodorum Haak, 1735. La dodicesima edizione, completa e riformata, è l'ultima pubblicata dall'autore e uscì divisa in quattro tomi tra il 1766 e il 1768: Id., *Systema Naturae per Regna Tria Naturae, in classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis*, IV voll., Holmiae, Laurentii Salvii, 1766-1768.

⁵¹ G. L. L. BUFFON, *Histoire Naturelle, générale et particulière*, XV voll., Paris, Imprimerie royale, 1749-1767. Seguono poi l'*Histoire naturelle des oiseaux*, IX voll. (1770-83), il *Supplément*, VII voll. (1774-89) e l'*Histoire naturelle des minéraux*, V voll. (1783-88).

⁵² D. DIDEROT-J. B. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Le Breton et al., XXVIII voll., 1751-1775. L'*Encyclopédie* era composta da 17 volumi di testo (1751-1775) e 11 di illustrazioni (1762-1772). Successivamente, senza la partecipazione di Diderot, *Supplément*, IV voll. (1776-80).

⁵³ A. VON HUMBOLDT, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, IV voll., Stuttgart, J. G. Cotta, 1845-1858. Il quinto volume verrà pubblicato postumo nel 1862.

⁵⁴ Il manoscritto MS 408, conservato presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, prende il nome da Wilfrid Michael Voynich, nato Michał Wojnicz, antiquario e mercante di libri polacco che lo acquistò nel 1912 dai Gesuiti del Collegio di Villa Mondragone a Frascati. Di recente è stata pubblicata una riproduzione anastatica del codice, con introduzione di S. Skinner e postfazione di R. T. Prinke e R. Zandbergen: *Il manoscritto Voynich. Il codice più misterioso ed esoterico al mondo*, Milano, Bompiani, 2018.

autenticità, datazione e decrittazione,⁵⁵ essendo redatto, come l'enciclopedia serafiniana, in una lingua inesistente e illeggibile; il codice di Voynich, pertanto, presenta innegabili punti di contatto con il *Codex*, benché Serafini abbia più volte negato una qualsiasi vicinanza tra le due opere, reputando il manoscritto un falso.⁵⁶

Nello scaffale ideale dell'autore, inoltre, non mancano testi parascientifici come quelli stilati dai membri dell'OuLiPo⁵⁷, che formano quell'insieme di letteratura e di scienza dell'assurdo che va sotto il nome di 'Patafisica'.⁵⁸ Tra gli alfieri di questa 'scienza delle soluzioni immaginarie', si possono annoverare lo scrittore Alfred Jarry, autore del *Faustroll patafisico*⁵⁹ e inventore della surreale scienza, l'Italo Calvino de *Le Cosmicomiche* e di *Ti con zero*,⁶⁰ il pittore Enrico Baj in veste di critico e teorizzatore,⁶¹ Raymond Queneau con la *Petite cosmogonie portative* (1950),⁶² di particolare suggestione per Serafini, nonché con gli *Exercices de style* (1976)⁶³.

⁵⁵ Tra i numerosi tentativi di decifrare la scrittura del manoscritto Voynich, si segnala il recente studio di G. CHESHIRE, *The Algorithmic Method for Translating MS408 (Voynich)*, «sciencesurvey.link» (giugno 2019), <https://ling.auf.net/lingbuzz/004653>.

⁵⁶ Cfr. P. FERRARIS, *Luigi Serafini parla del suo Codex Seraphinianus: la realtà è un sogno o un gioco – Intervista...*

⁵⁷ La sigla sta per *Ouvroir de Littérature Potentielle*, gruppo fondato nel 1960 da Raymond Queneau e da François Le Lionnais con l'intento di ricercare nuovi sistemi di scrittura secondo regole formali che, combinate a tecniche varie attinte da diversi ambiti, dalla matematica al gioco degli scacchi, avrebbero portato alla creazione di testi originali e bizzarri. L'OuLiPo nasce all'interno del Collège de Pataphysique, già attivo dal 1948; tra i suoi 'satrapi' italiani si annoverano Umberto Eco, Dario Fo, Enrico Baj e lo stesso Luigi Serafini, investito della carica nel 2016 all'Old Navvy, bistrot storico di Parigi. Cfr. R. CAMPAGNOLI-Y. HERSANT (a cura di), *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Riconcreazioni)*, Bologna, CLUEB, 1985; B. ERULI (a cura di), *Attenzione al potenziale! Il gioco della letteratura*, Firenze, Marco Nardi Editore, 1994; M. DE FEO, *Serafini, satrapo patafisico che apre le porte del paese delle meraviglie*, «Il Manifesto» (2 febbraio 2020), <https://ilmanifesto.it/serafini-satrapo-patafisico-che-apre-le-porte-del-paese-delle-meraviglie/>.

⁵⁸ 'Patafisica (con apostrofo, cfr. F. TUMAZZO, *La patafisica vista da un cibernetico*, http://www.methodologia.it/wp_files/WP_357.pdf) è un termine coniato da Alfred Jarry, il quale, a sua volta, fa risalire l'origine del nome a Ippocrate di Chio (470 a.C.-410 a.C.). Sarebbe dunque una forma abbreviata dal greco *ἐπί μετὰ τὰ φυσικά*, ciò che è sopra di ciò che è dopo la fisica, ovvero ciò che è oltre la metafisica. Per maggiori approfondimenti si legga A. CASTRONUOVO, *Della Patafisica. Diverticoli sulla Scienza delle Scienze*, Imola, Editrice La Mandragora, 2013 e, di recente pubblicazione, D. GIUGLIANO, *Breviario di Patafisica*, Roma, Castelvechi Editore, 2020.

⁵⁹ A. JARRY, *Gestes et opinion du docteur Faustroll pataphysicien*, Paris, E. Fasquelle, 1911 (trad. it. di C. Rugafori, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Milano, Adelphi, 2012). Il libro, pubblicato postumo, è considerato il manifesto della Patafisica, della quale già si trovano cenni in *Guignol*, opera del 1893, e in *Ubu Re*, iniziato nel 1888 ma pubblicato nella versione finale nel 1896 (si veda *infra*, nota 78).

⁶⁰ I. CALVINO, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1956 e ID., *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.

⁶¹ Tra i più importanti -e forse ancora non troppo noti- patafisici va indubbiamente ricordato Enrico Baj, esponente anche dell'Arte Nucleare, il quale nel 1963 fondò l'Istitutum Pataphysicum Mediolanense insieme a Lucio Fontana, Raymond Queneau, Man Ray e altri. I suoi saggi più rilevanti dedicati alla Patafisica, pubblicati nel 1994 per le Edizioni l'«Affranchi» di Salorino, sono ora raccolti in E. BAJ, *La patafisica*, Milano, Abscondita, 2018.

⁶² R. QUENEAU, *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950 (trad. it. di S. Solmi, *Piccola cosmogonia portatile*, Torino, Einaudi, 2003). «La scimmia senza sforzo diventò / l'uomo, che un po' più tardi disgregò l'atomo», reca scritto in copertina l'edizione italiana. L'opera di Queneau, difatti, trattava in sei canti una storia del mondo spaziando dall'astronomia alla geologia, dalla biologia alla chimica, ripercorrendo così le orme di Lucrezio tracciate nel *De rerum natura*.

⁶³ R. QUENEAU, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947 (trad. it. di U. Eco, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, 1983). Le novantotto variazioni di uno stesso episodio, per un totale quindi di novantanove racconti, furono tradotte e rielaborate nella versione italiana di Umberto Eco.

Il *Codex*, però, non è un *unicum* nemmeno all'interno della sfera letteraria: basti pensare alla bellissima *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)⁶⁴ di Francesco Colonna, scritta in una lingua artefatta e facente uso di calligrammi e di 'parole dipinte',⁶⁵ oppure, al curioso *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767)⁶⁶ di Laurence Sterne, in cui l'autore si diverte a destabilizzare il lettore tramite l'inserimento di espedienti grafici di ogni tipo, da quadrati neri a pagine marmorizzate, raccontando una storia come fosse un romanzo d'appendice, senza tuttavia avere, come si suol dire, né capo né coda; o ancora, al capolavoro del *nonsense* e dell'Ottocento vittoriano, ovvero *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)⁶⁷ di Lewis Carroll, affiancato dalle originali illustrazioni di John Tenniel.

In più, per sua stessa ammissione,⁶⁸ Serafini instaura un profondo dialogo anche con i singolari scritti dell'illustre «patacessore»⁶⁹ Raymond Roussel, come *Impressions d'Afrique* (1910),⁷⁰ allucinato romanzo d'avventura in un'Africa irreal e parallela, e *Locus Solus* (1914),⁷¹ viaggio tra *mirabilia*, esseri ibridi, piante fantastiche e macchine inutili all'interno di una *Wunderkammer* a cielo aperto: opere antesignane del Surrealismo per lo spiccato *humour* e per l'uso del celebre *procédé*, tecnica combinatoria basata sull'accumulazione, richiami fonetici e *calembours*.

Altra fonte a cui l'autore dice di richiamarsi sono poi le *paperoles*⁷² di Marcel Proust, ossia i famosi rotolini di carta redatti a mò di palinsesto inseriti nei manoscritti della *Recherche*, dotati

⁶⁴ F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499. Il libro, romanzo allegorico redatto nel solco della letteratura cavalleresca, si può considerare una vera e propria opera d'arte in virtù delle centosettanta xilografie e della particolare impostazione grafica del testo.

⁶⁵ Cfr. G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 2013, in particolare 194-200; 340-346.

⁶⁶ L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, voll. IX, London, R. and J. Dodsley, 1759-1767 (trad. it. di L. Conetti, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Milano, Mondadori, 1992). «Due pagine sono a lutto (I.xii) per la morte di un personaggio, e due marmorizzate (III.xxxvi) a emblema dell'opera; una pagina è lasciata bianca (VI.xxxviii) perché il lettore vi descriva a suo piacimento una bellezza femminile; altre pagine riportano grafici (VI.xl) e un disegno (IX.iv); dieci pagine sono saltate, perché il relativo capitolo (IV.xxiii...xxv) era riuscito troppo bene e avrebbe fatto sfigurare tutto il resto; due capitoli sono fuori posto (IX.xviii-xix, dopo xxv), riprodotti nell'ordine in cui sono stati scritti, perché il mondo impari che bisogna lasciare che ognuno racconti la propria storia a proprio modo», riportato in L. Sterne, *Tristram Shandy: appunti e suggerimenti*, a cura del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari di Padova, «gb» (2009), http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/TS_appunti.pdf.

⁶⁷ L. CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland*, Londra, Macmillan, 1865 (trad. it. di T. Giglio, *Il mondo di Alice...*, 29-112).

⁶⁸ *Intervista a Luigi Serafini – Codex Seraphinianus...*

⁶⁹ E. BAJ, *Che cos'è la patafisica?* [1994] ora in ID., *La patafisica...*, 65

⁷⁰ R. ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, Lemerre, Paris, 1910 (trad. it. di L. Loviseti, *Impressioni d'Africa*, Milano, Rizzoli, 1964). Cfr. M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 (trad. it. di M. Guareschi, Verona, Ombre corte, 2001); P. ALBANI, *Raymond Roussel oulipiano per anticipazione*, «Bérénice: rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie», XXXVIII (novembre 2007), 31-43.

⁷¹ R. ROUSSEL, *Locus solus*, Lemerre, Paris, 1914 (trad. it. di P. Dècina Lombardi e V. Riva, *Locus Solus*, seguito da *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Torino, Einaudi, 1975). In particolare, cfr. G. ZUCCARINO, *Esplorare il labirinto. Foucault e Roussel*, «Quaderni delle Officine», XXXVIII (gennaio 2014), <https://rebstein.files.wordpress.com/2014/01/giuseppe-zuccarino-esplorare-il-labirinto-2013.pdf>.

⁷² Il termine *paperoles*, lett. carte arrotolate, si riferiva inizialmente ai piccoli reliquiari di carta con aggiunta di vetri, perline o conchiglie realizzati in alcuni conventi femminili francesi a partire dal XVII secolo. È divenuto celebre poiché usato per indicare le striscioline di carta, lunghe fino a due metri, contenenti aggiunte e varianti del testo che Marcel Proust applicava ai manoscritti de *À la recherche du temps perdu* (opera redatta tra il 1908 e il 1922 e pubblicata in sette volumi tra il 1913 e il 1927 presso l'editore Gallimard di Parigi). Cfr. R. WILLIAMS, 'Paperoles': Proust and the facility of patching, «Criticalcloth» (15 marzo 2015), <https://criticalcloth.wordpress.com/2015/03/15/paperoles-proust-and-the-facility-of-patching/>.

di quel particolare «rapporto con la scrittura, che diventa quasi tridimensionale»;⁷³ omaggio alle *paperoles* proustiane è, ad esempio, la tavola dello scrittore ucciso dalla penna che si trova nella sezione etnologica del *Codex*.

Infine, sfogliando il libro, sembra di veder scorrere in filigrana gli inquietanti e distopici dipinti di Hieronymus Bosch,⁷⁴ con i loro esseri mostruosi e misteriosi e i loro simboli alchemici; oppure i bizzarri assemblaggi di Arcimboldo,⁷⁵ ove, attraverso illusioni ottiche e distorsioni visive, si materializzano uomini composti da frutta, verdura o, metonimicamente, da oggetti; o anche le oniriche, coloratissime, spesso sfacciate, opere dei Surrealisti, da Salvador Dalí a Joan Miró, da Paul Delvaux a Yves Tanguy, da André Masson a Max Ernst. Eppure, si badi bene: le immagini del *Codex*, deformate e metamorfiche, appaiono sì di stampo surreale, ma non si possono definire surrealiste; esse, difatti, non nascono da processi automatici dominati dall'inconscio, essendo funzionali a un lavoro strutturato e organico, guidato da criteri rigorosamente scientifici. Luigi Serafini non crea un universo in balia del caos, del caso e del sogno, e si dimostra artefice di un mondo razionale, dotato di regole coerenti. I personaggi si richiamano da un testo dell'autore all'altro - torna, ad esempio, il dio-ciambella nelle illustrazioni de *Le storie naturali* (2009) e nel tondo *Geometrindi e Matematindi* (2002)⁷⁶, così come tornano i leporidi a forma di cono o di cubo saltando dal matematico tondo a *Il coniglio d'oro* (2015)⁷⁷-, concreti abitanti di un unico grande cosmo: un pianeta altro, con una propria logica; un mondo che di certo non esiste, ma *potrebbe* esistere parallelamente al nostro.

Osservando l'indice, allora, sulla scorta delle informazioni fornite nel *Decodex* da Franco Maria Ricci,⁷⁸ si può ipotizzare una struttura del *Codex* in quindici capitoli, a loro volta raggruppabili in due macrosezioni, una inerente alla storia naturale (sei capitoli), una riguardante l'uomo (nove capitoli). Dopo un'introduzione bipartita sull'origine del mondo, il testo presenta un'accurata classificazione degli organismi viventi, partendo dalla botanica e dalle anomalie presenti nel Regno vegetale, per concentrarsi poi sul Regno animale e sulla formazione di insetti, rettili, pesci, anfibi, uccelli e quadrupedi, con un *focus* sulla teratologia; la storia naturale si chiude con tre capitoli su chimica, fisica e meccanica. Da qui, segue la parte dedicata all'uomo, che comprende l'anatomia, l'etnologia, l'antropologia, la mitologia, la linguistica, la cucina, i giochi, la moda e l'architettura; il volume termina con una conclusione e con una ovviamente illeggibile bibliografia.

⁷³ *Intervista a Serafini – Codex Seraphinianus...*

⁷⁴ Per maggiori approfondimenti su Hieronymus Bosch cfr. M. BUSSAGLI, *Bosch*, «Artdossier», 21 (1988) e F. BAYLE, *Bosch. Mistero e fantasmagorie*, Novara, White Star, 2019.

⁷⁵ Per maggiori approfondimenti su Giuseppe Arcimboldo cfr. S. FERINO-PAGDEN (a cura di), *Arcimboldo (1526-1593)*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 20 ottobre 2017-11 febbraio 2018), Milano, Skira, 2017.

⁷⁶ *Geometrindi e Matematindi* è un grande tondo dipinto nel 2002 da Luigi Serafini per la Sala del Consiglio posta al settimo piano del Dipartimento di Matematica del Politecnico di Milano, opera commissionata all'architetto romano durante i lavori di ristrutturazione dell'edificio. Cfr. S. SALSA, *Geometrindi e Matematindi*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 52-55.

⁷⁷ L. SERAFINI-D. TRASATTI, *Il coniglio d'oro. Piccolo trattato di antropocunicologia*, Milano, Rizzoli, 2015. I testi sono redatti da Daniela Trasatti mentre i disegni sono ad opera di Luigi Serafini. Le didascalie poste dall'artista sotto alcune illustrazioni presentano una scrittura 'leporidiforme' e illeggibile, scrittura che ovviamente rimanda allo stravagante alfabeto del *Codex*.

⁷⁸ Franco Maria Ricci, nel frontespizio della prima edizione del *Codex Seraphinianus* del 1981, aveva pubblicato una nota esplicativa, *L'editore al lettore*, riproposta ora nell'ultima pagina del *Decodex* (22) in appendice all'edizione Rizzoli del 2013. In questa sede aveva chiarito che il testo si può dividere in due parti, la prima dedicata alle scienze della natura (botanica, zoologia, teratologia, chimica, fisica e meccanica), la seconda dedicata alle scienze dell'uomo (anatomia, etnologia, antropologia, mitologia, linguistica, cucina, giochi, moda e architettura).

Percorriamo insieme la prima sezione di questa allucinata *historia mundi*.⁷⁹ Il trattato si apre con un dio-ciambella incoronato (fig. 2), primordiale demiurgo dalle iconiche fattezze dell'*Ubu Re* di Jarry⁸⁰, «personaggio unico nel suo genere che rappresenta l'eresia la satira la demitizzazione la contestazione la distruzione [...] del concetto di autoritarismo»⁸¹; l'universo sembra nascere dall'enorme ombelico dello strano essere, il quale, con un pennello, si diverte a definire contorni e fattezze delle sue creature. Dunque, in principio era *Ubu*,⁸² che dal suo tempio-fabbrica generava la vita: le singolari tavole inerenti alla *Genesi* serafiniana presentano evidenti richiami biblici, come lo stato di caos primordiale, il passaggio dalle tenebre alla luce, l'arrivo del diluvio.⁸³ Analogamente, l'uomo-ciambella appare il *dominus* dell'algebrico mondo illustrato in *Geometrindi e Matematindi* (2002), il grande tondo realizzato da Serafini per il Dipartimento di Matematica del Politecnico di Milano (fig. 3).⁸⁴ Al centro, nell'ombelico del pannello, in un universo fatto di bolle di sapone e benedetto da un'imponente mano posta sull'equazione della parabola, un *Ubu creator* (non più incoronato, ma segnato da un'aureola) dà origine all'universo tramite due uova, le quali, schiuse in un unico uovo ad occhio di bue, tendono all'infinito dando avvio all'intero processo creativo. In seguito al surreale *big bang*, accanto alla *Gymnopédie n. 2* (1888)⁸⁵ di Erik Satie, quadri dechirichiani, dadi scomposti e quadrati magici,⁸⁶ in *Geometrindi e Matematindi* si possono rintracciare tutti i simboli della *Surrematica* serafiniana,⁸⁷ ricorrenti anche nel *Codex* e legati tra loro attraverso associazioni di idee o paranomasie. Ecco quindi apparire conigli-cubigli (fig. 4),⁸⁸ lumache in sezione aurea,

⁷⁹ Per ragioni di spazio, si farà riferimento solamente ai primi capitoli del *Codex*, rimandando ad altra sede i dovuti approfondimenti sull'opera serafiniana.

⁸⁰ A. JARRY, *Ubu Roi*, Mercure de France, Parigi, 1896. Nato dalla penna dell'autore durante gli anni del liceo (1888) prendendo parodisticamente a modello il professore di fisica (Padre Félix-Frédéric Hébert, variamente soprannominato Père Heb, Eb, Ebé, fino ad arrivare a Père Ubu), Ubu fa la sua prima comparsa editoriale in *Guignol*, «L'Echo de Paris» (28 aprile 1893) e debutterà come *Ubu roi* al Théâtre de l'Œuvre di Parigi il 10 dicembre del 1896, destando scandalo per l'irriverenza delle parole e per l'assurdità dei dialoghi. Oggi l'edizione Adelphi raccoglie le varie *pièces* del ciclo di Ubu (*Ubu cocu*, 1900; *Ubu enchaîné*, 1900; *Ubu sur la butte*, 1901): B. CANDIAN (trad. it. di), *Ubu. Ubu Re - Ubu Cornuto - Ubu Incatenato - Ubu sulla Collina*, Milano, Adelphi, 2014.

⁸¹ E. BAJ, *Che cos'è la patafisica?* [1994] ora in ID., *La patafisica...*, 15.

⁸² Parafrasando l'inizio del Vangelo di Giovanni «In Principio era il Verbo» (Gv 1, 1). Analoga formula era stata utilizzata anche da Italo Calvino come incipit al saggio pubblicato su «FMR», I, ora in ID., *L'enciclopedia di un visionario...*: «In principio fu il linguaggio», 152. Se nella Bibbia, tuttavia, Dio dà inizio alla vita attraverso il Verbo, nel *Codex* il demiurgo Ubu Re crea per mezzo del pennello; ciò fa supporre che nell'universo serafiniano nasca per prima l'immagine e non la parola.

⁸³ Cfr. *Gen.* 1, 1-5; 8, 17-24.

⁸⁴ Cfr. https://www.mate.polimi.it/?view=visita_fotografica&mostra=slideshow&piano=7.

⁸⁵ Le *Trois Gymnopédies* di Erik Satie sono tre composizioni per pianoforte solo ispirate alle poesie di Patrice Contamine de Latour, pubblicate nel 1888 a Parigi e portate al successo nella versione orchestrata di Claude Debussy (1896). Serafini disegna il pentagramma con l'inizio della seconda *Gymnopédie* nella parte destra del tondo, ponendolo al di sopra di una colonna ionica e di un labirinto minoico: il riferimento alla cultura greca rimanda così all'etimologia del titolo delle opere di Satie, γυμνοπαῖδια, ovvero l'antica danza dei giovani nudi celebrata a Sparta in onore di Latona e dei suoi figli.

⁸⁶ Nel tondo serafiniano, al di sotto dell'uomo-ciambella, si scorge il quadrato magico contenente il famoso palindromo latino: *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*, di difficile decodificazione, già presente in una casa di Pompei del I sec. d.C. e visibile in numerose chiese di età medievale, tra cui il Duomo di Siena. Cfr. R. GIORDANO, *L'enigma perfetto. I luoghi del Sator in Italia*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2013.

⁸⁷ Cfr. S. SALSA, *Geometrindi e Matematindi*, in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica...*, 52-55: 54.

⁸⁸ Serafini, in questo tripudio di *Surrematica*, gioca con la coincidenza di suono tra la radice del nome (coni-glio) e il solido geometrico declinato al plurale, cono-coni; i conigli, tramite metamorfosi e processi matematici, mutano dunque di forma e diventano dei cubi-gli. L'animale, da sempre presente nella storia dell'arte e della letteratura, dai manoscritti medievali alle grottesche rinascimentali, dal Bianconiglio che conduce Alice nel mondo delle meraviglie fino al combinaguai Peter Coniglio di Beatrix

l'indecifrabile e, pertanto, universale serie di Fourier, un *pig greco* con tanto di muso schiacciato e di coda arrotolata. Serafini gioca così a reinventare secondo la propria logica-illogica non solo immagini ma anche parole, proprio come Alberto Savinio, muovendosi tra Adamo e Diderot, si diverte a risemantizzare gli elementi lessicali nella *Nuova Enciclopedia* (1977)⁸⁹ negli stessi anni in cui prendeva forma il *Codex*.

Tornando alla 'nonciclopedia' serafiniana, la sezione dedicata al Regno vegetale (fig. 5) viene introdotta da tabelle e classificazioni, alle quali seguono schede esplicative su microrganismi, foglie, radici, fiori, frutti, ortaggi e alberi, con un'incursione su anomalie e metodi di coltivazione. L'autore si rifà alla tradizione botanica, dai primi trattati che vanno dall'*Historia plantarum* di Teofrasto⁹⁰ al *De materia medica* di Dioscoride,⁹¹ per poi posare lo sguardo sui grandi lavori moderni e, su tutti, l'*Hortus Eystettensis* (1613)⁹² realizzato da Basilius Besler, i cui disegni, particolarmente artistici e dettagliati, trovano una straordinaria affinità con la flora illustrata nel *Codex*. Erbari e testi alchemici,⁹³ difatti, sono opere che l'artista romano ben conosce, complice anche l'esperienza al Museo di Storia Naturale di Chicago.

Potter, ricorre anche nella produzione serafiniana. L'autore, difatti, nel 2015 scriverà una sorta di 'lapinopedia' illustrata (cfr. L. SERAFINI-D. TRASATTI, *Il coniglio d'oro. Piccolo trattato di antropocunicologia...*). L'opera presenta in epigrafe la sequenza di Fibonacci sotto forma di leporidi, posti a emblema della serie proprio per la loro prolificità; dopo l'argomentazione divisa in paragrafi, chiude con una tavola (90-91) in cui è riportata la formula del volume del coniglio, che si ottiene moltiplicando l'area di base per l'altezza, dividendo tutto per 3 e aggiungendo 2 orecchie (fig. 4); segue infine un ricettario cunicolo di ventuno 'fantasie' (le ricette sono così definite nella quarta di copertina).

⁸⁹ A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977.

⁹⁰ Si ritiene che l'*Historia Plantarum* (Περὶ φυτῶν ἱστορία) sia stata scritta da Teofrasto di Ereso tra il 350 a.C. e il 287 a.C.; l'opera consta di dieci libri, di cui nove giunti fino a noi. Insieme ai sei libri che compongono il *De causis plantarum* (Περὶ φυτῶν αἰτιῶν), essa rappresenta la più importante raccolta sulla conoscenza teorica delle piante nell'antichità. Commentata e illustrata poi in *De historia plantarum libri decem Theophrasti Eresii, curavit Ioannes Bodeus a Stapel (Stapelius)*, apud Henricum Laurentium, Amstelodami, 1644.

⁹¹ Il testo greco originale redatto da Dioscoride Pedanio dovrebbe risalire agli anni 77-78 d.C. ed era forse privo di immagini. Il manoscritto conservato a Vienna (Öst. Nat. Bibl. Med. gr.1) è una copia fatta realizzare da Giuliana Anicia nel 512, con le singole voci disposte in ordine alfabetico e corredate da illustrazioni.

⁹² B. BESLER, *Hortus Eystettensis*, Nuremberg [?], 1613. L'erbario dell'omonimo orto botanico di Eichstätt, espressione del gusto barocco, è considerato il primo degli erbari moderni.

⁹³ Cfr. F. MONTACCHINI (a cura di), *Erbari ed iconografia botanica*, Torino, Allemandi, 1986; SOCIETÀ BOTANICA ITALIANA, *Il disegno botanico contemporaneo in Italia: saggio di illustrazione scientifica moderna*, Catalogo della mostra (Firenze, Istituto e museo di storia della scienza, 7-30 gennaio 1988), Firenze, Società botanica italiana, 1988; G. MARIANI CANOVA, *L'immagine delle piante negli erbari manoscritti dall'antichità all'età moderna*, in E. Angiuli (a cura di), *Vis Naturae. Le virtù delle piante*, Cittadella, Biblos, 2000; P. L. GASPA-G. GIORELLO, *Giardini del Fantastico. Le meraviglie della botanica dal mito alla scienza in letteratura, cinema e fumetto*, Pisa, ETS, 2017, in particolare 102-104.

In questo immaginifico Regno vegetale si possono incontrare piante simili al metamorfico *Barometz*, arbusto originario della Tartaria ove dal suo stelo cresceva una pecora,⁹⁴ o come alla famigerata mandragola,⁹⁵ illustrata nel tempo nei modi più fantasiosi, o ancora, alla *Solea* e alla *Taluma labirintiana* presenti ne *La botanica parallela* (1976)⁹⁶ di Leo Lionni, pubblicata proprio mentre prendevano vita i primi uomini-cyborg del *Codex*. In seguito, nel 2009, l'autore illustrerà per la casa editrice Rizzoli un'altra singolare opera, le *Storie Naturali* di Jules Renard, pubblicate per la prima volta nel 1896, e successivamente nel 1899 con tavole di Toulouse-Lautrec.⁹⁷ Serafini, anche in questo caso, interpreta il testo di partenza a modo proprio: se i bozzetti descrittivi del «cacciatore di immagini»⁹⁸ e i disegni di Lautrec si concentravano soprattutto sulla fauna delle campagne della Borgogna, le illustrazioni dell'artista novecentesco catalizzano l'attenzione del lettore sull'insolita flora. Nelle *Storie Naturali* serafiniane sono le piante, classificate con denominazione pseudolatina, ad essere al centro della scena più della fauna che le abita, come ad esempio si può notare nella tavola dell'*Arbor gnomica*, ove, adagiato su una foglia verde frastagliata, si scorge uno gnomo-crisalide dormiente; oppure in quella dell'*Oscillaria Dolanensis* (fig. 6), costituita da foglie di vite a forma di cuffie ripetute in scala sempre minore, con in mezzo una piccola altalena su cui dondola un *Ubu* incoronato;⁹⁹ o anche, nell'immagine della *Claritis Edulis*¹⁰⁰, presentata nei

⁹⁴ L'agnello vegetale (*Agnus scythicus* o *Planta tartarica*) viene descritto da Odorico De Portu Naonis, francescano dei Frati minori, nella *Relatio de mirabilibus orientalium Tatarorum* (1330), stilata in seguito a un viaggio realmente compiuto dal missionario fino all'odierna Pechino. L'idea nasce presumibilmente da una felce (*Cibotium Barometz*) il cui rizoma privo di foglie ricordava la forma dell'animale. Si ritrova in L. LIONNI, *Premesse* in Id., *Botanica parallela* [1976], Roma, Carlo Gallucci Editore, 2012, 9-19: 11-13, ed è così descritta da Jorge Luis Borges: «L'agnello vegetale di Tartaria, detto anche borametz o polypodium borametz o polipodio cinese, è una pianta a forma di agnello, coperta di lanugine dorata. Si erge su quattro o cinque radici; intorno le piante muoiono, ma lei si mantiene rigogliosa; quando viene tagliata, versa un succo sanguigno. I lupi la divorano con piacere», in J. L. BORGES, *Manual de zoología fantástica*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1957 (trad. it. di I. Carmignani, *Il libro degli esseri immaginari*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2006, 51). Cfr. P. L. GASPA-G. GIORELLO, *Giardini del Fantastico. Le meraviglie della botanica dal mito alla scienza in letteratura, cinema e fumetto...*, 68-71.

⁹⁵ Cfr. M. IZZI, *La radice dell'uomo. Alla ricerca della mandragora*, Roma, Venexia, 2016.

⁹⁶ Cfr. L. LIONNI, *La botanica parallela...*, 84-97, 166-173. Cfr. P. L. GASPA-G. GIORELLO, *Giardini del Fantastico. Le meraviglie della botanica dal mito alla scienza in letteratura, cinema e fumetto...*, 99-10.

⁹⁷ J. RENARD, *Histoires naturelles*, Paris, E. Flammarion, 1896, couverture illustrée de deux bois de Félix Vallotton; Paris, H. Floury, 1899, illustrée de vingt-deux lithographies originales de H. Toulouse-Lautrec. Cfr. A. SALEPPICHI- A. M. BARAGHINI (a cura di), *Storie naturali. Segni e parole di due appassionati cacciatori di immagini*, trad. it. di L. Baldacci, Viterbo, Stampa Alternativa, 1993.

⁹⁸ Titolo del primo capitolo delle *Histoires naturelles* di J. Renard, in L. SERAFINI, *Storie naturali di J. Renard...*, 9: «[...] il cacciatore spegne il lume, e a lungo, prima di addormentarsi, si compiace di numerar le sue immagini». L'espressione, divenuta proverbiale, è utilizzata anche nella traduzione del titolo del libro scritto da Charles Simić su Joseph Cornell: C. SIMIĆ, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, N. Y., Ecco Press, 1992 (trad. it. di A. Cattaneo, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Milano, Adelphi, 2005).

⁹⁹ La morfologia della pianta sembra richiamare *Balançoires sans frontières* (*Altalene senza frontiere*), installazione realizzata da Luigi Serafini in occasione della manifestazione *Ein Kunstparcours von Maloja bis Chiavenna* (*Arte Bregaglia, Un percorso d'arte contemporanea da Maloja a Chiavenna*), tenutasi in Val Bregaglia, sul confine tra la Svizzera e l'Italia, dal 5 luglio al 21 settembre 2008. La struttura, in legno, plastica, metallo, canapa e colori acrilici, consta di due altalene e due specchi ed è stata progettata in stile *fantasegnalatico* e *antixenofobo* in virtù della sua collocazione su due confini (elvetico e italiano): attraverso le altalene si dondola tra i due paesi per poi riflettere, con l'ausilio degli specchi, sul tema della frontiera. Cfr. *BALANÇOIR SANS FRONTIÈRES* di Luigi Serafini, «O» (17 marzo 2008), <https://www.omerio.it/2008/03/17/balancoir-sans-frontieres/>.

¹⁰⁰ L. SERAFINI, *Storie naturali di Jules Renard...*, 92; 94; 124; 138; 140; 142; 146.

diversi aspetti assunti durante le quattro stagioni ricordando la famosa serie degli uomini ‘compositi’ di Arcimboldo.¹⁰¹

Analogo intreccio tra fonti di diversa natura si riscontra nella sezione dedicata al Regno animale. Serafini tratteggia la sua *historia animalium* sulla scorta dei più importanti trattati di zoologia, a partire dal *Tōv περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν* di Aristotele,¹⁰² passando per gli studi di Leonardo da Vinci¹⁰³ e per le *Historiae animalium* (1536-1558)¹⁰⁴ del naturalista svizzero Konrad Gesner, per arrivare all’*Historia Naturalis* (1599-1668)¹⁰⁵ di Ulisse Aldrovandi, il cui ricco apparato iconografico sembra essere di ispirazione a taluni disegni serafiniani. Dedicando appositi paragrafi alla biologia evolutiva, illustrando la selezione naturale di specie improbabili e occupandosi della teratologia,¹⁰⁶ ovvero delle anomalie morfologiche presenti nel Regno animale, Serafini si propone di ricalcare le darwiniane orme,¹⁰⁷ sebbene sembri essere la *Kunstformen Der Natur*,¹⁰⁸ ovvero l’enciclopedia visiva e in parte visionaria redatta nel 1899 dallo zoologo Ernst Haeckel, l’opera scientifica più vicina alla ‘nonciclopedìa’. «I mondi di Serafini ricordano gli antichi bestiari in cui gli unicorni convivevano con uomini dalla testa

¹⁰¹ La serie delle *Quattro stagioni* fu dipinta nel 1563 da Arcimboldo su commissione dell’Imperatore Massimiliano II d’Asburgo. *L’Inverno* e *l’Estate*, custoditi ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, sono gli unici originali pervenuti, mentre al Musée du Louvre sono conservate le copie del 1573.

¹⁰² L’*Historia animalium* (*Tōv περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν*) di Aristotele consta di dieci libri ed è databile al periodo post-accademico di Aristotele, ca. 347-343 a.C. L’opera ha posto le basi per i moderni studi scientifici, dalla zoologia sistematica all’anatomia comparata fino all’etologia.

¹⁰³ Il *Bestiario* di Leonardo da Vinci (da f. 5 r. al 27 v. del Codice H, ca. 1493-1494) è conservato oggi presso l’Institut de France, mentre appartengono alla Windsor Castle Royal Library molti disegni di cavalli e altri animali reali, realistici o fantastici, digitalizzati dalla Biblioteca Leonardiana nell’Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza, <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/>. Nei suoi eclettici studi, Leonardo opera una commistione di fonti scientifiche e non, dall’*Historia Naturalis* di Plinio nella versione del Landino alle favole e alle leggende della tradizione orale.

¹⁰⁴ C. GESNER, *Historiae animalium*, IV voll., Ch. Froschauer, Zurigo, 1551-1558. Nel 1553 e nel 1555 vennero stampate anche le *Icones animalium* e le *Icones avium*; il quinto volume dell’opera, riguardante i serpenti, fu pubblicato postumo nel 1587. Di ogni animale citato, Gesner riporta tanto nozioni scientifiche quanto attestazioni letterarie o testimonianze aneddotiche. L’*Historia animalium*, contenendo la prima bibliografia degli studi di storia naturale, è considerata la prima opera moderna di zoologia per sistematicità e metodo descrittivo.

¹⁰⁵ L’*Historia Naturalis* di Ulisse Aldrovandi fu stampata tra il 1599 e il 1668 da diversi editori (il primo fu Francisco de Francisci a Bologna) per un totale di XIII tomi, di cui solo l’*Ornithologiae* (1599-1603, III voll.) e il *De animalibus insectis* (1602) mentre era in vita l’autore; i restanti nove sono stati pubblicati da allievi e colleghi tra il 1606 e il 1668. Il *corpus* aldrovandino si può consultare nella biblioteca digitale dell’Alma Mater Studiorum, Università di Bologna: <https://amshistorica.unibo.it/ulissealdrovandi-opereastampa>.

¹⁰⁶ Sempre di Ulisse Aldrovandi è il *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, il più noto trattato di teratologia al tempo, rimaneggiato da Bartolomeo Ambrosini e pubblicato postumo nel 1642, Bologna, Nicolai Tebaldini. Nella sua classificazione, Aldrovandi pone in evidenza soprattutto le cause di tali mostruosità, che divide in quattro tipi: per eccesso o per difetto di materia; per ibridazione tra animali di specie diverse; per l’influsso dell’immaginazione; per cause superiori e divine. Cfr. *I mostri dell’Aldrovandi*, «Engrammi» (13 luglio 2011) <http://engrammi.blogspot.com/2011/07/i-mostri-dellaldrovandi.html>. Per una storia della rappresentazione del deforme nell’arte e nella letteratura (dal *Liber monstrorum de diversis generibus* del VII-VIII sec. al *The Lost World* di Arthur Conan Doyle del 1912), si veda U. Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2018, 97-125.

¹⁰⁷ CH. DARWIN, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, J. Murray, 1859.

¹⁰⁸ E. HAECKEL, *Ernst Kunstformen der Natur*, III voll., Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889-1904. L’opera (*Forme artistiche della natura*) contiene cento litografie in pieno stile *Art Nouveau*, corredate da accurate didascalie.

fogliata»¹⁰⁹, riletti attraverso la lente dei *libri bestiarium* novecenteschi:¹¹⁰ su tutti, si possono ricordare quello che illuminò l'artista, *Il bestiario di Aloys Zötl* di Julio Cortázar,¹¹¹ nonché il *Manual de zoología fantástica* (1957) di J. L. Borges,¹¹² pubblicato per la prima volta in Italia presso Einaudi nel 1962, particolare saggio in cui vengono raccolti miti e leggende di esseri immaginari legati alle culture di ogni tempo e di ogni dove. Gli animali serafiniani, pertanto, vengono raffigurati in continue metamorfosi, assemblati con oggetti o con altri animali, ripetuti in *mise en abyme*, sottoposti a fenomeni di antropomorfizzazione o, viceversa, di zoomorfismo, come accade ad esempio nella più celebre illustrazione del *Codex*, quella del caimano, ove un uomo e una donna in seguito all'amplesso scendono dal letto ormai fusi in un solo corpo di rettile (fig. 7). Posta all'interno della sezione anatomica, la tavola sembra riprendere l'iconografia di un dettaglio de *I sette peccati capitali* dipinti da Hieronymus Bosch (1500 circa):¹¹³ nel tondo dedicato all'*Inferno* e collocato in basso a sinistra, gli amanti, emblema della lussuria, vengono insidiati da una sorta di alligatore salito sul loro letto, così come su un palcoscenico-letto una specie di cocodrillo si trova vicino a una sposa nel quadro di Savinio del 1927, *Atlante*, in copertina alla prima edizione della *Nuova Enciclopedia*. Le immagini del *Codex*, quindi, richiamano alla mente soggetti artistici di diverso genere e di diverse epoche: ad esempio, gli esseri mostruosi scolpiti su fregi e capitelli delle chiese romaniche e gotiche; altri fantastici abitanti de *Il trittico del Giardino delle delizie* (1480 ca.)¹¹⁴ di Bosch; altri uomini-animali dipinti da Alberto Savinio secondo le teorie di Otto Weininger¹¹⁵ (su tutti, si vedano *En visite* del 1929, *La fidèle épouse* del 1930 e *Penelope* del 1940) o illustrati da Max Ernst ne *La vestizione della sposa* del 1938-1940 o nell'*Anti-pope* del 1942. Inoltre, negli affreschi del Casinò municipale di Knokke-Heist in Belgio, anche René Magritte aveva inserito delle strane foglie-uccello che ripeterà ne *Les grâces naturelles* del 1963. A queste, Serafini sembra ispirarsi quando, nella specifica sezione degli usi e i costumi, pone all'interno di un labirintico flipper delle carte da gioco raffiguranti uomini-uccello, rinsaldando la stretta

¹⁰⁹ G. MORI, *Nel mondo di Chirone il Centauro*, «Art e Dossier», 123 (1997), 31-33: 31.

¹¹⁰ Per i bestiari medievali cfr. M. PASTOUREAU, *I bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1996; F. ZAMBON, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestiari medievali*, Milano, Luni, 2001; L. SPERDUTI, *Interpretazione e simboli dei bestiari medievali*, in F. Mariano (a cura di), *L'agorà della cultura. 25 anni di conferenze*, Fermo, Andrea Levi, 2013, 64-75. Per quelli novecenteschi cfr. E. BIAGINI, A. NOZZOLI, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001; S. LAZZARIN, *Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento Italiano*, «Italies», X (2006), 271-291, <https://journals.openedition.org/italies/634>; A. VOLPI, *Bestiario novecentesco*, «Zibaldoni e altre meraviglie» (30 novembre 2016), <https://www.zibaldoni.it/2016/11/30/bestiario-novecentesco/>. Di contro, per una riscoperta del 'fantastico' realmente esistente in natura si veda C. HENDERSON, *Il libro degli esseri a malapena immaginabili*, trad. it. di Massimo Bocchiola, Milano, Adelphi 2018.

¹¹¹ J. CORTÁZAR, *Il bestiario di Aloys Zötl*, Parma, Nino Amoretti, 1972, fatto stampare da Franco Maria Ricci.

¹¹² J. L. BORGES, *Manual de zoología fantástica...* Dieci anni dopo la prima edizione del 1957, Borges pubblicherà nuovamente l'opera con l'aggiunta di 34 capitoletti, modificando il titolo in *El Libro de los Seres Imaginarios*, Buenos Aires, Kier, 1967. Cfr. D. RAFFINI, *Intertestualità ed erudizione nei bestiari ispanoamericani*, «Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada», VI (2016), 153-165.

¹¹³ Per un'analisi de *I sette peccati capitali* (1500 ca) di Hieronymus Bosch cfr. M. BUSSAGLI, *Bosch...*, 55.

¹¹⁴ In particolare, si veda l'*Inferno musicale*, sportello destro del *Trittico del Giardino delle delizie* (1480 ca.) di Bosch, dove emerge il tema del gioco delle carte e la condanna del suo uso 'mantico'. Qui si può scorgere un coniglio (animale prediletto da Serafini) e un piccolo tondo ove una mano benedicente trafitta da un coltello sorregge un dado (il dettaglio ricorda *Geometrindi e Matematindi*). Cfr. M. BUSSAGLI, *Bosch...*, 42-48.

¹¹⁵ Espresse in O. WEININGER, *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle untersuchung*, Wien und Leipzig, 1903. Cfr. S. CIRILLO, *Alberto Savinio. Humour, sensi e nonsense. Itinerario guidato nel mondo letterario e delle avanguardie*, Roma, Euroma La Goliardica, 1994.

connessione con quell'*hazard* inneggiato dai Surrealisti e tanto caro, in letteratura, a Tommaso Landolfi.¹¹⁶

Una delle più suggestive rappresentazioni all'interno del *Codex*, infine, è senz'altro la tavola dedicata ai pesci-occhi (fig. 8): gli organismi acquatici rimandano a una nutrita tradizione iconografica che va dai vasi di ceramica cretese, attraverso la simbologia cristiana dell'*ichthys*, passa per gli uomini-pesce dei bestiari medievali, percorre le nature morte secentesche, per approdare poi, nel Novecento, alla serie dei pesci rossi di Henri Matisse¹¹⁷ o ai quadri metafisici di Giorgio de Chirico,¹¹⁸ Filippo de Pisis¹¹⁹ e Carlo Carrà.¹²⁰ «Fa delle mie braccia remi e delle mie trecce cordami / ché i grandi pesci neri potrebbero divorarti in fondo alle acque profonde»,¹²¹ scrive de Chirico nel suo pseudoromanzo del 1929, *l'Ebdòmero*, e nel *Codex Seraphinianus* i pesci guardinghi affioranti dal mare emanano una suggestione analoga. Niente a che vedere, però, con dugonghi e lamantini idealizzati in sinuose sirene: i pesci mutano qui in giganteschi occhi, metonimia dell'uomo. L'organo della vista si inserisce in un surreale filone che va dall'*Œil-ballon* (1878) di Odilon Redon, all'iride celeste de *Le faux miroir* (1928) di Magritte fino a farsi assoluto detentore del tempo nell'*Indestructible Object* (1923) di Man Ray, opera che ispirò a sua volta lo spiazzante cortometraggio del '29 *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí, nonché il *Metronome* di Dalí del 1944 e le scenografie dell'artista spagnolo per *Io ti salverò*, celebre film di Alfred Hitchcock del 1945¹²², in cui la scena delle tende occhiformi fa pensare alla tavola dei pesci-occhi serafiniana.

Dunque, in un gioco senza fine di rimandi e richiami, le più eterogenee fonti si riuniscono e si fondono all'interno del *Codex* per rinascere poi come qualcosa di futuristico e nuovo: Serafini risulta essere totalmente originale proprio perché originario, torna all'origine della letteratura, dell'arte e della scienza, risale dalla *Naturalis Historia* di Plinio e dal *De rerum natura* di Lucrezio fino al più moderno Surrealismo, e crea un mondo altro, un mondo post-umano dove non ci sono piante, animali e uomini, ma strani esseri, colorati e pacifici, simili a piante, animali e uomini, esistenti in un possibile altrove.

L'artista, allora, sembra aver realizzato quell'enciclopedia ideale, «scrittura che conteneva il sogno di tante altre scritture»¹²³, auspicata sin dal 1947 dai Surrealisti, che però, a cinquant'anni

¹¹⁶ «[...] il gioco, il gioco, sì! E chi oserebbe rimproverarmelo? Tale vita è la mia! [...] fra queste [passioni] la più ardente e più cupa, la più sinistra e sacra, l'indomabile fuoco delle tenebre, il gioco, divino e infernale!» in T. LANDOLFI, *Lettera di un romantico sul gioco*, in *La Spada*, Milano, Adelphi, 2001, 28-34: 28.

¹¹⁷ Ad esempio, *Le chat aux poissons rouges*, *Poissons rouge et palette*, *Poisson rouge et sculpture*, tutte del 1914. *Les poissons rouges* (1912), inoltre, è l'opera che nel 2015 ha chiuso la mostra dedicata a Matisse allestita presso le Scuderie del Quirinale a Roma. Cfr. E. COEN (a cura di), *Henri Matisse. Arabesque*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-21 giugno 2015), Milano, Skira, 2015.

¹¹⁸ Si vedano, ad esempio, le opere giovanili di Giorgio de Chirico: *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1914), *La nostalgie du poète* (1914), *Le rêve de Tobie* (1917), *Les poissons sacrés* (1918-1919). Cfr. G. MORI, *De Chirico metafisico*, «Dossier d'art», 230 (febbraio 2007), 30, 31, 36, 41.

¹¹⁹ Soggetto piuttosto ricorrente nelle nature morte dipinte da Filippo de Pisis; tra tutte, si vedano *I pesci sacri* (1925) e *I pesci marci* (1928). Cfr. P. G. CASTAGNOLI-D. GIACON (a cura di), *Filippo de Pisis*, Catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 4 ottobre 2019-1° marzo 2020), Milano, Electa, 2019, 45, 79.

¹²⁰ Il pesce, in una versione post-futurista più rigida e metallica, appare anche in alcune celebri opere di Carlo Carrà, come *La camera incantata* (1917) e *L'ovale delle apparizioni* (1918). Cfr. E. COEN, *Metafisica*, Milano, Mondadori-Electa, Milano, 2003, 159, 199.

¹²¹ G. DE CHIRICO, *Hebdomeros: le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Editions du Carrefour, 1929, trad. it. di G. de Chirico [1942], *Ebdòmero*, in A. Cortellesa (a cura di), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 (1911-1915)*, Milano, Bompiani, 2008, 53.

¹²² La tematica è stata da me trattata nel capitolo dedicato al Surrealismo in M. CARCIONE, *La poetica della meraviglia. Filippo de Pisis scrittore*, Roma, Bulzoni, 2021, 88-102: 93-95.

¹²³ L. SERAFINI, *Decodex...*, 7.

dalla nascita dell'irriverente Movimento, non aveva ancora trovato un proprio redattore; si legge nella *Da Costa Encyclopédie* (1947), sotto la voce corrispondente:

ENCICLOPEDIA: Le enciclopedie rivelano un forte interesse per le parole cadute in disuso, *mai per quelle ancora sconosciute che fremono per uscire dalle nostre labbra [...]*. Sappiamo fin troppo bene chi siamo perché il nostro vocabolario ci costringe alla maniera di un cappio a restare indietro, ma *se ci fosse possibile afferrare anche solo qualche briciola del linguaggio che si staglia davanti a noi, diventeremo gli uomini di più di un tempo [...]*. Ma da un territorio in cui i grammatici non hanno ancora insidiato la loro polizia sgorga tutto uno sciame di *vocaboli vaporosi, di farfalle linguistiche [...]*. Certo, *il linguaggio del futuro ci appare per definizione inintelligibile*. È proprio per la sua oscurità che ci è dato riconoscerlo; ciò che diviene così rapidamente familiare non può che provenire da una zona immediatamente attigua [...]. *In assenza di lessici validi o di fate pronte a soccorrci, la nostra interpretazione non potrà che essere ipotetica e non potremo mai ambire a verificarne il grado di esattezza, giacché né la lingua che ci sforziamo di parlare né l'universo in grado di comprenderla esistono*. Ma un'enciclopedia degna di questo nome non può dilungarsi in considerazioni di ordine realistico.¹²⁴

E Serafini, nel *Codex*, riesce a fare tutto questo, e molto di più.

¹²⁴ [corsivi miei] s.v. *Encyclopédie*, in R. LEBEL et al., *Da Costa Encyclopédie*, II, 7 (1947), ora in J. Duwa (a cura di), *Il Surrealismo come tergiroscopio. Scritti critici 1943-1984...*, 57-87: 61-63. L'enciclopedia, sul modello di «Acéphale» (1936-1939) la rivista clandestina di Georges Bataille naufragata dopo solo quattro numeri, uscì al tempo in tre momenti (fascicolo VII, I e II) con contributi categoricamente anonimi (tra i partecipanti, oltre a Robert Lebel e Charles Duits che ne erano i curatori, è certa la presenza di Isabelle Waldberg, André Breton e lo stesso Bataille). La «Da Costa», espressione di un Surrealismo provocatorio e irriverente, proponeva di raccogliere il sapere scientifico sotto le diverse voci con toni ironici e dissacratori. Molti materiali rimasti inediti sono conservati ora presso la Bibliothèque Paul Destribats. Cfr. P.-H. KLEIBER, *L'Encyclopédie "Da Costa" (1947-1949). D'Acéphale au Collège de Pataphysique. Fac-similé intégral*, Losanna, L'Age d'Homme, 2014.

ILLUSTRAZIONI

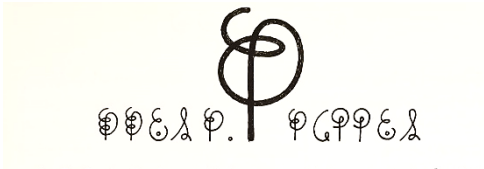
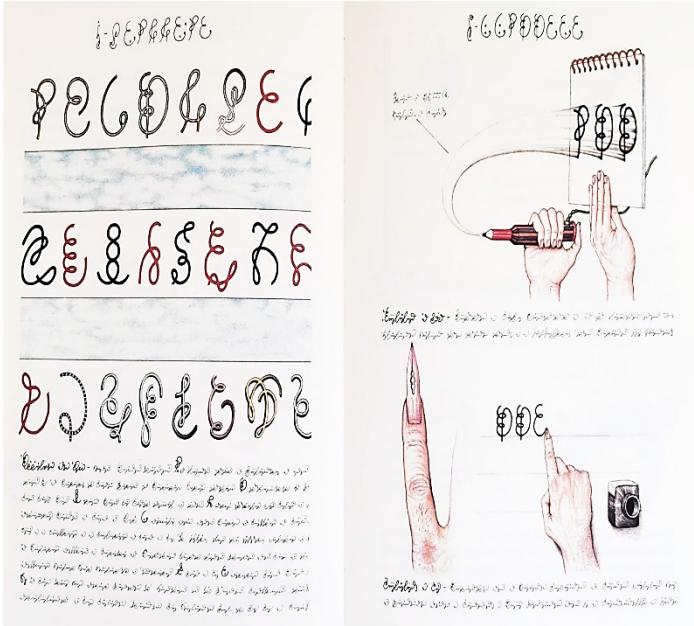


Fig. 1 Tavola con alfabeto e mano con protesi di penna stilo
(Sezione linguistica)
L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, 2013

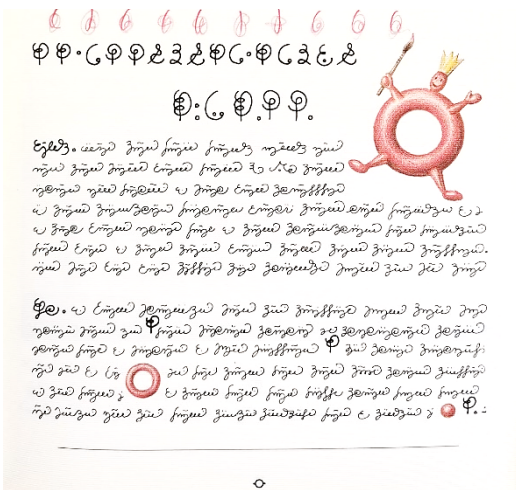


Fig. 2 Prima tavola del *Codex*
(Origine del mondo)
L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, 2013

ILLUSTRAZIONI

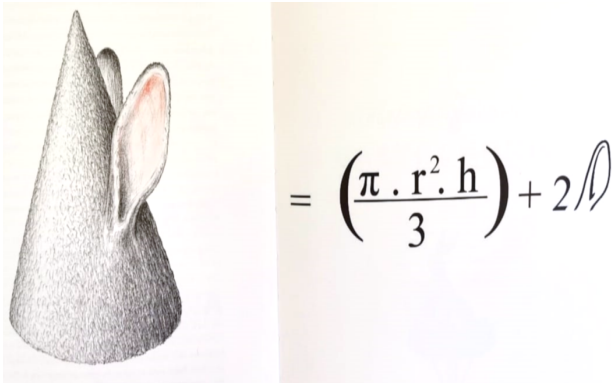


Fig. 3 L. Serafini, *Geometrindi e Matematindi*,
Dipartimento di Matematica del
Politecnico di Milano, 2002

Fig. 4 Formula del volume del coni-glio
L. Serafini, *Il coniglio d'oro*, 2015, pp. 90-91

ILLUSTRAZIONI



Fig. 5 Piante ibride (Regno vegetale)
L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, 2013

Fig. 6 *Oscillaria Dolanensis*
L. Serafini, *Storie Naturali di Jules Renard*, 2011, p. 124

ILLUSTRAZIONI

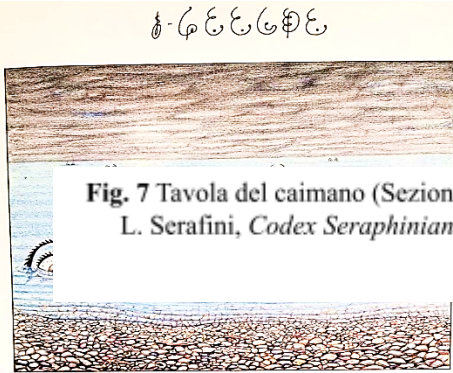
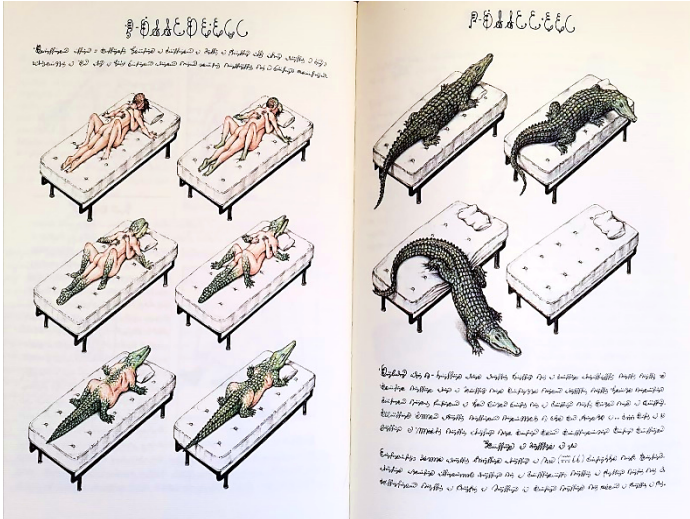


Fig. 7 Tavola del caimano (Sezione anatomia)
L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, 2013

Fig. 8 Pesci-occhi (Regno animale)
L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, 2013

