

Paolo Albani
L'uomo che si sentiva un mobile

La storia che sto per raccontarvi inizia in una libreria. È il mese di aprile del 2002, il giorno non lo ricordo.¹ Siamo all'interno della Libreria Feltrinelli di via de' Cerretani a Firenze. Enrique Vila-Matas (1948), «eccentrico, elegante e personalissimo scrittore catalano»,² presenta il suo ultimo romanzo *Bartleby e compagnia*.³ Lo introduce Antonio Tabucchi (1943-2012), famoso, oltre che per i suoi romanzi, anche per il suo profondo legame con il Portogallo, è considerato il massimo esperto e divulgatore dell'opera di Fernando Pessoa in Italia.

Il legame che unisce Vila-Matas e Tabucchi è già molto stretto in quel periodo. Il 19 marzo 2002, a Madrid, i due partecipano a un incontro pubblico dedicato a Tabucchi: «El País» riferisce che Vila-Matas interviene come suo amico e parla di una relazione ormai lunga. È particolarmente interessante che in un articolo dell'«Unità» di qualche anno dopo, il 2004, ricordando il rapporto fra i due, l'articolista scriva che «da qualche tempo i due si danno appuntamenti pubblici».

Secondo quanto raccontano entrambi, Vila-Matas e Tabucchi si sono conosciuti da bambini nell'estate del 1953 a Cadaqués, in Catalogna. Le loro famiglie hanno affittato due villette estive adiacenti. A cinque anni, Vila-Matas si affaccia al muretto di divisione delle villette per sussurrare a Tabucchi, che ha 10 anni: «Antonio, gli adulti sono stupidi». Quando si vedono a Barcellona da adulti, Tabucchi gli conferma ironicamente quel ricordo d'infanzia dicendo: «Vedi? Non tutti i ricordi sono inventati...».

Di cosa parla *Bartleby e compagnia*? Il personaggio principale, metà Pessoa e metà Kafka, è un solitario impiegato di «un ufficio spaventoso», con una penosa gobba, che scrive un diario fatto di note a piè di pagina a commento di un testo fantasma, che non esiste.

L'operazione non è nuova. Nel 1989 Paul Fournel, scrittore dell'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), pubblica all'interno dei fascicoli della Bibliothèque Oulipienne (numero 46) un testo intitolato *Banlieue* che contiene l'intero apparato critico e tipografico di un libro, tra cui il frontespizio, la pagina del copyright, la dedica, l'indice, una prefazione (fittiziamente attribuita a Marguerite Duras) e, soprattutto, una serie di note a piè di pagina. L'unica cosa che manca completamente è il testo del romanzo vero e proprio, che rimane invisibile. Attraverso la lettura sequenziale delle note a piè di pagina, dei commenti,

¹ Ho chiesto alla IA, mi ha risposto che «sulla stampa e negli archivi digitali pubblici non è rimasta traccia del giorno esatto» di quella presentazione. Dovrò controllare nelle annate dei giornali dell'epoca, tipo «La Nazione» di Firenze.

² Bruno Arpaia, *La vertigine del silenzio*, «Domenica de Il Sole 24 ore», 107, 21 aprile 2002, p. 37.

³ Enrique Vila-Matas, *Bartleby e compagnia*, traduzione di Danilo Manera, Feltrinelli, Milano 2002.

dell'indice e delle smentite nell'errata corregge, il lettore è stimolato a ricostruire mentalmente la trama.⁴

Il narratore del romanzo di Vila-Matas è alla ricerca di «Bartleby», figure strane che ospitano dentro di sé una profonda negazione del mondo e prendono il nome dal famoso scrivano di Melville, personaggio strambo e incantato che preferisce non fare e non parlare, rispondendo sempre al suo capoufficio con la frase: «I would prefer not to» (Avrei preferenza di no).⁵ I «Bartleby» finiscono per non scrivere nulla pur avendo tutto il talento necessario, oppure, se esordiscono, rinunciano presto alla scrittura (Rimbaud, Rulfo, Salinger), o ancora rimangono paralizzati per sempre. Un famoso «Bartleby» è il triestino Bobi Bazlen, tratteggiato nel romanzo di Del Giudice *Lo stadio di Wimbledon* (1983).

Il romanzo di Vila-Matas è ricco di aneddoti, trame e frasi, che riguardano scrittori come Robert Walser, Paul Celan, André Gide, Elias Canetti, Alberto Savinio, Samuel Beckett, e molti altri.

A me colpisce in particolare una storia che Vila-Matas racconta. Quella di Clément Cadou, aspirante scrittore che nutre un'ammirazione sconfinata per Witold Gombrowicz (1904-1969). Quando Cadou ha quindici anni, i suoi genitori invitano lo scrittore polacco a cena a casa loro, siamo a fine aprile del 1963. Lo conoscono bene per averlo frequentato a Buenos Aires negli anni cinquanta. Invitare a cena Gombrowicz costituisce per i genitori di Cadou una doppia soddisfazione. Li entusiasma l'idea che il loro giovane figlio possa entrare in contatto diretto, e senza muoversi da casa, con la genialità del grande scrittore polacco. Ma succede una cosa incresciosa. Quella sera il giovane Cadou si impressiona a tal punto nel vedere Gombrowicz tra le pareti della casa paterna, che a stento proferisce parola per tutta la serata e finisce per sentirsi letteralmente un mobile della sala in cui cenano. Dopo quella metamorfosi casalinga, il giovane Cadou vede vanificata per sempre la sua aspirazione a diventare uno scrittore e si mette a dipingere, precisamente mobili. È il suo modo di dimenticare a poco a poco che un tempo ha voluto scrivere. Tutti i suoi quadri hanno come protagonista assoluto un mobile, e tutti portano lo stesso enigmatico e ripetitivo titolo: *Autoritratto*. «È che mi sento un mobile, e i mobili, che io sappia, non scrivono» si giustifica Cadou quando qualcuno gli ricorda il suo desiderio, da giovane, di diventare scrittore.

Nel 1972, dopo una lunga e penosa malattia, Cadou muore e viene seppellito in un loculo vicino al mercato delle pulci di Parigi, dove si possono trovare molti mobili vecchi. Per la sua tomba il giovane Cadou lascia scritto questo breve epitaffio, da considerare come le sue «opere complete»: «Ho cercato senza fortuna di essere più mobili, ma nemmeno questo mi è stato concesso. Sicché per tutta la vita sono stato un solo mobile, cosa che, dopotutto, non è poco, se pensiamo che il resto è silenzio».

⁴ Paul Fournel, *Banlieue*, in Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, préface di Noël Arnaud, volume 3, Éditions Seghers, Paris 1990, pp. 183-214.

⁵ Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, traduzione e cura di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 1991.

Sul caso di Cadou, c'informa Vila-Matas a pagina 37 del suo *Bartleby e compagnia*, versione italiana, esiste uno studio di Georges Perec, *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*, titolo alquanto duchampiano (*La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*, opera nota anche come *Il Grande Vetro*, realizzata da Marcel Duchamp tra il 1915 e il 1923 a New York).

È il libro su cui si concentra la mia storia.

Prima di approfondire questo aspetto, soffermiamoci su un'altra affermazione di Vila-Matas che, a proposito di Cadou, scrive che il suo strano atteggiamento:

ha dei punti in comune con la non meno strana biografia di Félicien Marbœuf, un agrafo [che ha perso la capacità di scrivere] di cui ho avuto notizia tramite *Artistes sans œuvres*, un sagace libro di Jean-Yves Jouannais sul tema dei creatori che hanno scelto di non creare.⁶

Scopriamo così la fonte a cui attinge Vila-Matas per creare il personaggio di Cadou, un calco di quel Félicien Marbœuf di cui parla nel suo libro *Jouannais* (1964), influente critico d'arte, scrittore, docente e curatore di mostre francese, fra i suoi libri mi piace menzionare *L'idiotie* (2003), un saggio provocatorio che esplora il ruolo dell'idiozia, dell'assurdo e del fallimento intenzionale nella storia dell'arte moderna e contemporanea.

Allora, chi è Félicien Marbœuf?

Félicien Marbœuf (1852-1924), «il più grande scrittore che non scrisse mai», è considerato ai suoi tempi l'autore ideale, salvo poi scomparire in un oblio tanto totale quanto ingiusto dopo la sua morte e quella dei suoi amici più cari.⁷

Marbœuf – spiega Jouannais – incarna un tipo di dandy unico, essenzialmente intellettuale, dall'eleganza puramente spirituale. Nel suo caso, vale la celebre citazione di Balzac ricavata dal *Trattato della vita elegante*: «Il dandismo è un'eresia della vita elegante. Infatti il dandismo è un'affettazione della moda. Facendosi dandy, un uomo diventa un mobile da *boudoir*, un manichino estremamente ingegnoso che sa posarsi su un cavallo o su un canapè, che morde o succhia per bene il manico di un bastone da passeggio; ma un essere pensante?... mai».⁸

Il riferimento a «un uomo [che] diventa un mobile da *boudoir*» è pertinente al nostro caso, quello di Cadou. Calza a pennello. È dunque di Balzac l'immagine originaria dell'uomo (un dandy) che si sente un mobile? Poiché la citazione viene in primis da

⁶ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Éditions Hazan, Paris 1997.

⁷ Jean-Yves Jouannais, op. cit., p. 65. «Già nel 1889», aggiunge in una nota Jouannais, «il critico Jules Lemaître poté scrivere ciò nella quarta serie di *Contemporains, études et portraits littéraires*, pubblicata da Librairie H. Lecène et H. Oudin. Marbœuf non aveva ancora quarant'anni. Era a metà della sua vita e aveva già maturato l'idea che non ci si dovesse aspettare da lui alcun libro».

⁸ Honoré de Balzac, *Trattato della vita elegante*, in Id., *Patologia della vita sociale*, introduzione di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Paolo Tortonese e Pierfranco Minsetti, le note sono di Pierfranco Minsetti, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 1-56, cito da p. 43.

Jouannais, ripresa poi da Vila-Matas, l'immagine di *un uomo che si sente un mobile* segue questa linea genealogica: Balzac → Jouannais → Vila-Matas.

Torniamo a Marbœuf: lui possiede tutte le qualità del dandy (che per Balzac – l'abbiamo appena visto – può essere paragonato a «un mobile da *boudoir*»). Ancora insoddisfatto, Marbœuf cerca di scoprire se ha un talento per la letteratura.

L'amore per la letteratura lo ha ereditato in circostanze piuttosto singolari, da Flaubert. Racconta Jouannais:

Un prozio di Félicien Marbœuf, un chirurgo, era stato collega del padre di Flaubert negli ospedali di Rouen. E il giovane Gustave era diventato amico del padre di Félicien, Louis Marbœuf, che all'epoca studiava legge a Parigi. Nostalgico di Napoleone e Chateaubriand, due “fari” eretti all'alba del secolo, questo padre, che era diventato uno degli avvocati più rinomati del foro parigino, rimaneva un mistero per Félicien. Di mente sognatrice e alquanto irrazionale, sembrava esaurire tutte le sue forze logiche negli argomenti dei suoi atti processuali e, sebbene eccellesse nella dialettica, la sua natura non lo portava istintivamente a studiarla.

Gustave Flaubert era dunque diventato amico di famiglia. Una sera del 1869, lo scrittore cenava a casa dei Marbœuf. Félicien aveva diciassette anni all'epoca, e l'autore di *Madame Bovary* gli apparve, come sempre quando lo incontrava, circondato da un immenso prestigio. Ma Flaubert non gli aveva mai rivolto la parola, se non per qualche cortese e superficiale osservazione. Félicien si sentiva molto giovane e insignificante di fronte a un genio come quello che la sua famiglia stava ospitando. Si sentiva sempre come un'ombra, *un mobile nella sala da pranzo* [corsivo mio] dove i suoi genitori intrattenevano lo scrittore. Questo spesso lo rattristava, ma ancor più spesso lo rassicurava, tanto grande era il suo timore di apparire insignificante se il grande uomo si fosse messo in testa di rivolgergli la parola seriamente. Questa indifferenza nei suoi confronti lo feriva tanto quanto gli faceva comodo. Quella sera, dopo cena, Flaubert tirò fuori un pacchetto dalla giacca e tornò da Félicien. Félicien, stupito, scoprì una copia di *L'educazione sentimentale*. Sul frontespizio era presente una dedica:

Se nel protagonista di questo romanzo, in cui non accade nulla, irrimediabilmente, scoprite qualche tratto di arguzia che vi somiglia, non stupitevi troppo. Vi deve molto, credo, sia fisicamente che psicologicamente. F. come Frédéric o come Félicien?

Vi auguro semplicemente meno vanità e più forza di volontà.

*Cordiali saluti
G. Flaubert⁹*

Fu così che Félicien Marbœuf si affermò nel mondo della letteratura, investito del singolare status di personaggio di finzione; o almeno, così doveva percepirsi. Questa impressione iniziale lo portò a comportarsi, in un certo senso, come un eroe

⁹ In una nota, Jouannais riporta questo particolare: «Sarah Stern, pronipote di Marbœuf, racconta questa scena nel libro che lei dedicò a colui che chiama “l'Assoluto” e alla “sua poesia in piena corsa verso il proprio centro”, *Il mutismo enfatico di Félicien Marbœuf*, Edizioni Delta, Parigi, 1991» (Jean-Yves Jouannais, op. cit., pp. 67-68).

di romanzo per tutta la vita. E fu proprio per contrastare questa convinzione, per contraddirla, che tentò di attraversare il confine opposto, quello della scrittura. Da personaggio, non smise mai di desiderare di diventare scrittore. Instancabilmente, anno dopo anno, cercò il soggetto, il pretesto per un'opera. La letteratura, senza dubbio, fu tutta la sua vita. Ma nessun libro, nessuna raccolta, nessun capitolo, nemmeno un semplice aforisma – a parte la sua corrispondenza – sgorgò mai dalla sua penna.¹⁰

Marbœuf nutre una concezione della letteratura talmente idealizzata da non riuscire a credere che un uomo, chiunque egli sia, possa un giorno possedere il genio necessario per darle forma. In breve, è per l'eccesso di un'ambizione intellettualmente disumana, e non per mancanza di genio, che Félicien Marbœuf si condanna all'inattività produttiva.

Ecco il parallelismo che emerge con evidenza: come Marbœuf diventa un «Bartleby» per colpa di Flaubert, così Cadou, nella narrazione di Vila-Matas, lo diventa per via di Gombrowicz.

Ma Jouannais non si ferma qui. Evoca un rapporto tra Proust e Marbœuf, solo epistolare. La loro corrispondenza è eccezionale perché i due non hanno mai l'opportunità di incontrarsi. È attraverso il suo primo libro che Proust conosce Marbœuf.

Nel 1896 viene pubblicato *I piaceri e i giorni*, una raccolta di racconti, poesie in prosa, frammenti e ritratti satirici, con prefazione di Anatole France. Proust ha venticinque anni, Marbœuf quarantaquattro. Il libro vende poco. Questo lussuoso volume in quarto, illustrato da Madeleine Lemaire con disegni a penna e acquerelli, costa 13,50 franchi, mentre il prezzo dei libri all'epoca supera a malapena i 3 franchi. Il giovane scrittore, Proust, ne invia una copia al vecchio eccentrico che tanto ammira, figura leggendaria per lui come per tutta la sua generazione. Marbœuf è conquistato da questa letteratura. Ne apprezza la preziosità, a tratti ostentata, e la sua acuta ingenuità. Gli scrive, incoraggiandolo con entusiasmo. È la nascita di un'amicizia.

Ecco alcuni estratti della risposta del giovane Marcel:

Parigi, 21 dicembre 1896

Signore,

Temo di non riuscire a esprimere quanto mi abbia fatto piacere la vostra lettera; non mi è facile, perché la trovo così ridicola da sembrare che io interpreti le vostre parole sul mio libro come qualcosa di più di un semplice gesto di cortesia, e che creda che riflettano la realtà, ciò che costituisce il vero talento in me, al punto da non osare rispondere direttamente al vostro complimento.

(...)

La pagina si è abituata al vostro silenzio, eppure, quanto desidero proclamarvelo, tra gli scrittori di questo secolo, voi siete il più grande, il più preciso, il più originale. Il vostro silenzio possiede più intelligenza e profondità del clamore di molti semplici oratori. Solo l'ambizione è un parametro di riferimento; la vostra è immensa, insuperabile, ideale. E questo non ha nulla a che vedere con ciò che la gente comune intende

¹⁰ Jean-Yves Jouannais, op. cit., pp. 66-68.

con l'espressione: «È tutta una questione di intenzioni». No, parlo della vostra ambizione letteraria come di un assoluto. Se il vostro silenzio merita così tanto il rispetto dell'epoca, è perché è proprio l'opposto di un'ammissione di mediocrità e di incapacità di scrivere, bensì il segno di un progetto con orizzonti inesplorati, di un'idea di letteratura così straordinaria che nessun grande uomo prima di voi l'aveva concepita. Esistono scrittori silenziosi, così come esistono vulcani dormienti; i loro nomi infernali, con le loro risonanze intrecciate di zolfo, fuoco e morte, nondimeno fanno tremare gli uomini. (...)

Joubert disse a Chateaubriand di non sforzarsi di scrivere un libro, ma semplicemente di lasciare che la vastità della sua visione risplendesse il più spesso possibile, e che gliene sarebbe stato tanto più grato. Ho sentito Barrès dire che il valore di un'opera risiede nelle belle pagine che contiene, e che non ne servono molte. È così che credo nel valore del vostro libro, che non contiene pagine belle o meno belle; tutte perfette. Così, originale e indiscutibile, il vostro genio attraversa l'epoca con quella superiorità e modestia che lo fanno assomigliare a una nobildonna che vede con piacere i suoi servitori gioiosi e passa loro accanto sorridendo, senza disprezzare la loro allegria, senza disturbarla, ma senza mescolarsi a essa se non attraverso una serena simpatia e il maestoso fascino che il suo passaggio diffonde intorno a sé. Io sono uno di questi servitori e amo la vostra opera, promessa delle più belle, superba, immacolata e silenziosa come la navata dolcemente impolverata di una grande chiesa gotica.

Marcel Proust

La corrispondenza tra i due scrittori continua fino alla morte di Proust. La loro amicizia epistolare si intensifica progressivamente. Una lettera in particolare, indirizzata da Marbœuf al suo giovane corrispondente, è sintomatica. Datata gennaio 1902, l'autore confessa il suo scandaloso amore per una ragazzina molto giovane. Tre anni dopo, Marbœuf è accusato di violenza sessuale su una bambina di undici anni. Fugge prima dell'arresto e si rifugia a Glooscap, una cittadina nel sud del New Brunswick, sulla baia di Passamaquoddy. Lì, Marbœuf si sente triste e indebolito dalla lontananza da casa. Comunque lo scandalo non intacca l'immensa stima di cui gode lo «Scrittore del Silenzio». Per rispetto del protocollo, il comune attende alcuni mesi prima di conferirgli le chiavi d'oro della città. Il 7 agosto 1905, giorno del suo cinquantatreesimo compleanno, Marbœuf diviene cittadino onorario di Glooscap. L'anno successivo, è nominato direttore della biblioteca principale della città.

Nel 1918 esce *All'ombra delle fanciulle in fiore* di Proust (Premio Goncourt 1919, ottenuto al secondo scrutinio, con sei voti contro quattro per Roland Dorgelès, autore di *Les Croix de bois*). La corrispondenza tra i due rivela fino a che punto il crimine di Marbœuf, e in generale la sua predilezione per le giovanissime, possano aver influenzato la stesura del romanzo di Proust.

A una lettera di Marbœuf che si conclude con queste parole:

Rimarrò comunque un amante dell'altro sesso, certamente per abitudine. E ancora, domani, graziose statuette di carne frivola

mi faranno impazzire, tanto per l'arroganza dei loro seni maliziosi e fruttati quanto per la toccante concretezza del loro spirito. Così vecchio, vivo all'ombra di queste giovani ragazze, lascio che la mia vita si addormenti come un cane che, esausto dopo la caccia, si sdraia ai piedi di un'aiuola di rose della Pennsylvania e dorme più profondamente, protetto com'è dai fiori, anche se questi fiori a volte nascondono a malapena le loro terribili abitudini carnivore.

Proust risponde:

Sappiate, dunque, che quando mi avete descritto la vostra vita all'ombra di queste giovani ragazze che hanno tanto a che fare con i fiori, quest'immagine si è radicata nella mia mente e sento che occuperà un posto molto speciale nelle mie opere future. Mi permetta di ringraziarla per questo.

Queste giovani fanciulle in fiore – ricorda Jouannais – sono solo un esempio dei temi, delle riflessioni, persino delle frasi che, scaturiti da questa corrispondenza, hanno conferito a *Alla ricerca del tempo perduto* il suo tono e la sua struttura particolari.

Jouannais cita, a caso, alcuni riferimenti proustiani che provengono dalla corrispondenza con Marbœuf, come i campanili di Martinville, la marchesa de Cambremer e la viscontessa di Franquetot che ascoltano il *Saint-François* di Liszt al ricevimento della marchesa de Saint-Euverte, le “metafore” pittoriche di Elstir, le fantasticherie sui toponimi, la morte di Albertine. Le sessantatré lettere di Marbœuf a Proust costituiscono una sorta di piano generale per l'opera di Proust, un fondamento tematico, e talvolta stilistico, una brillante bozza.

Sulla corrispondenza tra Proust e Marbœuf, Jouannais ha scritto un libro, che riporta per intero la corrispondenza intercorsa tra i due scrittori nel periodo 1896-1922, con l'aggiunta della trascrizione delle discussioni avute con Marbœuf durante il mese d'ottobre 1924 da Mary McIsaac (1880-1980), una giornalista di Glooscap.¹¹

Ammirato e invidioso al tempo stesso della figura di Marbœuf, sembra che Jorge Luis Borges abbia confidato una volta al suo complice Adolfo Bioy Casares che l'assenza di un simile personaggio nelle *Cronache di Bustos Domecq*, al pari di quelli di César Paladión e del dottor Baralt, di Ramón Bonavena e Federico Juan Carlos Loomis, gli abbia causato un immenso dolore, un profondo senso di insoddisfazione.¹² Borges non si riprende mai completamente dal fatto che Félicien Marbœuf sia realmente esistito, cosa che gli ha impedito di inventarlo.¹³

¹¹ Jean-Yves Jouannais, *félicien marbœuf (1852-1924) correspondance avec marcel proust* [il titolo è scritto in parole tutte minuscole], Gallimard, Paris, 2022.

¹² Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *Cronache di Bustos Domecq*. Nuova edizione con il racconto inedito *Di positivo contributo*, traduzione di Francesco Tentori Monalto, nuova edizione a cura di Glauco Felici, Einaudi, Torino 1975.

¹³ Jean-Yves Jouannais, op. cit., p. 74. Superfluo dire (forma retorica, perché mi accingo a dirlo) che i nomi citati da Jouannais, personaggi dei racconti contenuti nelle *Cronache di Bustos Domecq*, sono tutti fittizi.

Arrivati all'angolo sporgente di questo paragrafo, la storia non si arresta, bensì continua e riprende da dove siamo partiti, ovvero dalla presentazione di *Bartleby e compagnia* di Vila-Matas alla Libreria Feltrinelli di via de' Cerretani a Firenze. Come detto, siamo nel mese di aprile del 2002. In quel periodo, Paolo della Bella e io stiamo lavorando a *Mirabiblia. Catalogo ragionato di libri introvabili* che esce nell'aprile dell'anno seguente (il titolo riprende in parte quello di Jacques Carelman *Catalogo degli oggetti introvabili*, uscito nel 1969).¹⁴

Mirabiblia (un neologismo, da noi inventato, modificando la parola «mirabilia», raccolta di oggetti straordinari che tra il Rinascimento e il Barocco caratterizzano le Wunderkammer, stanze delle meraviglie) ha 480 pagine che contengono 519 schede di libri introvabili, 270 illustrazioni, 17 riquadri relativi a curiosità sui libri introvabili, un indice alfabetico con oltre mille titoli relativi ai libri in catalogo e alle opere che li citano, riferimenti bibliografici delle opere in catalogo, più un'appendice che commenta le 50 biblioteche immaginarie ideate da François Rabelais, Laurence Sterne, Edgar Allan Poe, Carlo Dossi, Marcel Schwob, Giorgio Manganelli e molti altri scrittori.

Per compilare il nostro catalogo, di libri dentro altri libri – del resto come dice Eco: «I libri parlano sempre di altri libri»¹⁵ – ci siamo dati delle regole, alla maniera dell'Oulipo-Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), che abbiano esposto nell'«Avvertenza»:

Tutte le indicazioni fra parentesi quadre [] sono dei curatori del Catalogo e sono state compilate nel rispetto di alcune *regole*.

I dati fra parentesi quadre, riguardanti la dimensione del libro, il numero delle pagine, la città di edizione, la Casa Editrice e il prezzo hanno come base, da un lato, i requisiti del libro citato nella fonte e, dall'altro, la biografia dell'Autore «di riferimento». In alcuni casi, per ragioni di «opportunità bibliografica», i dati fra parentesi quadre sono multipli di numeri pari, in più o in meno, rispetto a quelli dei libri «di origine».

Il Catalogo – come scrive nella prefazione Mario Scognamiglio, figura cardine della bibliofilia italiana e internazionale, noto per aver fondato l'Aldus Club (Associazione Internazionale di Bibliofilia) nel 1990 a Milano – comprende le schede accurate e esaurienti, di centinaia e centinaia di libri rari e curiosi (molti sono esemplari unici), selezionati dalle raccolte di varie biblioteche pubbliche e private. Fra quelle più prestigiose, Scognamiglio segnala la Biblioteca Antidiluviana, la Biblioteca di Babele e la preziosa Raccolta di Ricardo Montenegro, un blocco di quarantasette straordinari libretti, acquisiti da Umberto Eco, per la modica somma di trecento sterline, nella prima tornata della memorabile asta che si tenne nell'aprile del 1998 a

¹⁴ Paolo Albani e Paolo della Bella, *Mirabiblia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, Zanichelli, Bologna 2003.

¹⁵ Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"* 1983, Bompiani, Milano 2004, p. 513.

Adamstown, la splendida capitale dell'isola di Pitcairn.

Quel giorno di aprile del 2002, alla Libreria Feltrinelli di Firenze, guarda caso io assisto alla presentazione del libro di Vila-Matas. Finita la presentazione, e il consueto firma-copie, mi avvicino allo scrittore catalano e gli chiedo lumi sul libro da lui citato: Georges Perec, *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*, esprimendo il mio dubbio che si tratti di un libro vero.

Prima ancora che Vila-Matas risponda, interviene bruscamente e con aria saccente Tabucchi:

– Perec? Certo che esiste. È uno scrittore francese, esiste e come.

Io mi permetto di ribattere, timidamente (sono di fronte a due noti scrittori di fama internazionale) che non metto in discussione l'esistenza di Perec, è uno scrittore che per altro amo moltissimo, il mio dubbio riguarda il titolo del libro attribuito a Perec, che, per quanto è a mia conoscenza, non ho mai trovato nelle bibliografie dello scrittore oulipiano.

A questo punto interviene Vila-Matas che, sorridendo, mi conferma che il titolo se l'è inventato lui, di sana pianta.

Ah, briccone, ti ho beccato. Ecco pizzicato un altro falsario di libri, reo confesso! Un falsario fra i più subdoli perché combina un autore vero (Perec) con un titolo inventato (*Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*).

In questo mio racconto, ho voluto ricostruire, passo passo, la sorprendente esegesi di questa falsificazione-invenzione.

Avuta conferma dalla viva voce di Vila-Matas, è giocoforza che il (presunto) libro di Perec, *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*, finisca d'incanto, e in buona compagnia (come quella evocata nel titolo del libro di Vila-Matas: *Bartleby e compagnia*), dentro le pagine del nostro catalogo zanichelliano *Mirabilia*.

E così accade infatti.¹⁶

Questa storia, come tutte le storie che si rispettano, ha un epilogo, anzi a onor del vero di epiloghi ne ha ben due, che mi auguro siano di vostro gradimento. Le sorprese non finiscono mai (come gli esami di Eduardo De Filippo).

Il primo epilogo è legato a una domanda, non la mia (che ha già avuto la sua brava risposta esauriente); è una domanda fatta anch'essa (come la mia) durante la presentazione fiorentina di *Bartleby e compagnia*.

Racconta lo stesso Vila-Matas: durante il dibattito, si alza uno spettatore e pone una domanda, spiazzante e profondamente filosofica sulla natura del libro:

Se i «Bartleby» sono gli scrittori del No – coloro che scelgono il silenzio e rifiutano di pubblicare – come può un libro che parla di loro essere un libro «del Sì» (ovvero un libro scritto, pubblicato e venduto)? Scrivere sui Bartleby non significa tradire il loro stesso principio di silenzio?

¹⁶ Paolo Albani e Paolo della Bella, op. cit., numero del catalogo 56, p. 46.

Vila-Matas resta colpito, la domanda gli risuona in testa per quindici anni, spingendolo a scrivere molti dei suoi libri successivi. Il tenace Tabucchi non si arrende e prende la parola per difendere il romanzo, articolando una risposta – splendida, la giudica Vila-Matas – sulla «visibilità dell'invisibile». Tabucchi spiega che l'unico modo per salvare i Bartleby dall'oblio assoluto, e onorare il loro rifiuto etico, è creare una mappa letteraria del loro silenzio.

Anni dopo, Vila-Matas trasforma quell'episodio fiorentino nella chiave di volta per rileggere tutto il suo percorso.

Per celebrare il 15° anniversario dell'opera (pubblicata originariamente nel 2000), la casa editrice spagnola Seix Barral di Barcellona stampa un'edizione celebrativa intitolata *Bartleby y compañía: La pregunta de Florencia* (2015). Questa versione non cambia la trama del libro originale, ma include l'epilogo inedito, appositamente inserito da Vila-Matas per riflettere sull'eredità dell'opera a quindici anni di distanza.

Nell'epilogo *La pregunta de Florencia* (La domanda di Firenze) e nelle riflessioni che ne scaturiscono, Vila-Matas non si limita a ribadire i classici «Bartleby» storici del passato, ma estende la sua mappa del silenzio includendo nuove sfumature e figure che incarnano la Sindrome di Bartleby in chiave contemporanea. I «nuovi scrittori del no» (ad esempio Emmanuel Carrère, la cui intera produzione letteraria nasce dal superamento e dal terrore del vuoto, o Marcel Bénabou con il suo *Perché non ho scritto nessuno dei miei libri*) non sono più casi clinici di blocco dello scrittore, ma autori coscienti che usano la sottrazione e il silenzio come unico strumento politico e artistico per salvare la letteratura dall'omologazione contemporanea.

Il secondo epilogo è più adiacente e in linea con le peripezie delle nostre «mirabiblie» pseudo-letterarie.

Alla Biblioteca cantonale di Bellinzona (Svizzera), diretta da Stefano Vassere, si svolge un evento singolare. Paola Piffaretti, Paolo della Bella e io organizziamo una mostra, intitolata *Mirabiblia. Una mostra nel labirinto di libri mai scritti*, che espone cinquanta esemplari di libri immaginari, tratti da *Mirabiblia*, il catalogo Zanichelli. La mostra resta aperta dal 9 settembre al 30 ottobre 2026.

La particolarità di questa mostra, la prima in Europa, è che i libri, esibiti dentro delle teche, sono realizzati in forma tridimensionale, il che significa che hanno l'aspetto tipico e magico dei libri veri, per di più corredati da schede che ne riportano le indicazioni tipografiche, il nome dell'editore, la città e l'anno di edizione e una sinossi, a conferma che – come sostiene Jorge Luis Borges – «perché un libro esista, basta che sia possibile».¹⁷

Una curiosità: tre opere esposte a Bellinzona sono contenute, in forma realistica, cioè tridimensionale, anche all'interno delle pagine patinate di un volume molto bello: *Imaginary Books. Lost*,

¹⁷ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, in Id., *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1974³, pp. 69-78, cito da p. 76.

unfinished, and fictive works found only in other books (Libri immaginari: opere perdute, incompiute e fittizie che si trovano solo in altri libri) di Reid Byers,¹⁸ catalogo pubblicato in occasione di una mostra tenutasi a New York dal 5 dicembre 2024 al 15 febbraio 2025, presso il Grolier Club di New York.¹⁹

Per l'esattezza, le tre opere in questione sono: Pierre Menard, *Don Chisciotte*; Egbert B. Gebstadter, *Copper, Silver, Gold: an Indestructible Metallic Alloy* e Enoch Soames, *Fungoidi*, rispettivamente n. 85, n. 99 e n. 103 del catalogo di Byers.²⁰ In questi due casi, dunque, esistono due versioni differenti di due libri immaginari che hanno lo stesso titolo, presenti, ripeto, come manufatti libreschi sia nel catalogo di Byers che in quello della mostra di Bellinzona.

A proposito di Menard, un immaginario scrittore simbolista francese, lasciatemi aprire una piccola parentesi (seguendo l'insegnamento di Raymond Roussel). L'intento di Menard non è fare una semplice copia, un plagio o una trascrizione del testo di Cervantes. Lui vuole produrre alcune pagine che coincidano, parola per parola e linea per linea con quelle scritte da Cervantes. È la stessa cosa che sostiene in sostanza, sia pure in un altro contesto (il mondo dell'alienazione), di aver fatto Joseph Cassel, uno dei tre folli che si credono Gesù Cristo, studiati in un ospedale psichiatrico americano all'inizio del Novecento. Quando il medico che lo ha in cura, Milton Rokeach, gli chiede chi sia l'autore di *Madame Bovary*, Joseph risponde Flaubert, e però subito dopo aggiunge:

«Sa, io ho davvero scritto *Madame Bovary*». «Davvero? Pensavo avessi appena detto che l'ha scritto Flaubert». «No, sono stato io, Flaubert me l'ha rubato e l'ha portato in Francia».²¹

¹⁸ Reid Byers, from the collection of, *Imaginary Books. Lost, unfinished, and fictive works found only in other books*, Le Club Fortsas, Paris, and Oak Knoll Press, New Castle, Delaware, 2025. Il catalogo di Byers non fa menzione del *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre* di Georges Perec.

¹⁹ Sulla mostra di Byers si veda Albert Manguel, *La biblioteca dei libri immaginari*, «la Repubblica», 5 gennaio 2025, pp. 26-27. Nell'articolo, Manguel definisce Byers «il più importante collezionista al mondo di "opere perdute, incompiute e fittizie trovate solo in altri libri"».

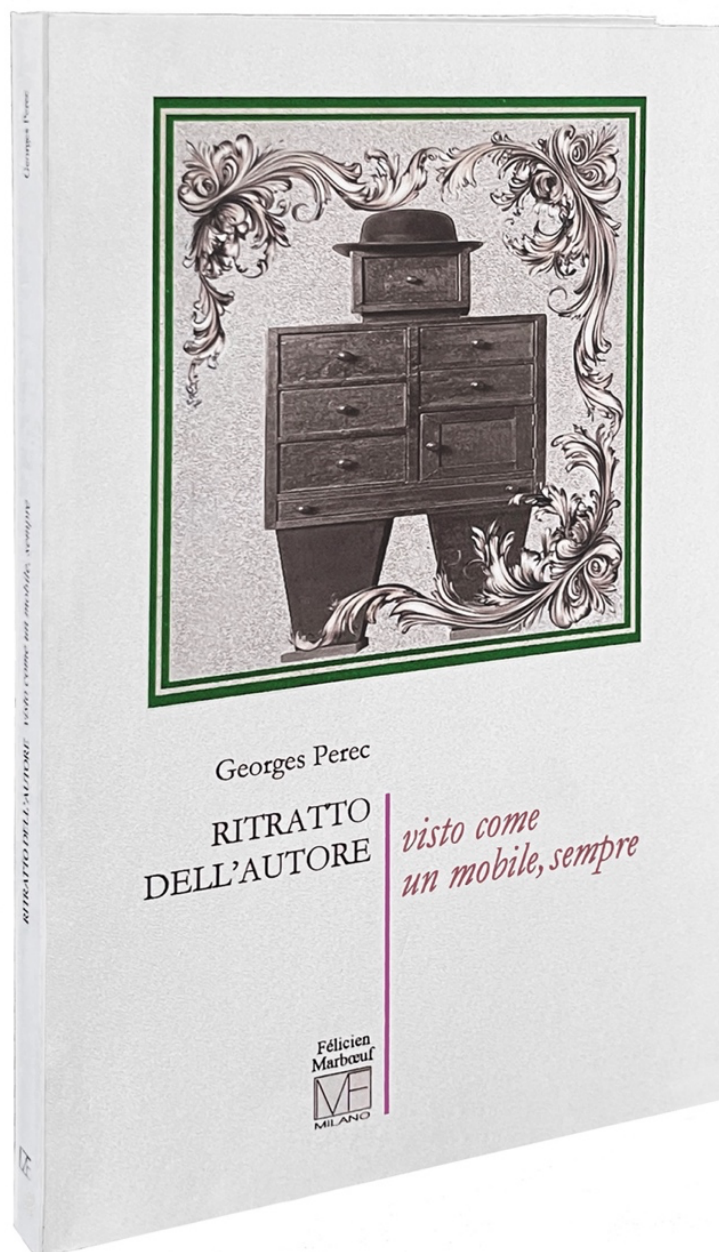
²⁰ Nelle edizioni italiane, il primo è citato in Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in Id., *Finzioni*, cit., pp. 36-45.; il secondo in Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, a cura di Giuseppe Trautteur, traduzione di Barbara Veit, Giuseppe Longo, Giuseppe Trautteur, Settimo Termini, Bruno Garofalo, Adelphi, Milano 1984, pp. 523-524 e p. 811, mentre il terzo in Max Beerbohm, *Enoch Soames*, in Id., *Storie fantastiche per uomini stanchi*, traduzioni di Roberto Birindelli e Mario Praz, con una nota di Mario Praz, Sellerio, Palermo 1982, pp. 54-101.

²¹ Milton Rokeach, *I tre Cristi. Storia dell'esperimento più folle del mondo*, introduzione di Rick Moody, traduzione di Manfredi Giffone, Fandango, Roma 2012, p. 124. L'episodio è raccontato anche in Douwe Draaisma, *I tre Gesù del Michigan e altri curiosi casi di illusioni e inganni della mente*, traduzione dal nederlandese di Maria Cristina Coldagelli, Codice edizioni, Torino 2026, pp. 40-41.

I libri di Menard e di Soames certificano in modo lampante che un libro immaginario, inesistente, frutto della fantasia di uno scrittore, può concretizzarsi in un aspetto cartaceo, materiale, potenzialmente infinito, ovvero dar vita a molteplici repliche differenti, a copie discordanti l'una dalle altre.

È il fascino del potenziale, bellezza!

Per la mostra di Bellinzona, Paolo della Bella realizza una copertina mirabiliesca, favolosamente plausibile, del libro di Perec (inventato da Vila-Matas), *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*.



Sfido qualunque lettore-ingenuo (il lettore-modello di echiana memoria meglio non stuzzicarlo, tanto più che è immaginario), all'oscuro dei risvolti della storia che ho appena raccontato, a pensare, dopo averlo contemplato, in tutta la sua credibile confezione tipografica (cm 14 x 21), dentro la teca di una mostra,

con tanto di apparati esplicativi, paratestuali, che *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre* sia un libro falso, mai scritto.

Un libro-fantasma, con tutto che i fantasmi – sia detto per inciso – sono entità spiritose che a me restano simpatiche, anche quando, nascoste dietro un lenzuolo bianco, sono munite di catene, ululano di notte e vogliono incutere paura, spaventare i vivi.

Evanescenze comicità involontaria.

Scrivo Italo Calvino a proposito della scrittura “illeggibile” del meraviglioso *Codex Seraphinianus* di Luigi Serafini,²² che più lui, Calvino, scorre con gli occhi quella grafia corsiva minuziosa e agile e più si sente «a un pelo dal poter leggere»,²³ allo stesso modo io, nel mio piccolo, più guardo il *Ritratto dell'autore visto come un mobile, sempre*, nella mirabiliesca versione di Paolo della Bella, e più il libro mi sembra vero, verissimo (Borges docet).

E con ciò, il cerchio si chiude e il mio racconto finisce qui.

Fonte: Paolo Albani, [*L'uomo che si sentiva un mobile*](#), settembre 2026.

²² Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, Franco Maria Ricci, Milano 1981; Rizzoli, Milano 2016.

²³ Italo Calvino, *L'enciclopedia d'un visionario*, in Id., *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994, pp. 157-162.