

Šklovskij and Bachtin in *Alì Babà*'s cave. Groundwork for a Research on Enumeration as a form of Estrangement

Beniamino Della Gala

Abstract

The article aims to show how, in the Italian cultural setting transitioning from the 1960s through the '70s, Viktor Šklovskij's theory of estrangement was read together with the works of an expert of popular culture such as Mikhail Bakhtin. Particular attention was given to tracing the role of this "cross-reading" in the project of the never-realized magazine *Alì Babà* (which had Italo Calvino and Gianni Celati as main promoters), based on the idea of Carnival as necessary estrangement of the cultural objects of an era.

By re-proposing this cross-reading, we can identify in a specific literary device the meeting point of the two Russian critics: enumeration. While Celati and Calvino evoked as an actual condition the immense accumulation of objects, they never definitely turned their interest towards this rhetorical figure that conveys such an accumulation in verbal form. This essay intends, therefore, to lay the foundations of a research process to come about carnivalesque enumerations in Italian literature.

Keywords

Estrangement; Viktor Šklovskij; Michail Bachtin; Gianni Celati; Italo Calvino; *Alì Babà*; Enumeration

Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante

Beniamino Della Gala

1. Lo straniamento degli oggetti e la cultura popolare

«E questo che cos'è?» chiesi sollevando un guanto.

«Posso esaminarlo?» disse. Me lo prese di mano e si mise a studiarlo [...].

«Una superficie continua,» annunciò infine «avvolta su se stessa. Dotata...» esitò «di cinque estensioni cave, se così si può dire».

«Sì» dissi cautamente. «Lei mi ha fatto una descrizione. Ora mi dica che cos'è». [...]

«Ci sono varie possibilità. Potrebbe essere un portamonete, per esempio, per monete di cinque valori diversi. Oppure...».

Interruppi quel folle flusso di parole. «Non ha un aspetto familiare? Non crede che potrebbe contenere, fasciare, una parte del suo corpo?».

Nessun lampo di riconoscimento illuminò il suo viso.

Chi parla è il dottor Oliver Sacks (1986: 32-3), raccontando il peculiare caso del signor P., il paziente affetto da prosopagnosia che al termine del primo colloquio con il neurologo tentò di indossare la testa della moglie. Si tratta insomma di una di quelle «figure archetipiche» che popolano le patografie de *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, in cui «lo scientifico e il romantico, il romanzesco, chiedono a gran voce di incontrarsi» (*ibid.*: 13-4). La forte vocazione narrativa dei casi clinici descritti nel libro consente di notare che archetipico da un punto di vista letterario, in qualche modo, è anche lo scambio di battute citato, nel senso che a uno sguardo attento esso sembra appartenere al genere dell'«indovinello»: un componimento tipicamente popolare, apparentemente ludico, di cui non mancano però versioni che si possono ascrivere alla letteratura sapienziale.

La rappresentazione che il dottor P. dà del guanto portogli dal medico pare infatti un indovinello, nel senso che un oggetto di uso comune viene descritto in modo che il suo riconoscimento risulti il più difficoltoso possibile. Ma chi formula l'indovinello qui non è chi intende sottoporre l'enigma, al contrario: è infatti il medico a chiedere al dottor P. di indovinare l'oggetto, e non è una volontà ludica di mistificazione, bensì un deficit patologico che fa pronunciare al paziente la descrizione enigmatica. È insomma la patologia che, pur consentendogli di scomporre il guanto nelle sue caratteristiche fisiche, gli impedisce quella visione d'insieme che rende possibile identificarlo automaticamente. «Nessun bambino saprebbe vedere e descrivere “una superficie continua, avvolta su se stessa”», annota Sacks; «ma non c'è bambino, anche molto piccolo, che non riconoscerebbe immediatamente un guanto, un oggetto noto [...]. Il dottor P. no. Nulla di quello che vedeva gli era familiare» (*ibid.*: 33). La patologia fa sì che la visione dell'oggetto-guanto si presenti al paziente come un indovinello che egli restituisce in forma verbale al medico: possiamo insomma affermare che la prosopagnosia, interrompendo la percezione automatizzata del guanto, causa agli occhi dello sventurato dottor P. un vero e proprio 'straniamento' dell'oggetto.

L'utilizzo del termine in questo caso sembra legittimato dalla lettura de *L'arte come procedimento* (1917) di Viktor Šklovskij, in cui il concetto venne formulato per la prima volta. Il testo si apre in effetti con una riflessione sui meccanismi percettivi, e potremmo forse affermare che si basa sui postulati di una scienza cognitiva ante litteram: «se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione», si dice, «vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'“inconsciamente automatico” tutte le nostre esperienze» (1968: 80). L'arte serve invece «per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti»: per essere 'arte', l'arte – ma Šklovskij nel saggio si riferisce quasi unicamente alla letteratura – deve allora servirsi del «procedimento dello “straniamento” degli oggetti» (‘приём остранение’ nell'originale), «procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato» (*ibid.*: 82).

Le parole del critico paiono allora consentire un parallelismo tra il deficit patologico che affligge il paziente di Sacks causandogli uno straniamento percettivo e la creazione artistica che sull'innesto di tale straniamento si fonda. Assumendo infatti che lo scopo del ‘приём остранение’ è «trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”» (*ibid.*), questa differenza sembra essere anche il risultato

prodotto dalla malattia nel dottor P.: davanti al guanto «nessun lampo di riconoscimento illuminò il suo viso», appunta il medico. E ancora, si potrebbe confermare l'assunto di Sacks per cui «tra le forze della patologia e quelle della creazione c'è spesso [...] una collusione» (Sacks 1986: 37) notando che «la vita di un'opera poetica (artistica)» descritta da Šklovskij come un movimento «dalla "visione" al riconoscimento, dalla poesia alla prosa, dal concreto all'astratto» (1968: 82) corrisponde in pieno alla parabola dell'attività artistica del signor P., pittore dilettante oltre che musicista. Osservando le tele dipinte dal paziente e appese a un muro della sua casa in ordine cronologico, Sacks infatti rileva che

le prime erano tutte opere naturalistiche e realistiche, con un contenuto emotivo vivido e insieme curato nei particolari e concreto. Col passare degli anni si facevano meno vivide e concrete, meno realistiche e naturalistiche, ma molto più astratte, addirittura geometriche e cubistiche. Infine, negli ultimi quadri, le tele diventavano [...] astruse: semplici linee caotiche e chiazze irregolari di colore.

È naturale allora che quelli che il medico considera come i sintomi del progressivo aggravarsi della malattia siano interpretati dalla consorte di P. al pari di un'«evoluzione artistica», un abbandono del «realismo dei primi anni per passare a un'arte astratta, non figurativa» (Sacks 1986: 36-7). Anche in questo caso, l'oggetto rappresentato appare sempre più straniato: se in ciò Sacks individua i segni di un deficit neurologico, la signora P., alla maniera di Šklovskij, riconosce invece in questo straniamento la garanzia di artisticità dell'attività pittorica del marito.

Ma tralasciando la pur suggestiva ricerca di simili corrispondenze tra patologia e creazione artistica, ciò che ci si propone di seguito è concentrarsi più precisamente, a partire dall'aneddoto di Sacks, sul punto dove le due si incontrano: cioè i procedimenti di straniamento degli oggetti. Al momento di constatare che «l'immagine poetica» prodotta dallo straniamento ha per scopo il «rafforzamento della sensazione dell'oggetto» attraverso differenti mezzi, Šklovskij si premura di specificare che «oggetti possono essere anche le parole, e persino i valori fonici» (1968: 78) – o anche concetti come la proprietà privata nel famoso esempio del cavallo tratto da *Cholstomér* di Lev Tolstoj (*ibid.*: 83-5)¹; ma è dallo straniamento degli oggetti concreti

¹ È opportuno riportare almeno la prima parte del passo cui si allude: «Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholstomér*

che prende le mosse la teorizzazione del critico. Come già accennato, il meccanismo verbale alla base di tale straniamento, prima ancora che nella letteratura, va ricercato in componimenti popolari come l'indovinello: ed è proprio questo il percorso compiuto nel saggio. Nella sezione finale dello scritto, infatti, Šklovskij – che fino a quel momento si è riferito principalmente a grandi nomi della letteratura russa – sente il bisogno di fugare ogni dubbio che tale procedimento possa essere esclusivamente letterario: «ritengo che quasi ovunque ci sia un'immagine, ci sia straniamento» è la conclusione del critico (*ibid.*: 88). Cominciando dagli eufemismi erotici, egli spiega per esempio che «lo straniamento [...] è la base e l'unico senso di tutti gli indovinelli. Ogni indovinello è o una esposizione dell'oggetto con parole che lo definiscono e lo delineano, ma che di solito non si applicano alla sua descrizione [...]» – il caso del signor P. – «oppure è un singolare straniamento fonico, quasi uno scimmiettamento» (*ibid.*: 89-90). Beninteso, questo è un meccanismo che si ritrova anche in Tolstoj, il quale non di rado «adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (*ibid.*: 83) – qualcosa di simile quanto fa P. descrivendo il guanto; ma ciò che più ci interessa è che fornisce un terreno comune alla letteratura – da Tolstoj alle 'byliny' – e a generi popolari come, appunto, l'indovinello. Lo straniamento allora non va considerato unicamente come garanzia di artisticità, bensì anche come raccordo tra la cultura alta e quella popolare. Questo è

mer) il racconto viene condotta da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniate non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo. Ecco come vedeva l'istituto della proprietà: "Ciò che essi dicevano della fustigazione e della carità cristiana, lo capivo bene, ma mi rimaneva del tutto oscuro il significato delle parole: il *suo* puledro, il *proprio* puledro, dalle quali apprendevo che gli uomini supponevano un legame tra me e il palafrriere. In che consistesse questo legame, non potevo allora in nessun modo capire. [...] Ci pensavo senza tregua, e solo molto dopo aver avuto con gli uomini le più svariate relazioni, compresi alla fine il significato attribuito dagli uomini a quelle strane parole. Il significato è questo: gli uomini si fan guidare nella vita non dai fatti, ma dalle parole. Essi amano non tanto poter fare o non fare qualcosa, quanto poter dire dei diversi oggetti certe parole tra loro convenute. Le parole che essi considerano così importanti sono le parole *mio*, *mia*, che essi dicono di diverse cose, esseri e oggetti, persino della terra, degli uomini e dei cavalli. Si accordano perché di un dato oggetto, uno solo dica: *mio*. E colui che, per questo gioco tra loro concordato, può dire: *mio* del maggior numero di oggetti, quegli è stimato il più felice di tutti. [...]» (Šklovskij 1968: 83-4).

un portato della teorizzazione di Šklovskij che, come si intende dimostrare, ha suscitato un notevole interesse al momento della ricezione del saggio in Italia, nel contesto di una determinata temperie storica e culturale.

In un certo senso, che il ragionamento del critico proceda dalla letteratura alta a quella popolare, prevalentemente orale e adespota, è una naturale conseguenza dell'intento militante del saggio. Se già un approccio formalistico tende di per sé a obliterare la figura autoriale per prendere in esame le strutture dell'opera letteraria, concepire alla base della creazione artistica un 'procedimento' il cui meccanismo può essere spiegato significava minare alla base lo psicologismo della critica, che, quantomeno a partire dalle teorizzazioni caratteristiche del Romanticismo, aveva innalzato un altare al culto dell'autore e alla sua presunta sensibilità (poi tradotta in termini psicologici) travasata direttamente nell'opera. «Lo scrittore di Šklovskij» invece, spiega Walter Pedullà nella recensione al saggio del 1966, «non "esprime" il proprio mondo, costruisce», dal momento che «l'esprimere conserva un grosso margine di automatismo» e, come abbiamo visto, «compito dell'arte è proprio quello di liberare dall'automatismo per prendere coscienza delle cose [...] costruire significa invece scegliere, controllare, variare, emettere, accostare, montare; non creare,» – e qui risiede la critica del culto dell'autore – «perché lo scrittore inventa o solo ricorda, visto che "chi" scrive non è l'uomo solo, scrive il tempo, la scuola-collettiva» (Pedullà 1973: 262). Di più, individuare un medesimo meccanismo tanto nella letteratura del "grande autore" Tolstoj che negli eufemismi erotici delle 'byliny' e negli indovinelli costituiva una forma di detronizzazione dello scrittore inteso come figura mitica.

A riprendere la teoria dello straniamento per portare alla luce le corrispondenze tra cultura dotta e cultura popolare è stato tra gli altri Carlo Ginzburg negli anni Novanta. Notando che il ragionamento di Šklovskij si struttura come un percorso dalla cultura alta a quella bassa, lo storico si interroga sui rapporti fra queste, cioè sulla connessione tra «gli indovinelli, in quanto genere letterario» e l'«uso raffinato dello straniamento fatto da Tolstoj» (Ginzburg 1998: 17-8); e per rispondersi legge nel segno del 'приём остранение' gli scritti sapientizi dell'imperatore Marco Aurelio. Nei suoi sforzi per giungere alla comprensione delle cose cancellandone la "rappresentazione" ('φαντασία' secondo il linguaggio della filosofia stoica cui attingeva), per giungere cioè alla verità e dunque alla virtù, Marco Aurelio si impegna a provocare un cortocircuito nella propria percezione automatizzata degli oggetti – la percezione 'distratta' dalle passioni –, risalendo al principio causale. Dal punto di vista verbale, egli mette in pratica nient'altro che un procedimento di straniamento: così, ad esempio,

quando riconosce che «il Falerno è il succo di un grappolo d'uva», o che «il laticlavia sono peli di pecora intrisi del sangue di una conchiglia» (*ibid.*: 19). Si noti che qui l'imperatore sta proprio descrivendo un oggetto «utilizzando non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti», alla maniera di Tolstoj ma anche al modo patologico del signor P. Ecco dunque che Ginzburg riconduce tali parole alla declinazione dello straniamento nel genere dell'indovinello, dal momento che «possiamo immaginare Marco Aurelio nell'atto di chiedersi, per esempio: "Che cosa sono dei peli di pecora intrisi del succo di una conchiglia?"» (*ibid.*: 20).

Da un lato, lo storico riconosce il distanziamento straniante descritto da Šklovskij come strumento non solo della produzione artistica, ma anche di una conoscenza più elevata; dall'altro giunge a svelare il portato sapienziale di un genere apparentemente ludico e nulla più: «per *vedere* le cose» – perché ci siano presentate come visione, e non come riconoscimento – «dobbiamo prima di tutto guardarle come se non avessero senso alcuno: come se fossero un indovinello». Ecco allora che il percorso tracciato da Šklovskij, da Tolstoj alle 'byliny' agli eufemismi erotici e agli indovinelli popolari, acquista un senso alla luce delle corrispondenze e delle relazioni tra cultura alta e bassa: «la possibilità che Marco Aurelio si sia ispirato a un genere popolare come gli indovinelli si accorda bene con un'idea che mi è cara, e cioè che tra cultura dotta e cultura popolare esista spesso un rapporto circolare», dice Ginzburg (*ibid.*: 20-1).

Se dunque per lo storico rintracciare nel genere dell'indovinello la matrice di procedimenti di straniamento degli oggetti concreti che sono alla base della creazione artistica (come fa Šklovskij) significa tra le altre cose portare alla luce le costanti contaminazioni tra la cultura dotta e la cultura popolare, ciò che si intende dimostrare nelle pagine che seguono è che in Italia, al trapasso dagli anni Sessanta ai Settanta, l'interesse per questa contaminazione, nel contesto di un determinato progetto culturale, ha portato a ragionare sul concetto stesso di straniamento corroborando le tesi di Šklovskij con quelle di un altro studioso russo, citato da Ginzburg stesso in qualità di autore di un «grande libro sulla cultura popolare nel Rinascimento» (*ibid.*: 24): Michail Bachtin².

² Cfr. anche Ginzburg 1976: xiv-xv.

2. Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà

Nel 1966 Pedullà definiva «l'acquisizione alla nostra cultura di una parte dell'opera di Viktor Šklovskij» come una «tra le voci più attive del bilancio» dell'annata letteraria (1973: 261): il saggio fu in effetti tradotto in quell'anno con il titolo *L'arte come artificio* da Marija Olsuf'eva, e poi come *L'arte come procedimento* da Cesare De Michelis nel 1968. Di Michail Bachtin in Italia comparve in quello stesso anno *Dostoevskij. Poetica e stilistica; L'opera di Rabelais e la cultura popolare* verrà tradotto solo nel 1979, ma cominciò a circolare e ad avere un influsso importante tramite l'edizione francese del 1970 (Cortellessa 2005: 554). Come si nota, sono tutte date attorno al 1968, quando evidentemente nella cultura italiana, in coincidenza con i fermenti esplosivi della contestazione, si apre uno spazio che permette di leggere insieme le opere dei due critici. Sembra naturale che in quegli anni, in cui fervono discussioni sulla possibilità concreta di una rivoluzione, da una parte si riprendano con interesse gli elementi più sovversivi del saggio di Šklovskij, composto nell'anno della rivoluzione russa, e dall'altra suscita curiosità quella rivoluzione ciclica che è il carnevale rievocato da Bachtin.

Nel campo della letteratura, il modello bachtiniano fornisce a un autore come Italo Calvino la chiave per interpretare gli eventi del Sessantotto, che egli vive a Parigi. Il carnevale, la rivoluzione permanente descritta nel saggio su Dostoevskij recensito nel 1970³, è evocato chiaramente dall'abbozzo del romanzo cominciato in quello stesso 1968, *La decapitazione dei capi*, dove si immagina un sistema politico basato sul sacrificio ciclico dell'intera classe dirigente – ossia, su successive detronizzazioni e scoronamenti propriamente carnevaleschi. Il 1968 è anche l'anno in cui Italo Calvino conosce Gianni Celati, uno degli studiosi protagonisti della riscoperta del comico che avviene in quel periodo (come testimoniato dai saggi raccolti in *Finzioni occidentali*, 1975), il quale allora ha poco più di trent'anni ed è ancora attratto, in qualità di scrittore, dalle sperimentazioni del Gruppo 63. Anche la Neoavanguardia – con cui poi Celati intratterrà una disillusa polemica – aveva del resto avuto un ruolo nella riscoperta delle potenzialità eversive del comico, attingendo a volte a fonti non dissimili da quelle oggetto degli studi di Bachtin: si può pensare alla deformazione grottesca dei corpi e alla funzione politica della parodia in *Erotopaenia* di Edoardo Sanguineti (1960), o a Nanni Balestrini, che pone al centro del romanzo

³ Ora in Calvino 1980: 207-210.

operaista *Vogliamo tutto* (1971) un personaggio collettivo con i tratti del buffone carnevalesco. Opportuno, in tale contesto, nominare anche Giorgio Manganelli, che recensì entusiasticamente l'edizione de *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi a cura di Piero Camporesi (1970), filologo di ascendenza bachtiniana, raccogliendo a pieno l'implicito invito a elevare alla statura di classico letterario quest'opera di arte culinaria⁴; e Umberto Eco che ne *Il nome della rosa* (1980) riproporrà la funzione sovversiva del riso nel carnevale sanguinario dei fraticelli di Dolcino, nelle immagini conviviali e grottesche della *Coena Cypriani*, nell'occultamento del capitolo della *Poetica* di Aristotele sul comico. Eco era stato del resto un attento osservatore dei punti di contatto tra le manifestazioni-'happenings' del Settantasette bolognese e la cultura carnevalesca medievale, scrupolosamente annotati negli interventi poi raccolti in *Sette anni di desiderio* (1983).

Se dunque la comicità definita a partire dall'opera di Rabelais attraversa come un fiume carsico tutti gli anni Settanta, Celati è uno degli studiosi che più si interessa a queste forme comiche; e nell'incontro con Calvino, che in quel periodo cerca anche in Bachtin «un fondamento più solido al proprio cammino di scrittore fantastico» (Belpoliti 2001: 124), si realizza un particolare sincretismo per cui il carnevalesco è letto come una forma di straniamento šklovskijano. Il frutto di questo sincretismo è uno dei più interessanti progetti incompiuti della storia della cultura italiana: una rivista che tra i suoi fondatori avrebbe dovuto annoverare, oltre a Celati e Calvino, Guido Neri, Enzo Melandri e il già citato Carlo Ginzburg, e che ormai è uso indicare con uno dei titoli provvisori che emergono dai protocolli delle riunioni preparatorie: *Alì Babà*.

Il nome evoca un tesoro racchiuso in una caverna: lo stato di cose da cui prende avvio la riflessione degli studiosi, restituitaci oggi da un fitto scambio epistolare, è lo smisurato accumulo di oggetti culturali alla fine degli anni Sessanta, e la questione principale è quella dello sguardo con cui interrogarli. Il progetto viene allora a definirsi man mano nel segno di «una vocazione cosmologica e encyclopedica – non settorializzante ma accumulativa, aperta» (Calvino *et al.* 1998: 102), che assume come oggetto «la bricole, l'oggetto di scarto, la letteratura popolare». Celati, suggestionato dalla pratica dell'*Anatomia* di Northrop Frye (letta anch'essa insieme a Bachtin)⁵, identifica come «discorso pivot» da una parte l'idea calviniana

⁴ Ora in Manganelli 1986: 256-60.

⁵ La traduzione di *Anatomia della critica* è del 1969, e Celati la recensisce su «Quindici»: cfr. Celati 2008a: 210-14.

del libro come enciclopedia – enciclopedia di archetipi; dall'altra la prassi di uno storico peculiare come Ginzburg, «che fruga nell'ombra ciò che la storia scarta». Alla rivista soggiace allora un'idea di «archeologia come ritrovamento di una alternativa alla Storia, o meglio delle alternative alle scelte fatte dalla Storia, degli oggetti scartati dalla Storia» (*ibid.*: 149).

Ciò che ci interessa, in ogni caso, è che nei protocolli e negli scambi di lettere tra gli ideatori della rivista, intercorsi tra il 1968 e il 1972, troviamo gli indizi tangibili dell'influenza di Šklovskij e Bachtin. Per esempio, nel 1969 Calvino scrive a Celati ringraziandolo per avergli consigliato il *Dostoevskij*, sottolineando l'importanza che ha avuto per lui il capitolo su satira menippea e carnevale: «questo del carnevale [...] non so quanto risponde a verità storica, ma certo è un grande *modello*, non solo letterario ma modello di società, un modello etico-politico-economico» (*ibid.*: 82). Significativa allo stesso modo la proposta di Celati di chiedere per il primo numero a Guido Guglielmi «un "medaglione" sul concetto di straniamento (ostranenie) seguendo tutti i filoni possibili», da Šklovskij a Brecht fino a Todorov e Lacan (*ibid.*: 149); o anche l'intenzione di proporre un'«Oniroteca», una rubrica di «documenti sull'immaginario» (*ibid.*: 140), a Furio Jesi, germanista e studioso di mitologia nella cui proposta letteraria il concetto di straniamento gioca un ruolo centrale⁶. Šklovskij e Bachtin sono pertanto da annoverare tra i materiali racchiusi nella caverna di *Alì Babà*. Al di là di questi riferimenti precisi, l'importanza della teoria dello straniamento per Celati è evidente nelle idee che il più entusiasta tra i collaboratori della rivista espone ai compagni d'avventura. Per esempio, ritorna il tema della patologia come forma di straniamento, cortocircuito nella percezione automatizzata: Celati intende la malattia come «modello formale» da assumere per «ricreare sperimentalmente un punto di vista alternativo» (*ibid.*: 146), come scrive a Calvino. Questo è lo sguardo che si propone di assumere di fronte al caos della modernità elevata a sindrome; come ha del resto ricordato più volte lo scrittore, è dalla lettura degli scritti di un paziente del manicomio di Pesaro che trae lo spunto decisivo per il proprio esordio romanzesco con *Comiche* (1971)⁷.

⁶ Cfr. Jesi 1973 e Jesi 1969: 10-1, in cui «citazione strumentale e parodia» vengono proposte come forme di straniamento propedeutiche alla propaganda politica attraverso il mito. Come ha spiegato Enrico Manera (2012: 61), per Jesi lo straniamento sarebbe il «diversivo narrativo capace di mantenere intensità nella narrazione e di produrre un'epica umanistica che abbia la stessa forza del mito tragico senza rinunciare all'analisi politica».

⁷ Cfr. Celati 2008b: 25.

Nella ricerca di questo «punto di vista alternativo» si incrociano allora Bachtin e Šklovskij: anche il carnevale, infatti, è «letto da Celati come straniamento» (Belpoliti 2001: 135). L'«accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca», che «è inevitabilmente dispersivo, perché paranoico, dissacratorio, perché i linguaggi accumulati generano inevitabilmente il paradosso, e la loro autodistruzione», per Celati è una forma di rivoluzione permanente del pensiero. L'accumulo stesso, cioè,

dà il senso del ciclo periodico: soltanto concependo le costruzioni scientifiche come cicliche, e quindi destinate ad autodistruggersi, si può garantire la loro non obiettivazione, la loro ipoteticità permanente; e lo stesso per le costruzioni politiche; soltanto garantendo la loro ciclicità si può contrastare la tendenza alla burocratizzazione, al congelamento in dogmi per sempre sanciti, alla caserma. Di qui, a tutto connessa, l'idea del carnevale, come sacrificio rituale di linguaggi, di modelli, di concezioni politiche,

ovvero l'idea di un carnevale che addita ogni sistema come provvisorio, che permette di straniare ciò che può apparire rigido e immutabile, svelando il carattere instabile ed effimero delle cose – stessa funzione degli indovinelli di Marco Aurelio. Ecco che i materiali raccolti in disordine nella caverna di *Alì Babà* diventano allora la «catasta rituale cui dar fuoco con la rivoluzione» (Calvino *et al.* 1998: 110): come il guanto di Sacks, come il Falerno e il laticlavio, sono tutti oggetti sottoposti a un trattamento straniante.

Il progetto però sfuma a poco a poco, principalmente per il dissenso tra Calvino e Celati, promotori dell'impresa. Mario Barenghi, che si è interrogato sulle motivazioni di tale dissenso, propende per un disaccordo in merito all'impostazione della rivista: in particolare, Calvino, prendendo *Linus* come modello, pensa a un giornale destinato a un pubblico il più ampio possibile, e questa scelta è tacciata di didascalismo da Celati (*ibid.*: 21-3). Ma anche su un piano di impostazione teorica è possibile rintracciare due posture inconciliabili rispetto a quell'accumulo dei materiali culturali cui l'idea di rivista metteva davanti: una differenza evidente nel momento in cui si confrontano due saggi come *Lo sguardo dell'archeologo* di Calvino e *Il bazar archeologico* di Celati, entrambi composti tra il 1970 e il 1972, che rimangono l'unico prodotto tangibile del progetto mai andato in porto. Con il consueto interesse per la cesura culturale della modernità, Celati rilevava in quest'ultimo testo che «da Rimbaud al Dada ai Surrealisti, l'imperativo categorico sul dover essere moderni si sposa con

la passione per frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto, rovine della storia ormai perdute per la storia: nuovi silenzi che insorgono là dove poco prima c'era un linguaggio capace di parlare [...] delle motivazioni di quegli oggetti»; oggetti straniati, pertanto, «segnati da un taglio storico che li rende spaesati o spaesanti» (Celati 2001: 197-8). Da una simile diagnosi parte Calvino, constatando che «il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità [...] non si riesce più a tenerlo in ordine» (Calvino 1980: 263); Celati però concepisce questa accumulazione come «il bazar al posto del museo» (2001: 198), rifiutando ogni dimensione storica fondativa, per cui il raccontare che identifica il passato con l'origine cede a un collezionismo inteso come «*quête* di tracce del passato che dicano con il loro silenzio nel presente questa condizione tutta nuova dell'uomo che è l'essere senza origini» (*ibid.*: 200).

Qui risiede la grande distanza tra i due scrittori: come spiega Belpoliti, Calvino ancora «presuppone l'esistenza di una sostanza originale dell'Uomo, mentre per Celati il linguaggio resta l'unica realtà a cui possiamo riferirci». Ciò consegue, tra le altre cose, dalla teoria dello straniamento šklovskijano alla luce della quale quest'ultimo concepisce il bazar, per cui «la regressione formale» deve avere «l'effetto di produrre un salutare shock mettendo in crisi le letture consolidate del reale» (2001: 134-5), senza che questa crisi preveda necessariamente una risoluzione. Allo sguardo archeologico che per Calvino costituisce pur sempre un principio ordinatore degli oggetti, Celati contrappone uno sguardo che sottraggia quanto possibile il reale «ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichи che quel reale è più reale di un altro, è solo una alternativa» (Calvino *et al.* 1998: 145), come svelato dai mondi alla rovescia carnevaleschi. L'accumulo degli oggetti, dunque, è concepito «come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle» (Celati 2001: 200) – ancora una volta, cioè, tramite la patologia. Ecco allora che la stessa pratica archeologica diventa un procedimento straniante: il compito dell'archeologo, per Celati, non è «descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto», come dice Calvino (1980: 264). Se lo storico fa «parlare le intenzioni altrui con il linguaggio delle mie motivazioni», producendo identificazione, l'archeologia introduce «il principio della differenza dell'altrove rispetto al qui, e quindi dell'impossibile identificazione di questi poli». Ne consegue che «la poetica archeologica per questo non può far a meno dell'effetto lette-

rario che si chiama straniamento, come segnalazione di qualcosa in cui non mi posso identificare» (Celati 2001: 208).

Davanti a questo smisurato accumulo di oggetti culturali, Celati propone allora un eterno carnevale, un loro straniamento permanente che ne restituisca la provvisorietà, schiudendo allo stesso tempo le alternative e gli scarti seppelliti dalla storia; per Calvino, invece, al disordine non può che far seguito «il ritorno all'ordine, in un'oscillazione benefica che azzera e ricrea provvidenzialmente la società» (Belpoliti 2001: 135)⁸. «Ogni occasione per ripensare qualcosa da capo ci rallegra», scriveva ne *Lo sguardo dell'archeologo* (1980: 264); sempre che, però, si riparta per tornare a un principio di ricomposizione del caos. Insomma, se Calvino davanti a questo cumulo non cessa di andare alla ricerca di un principio ordinatore, servendosi solo temporaneamente dello straniamento, ciò che invece interessa a Celati, dichiaratamente, è la bagarre, «quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico» (Calvino - Celati 2016). In questo senso, davvero come ha detto Ginzburg «Celati è stato il Sessantotto di Calvino» (Belpoliti 2001: 131); ma un Sessantotto vissuto come niente di più di un effimero carnevale.

Del resto, anche Celati si congederà, con gli anni Ottanta, da quel suo alter ego «disastrosamente intellettualistico» (Cortellessa 2005: 554): «quanto alla caverna di *Alì Babà*, in cui dovevamo impossessarci dei patrimoni dell'intellettualismo europeo», ha detto col senno di poi dei trent'anni dopo, «a un certo punto mi è apparsa [...] come un magazzino di scarti, di vecchi attrezzi inservibili, di avanzi dell'ovvietà quotidiana, di residuati intellettuali destinati a diventare presto banali oggetti di disaffezione» (Calvino *et al.*: 319). L'incontro con Luigi Ghirri, infine, – che in qualche modo sostituirà Calvino come punto di riferimento intellettuale – sarà l'impulso decisivo per una svolta paradigmatica dall'accumulazione propria di una comicità eminentemente 'slapstick' all'interesse per procedimenti di sottrazione: fuori dalla caverna di *Alì Babà*, verso la superficie delle pianure e delle apparenze.

3. Il dispositivo elencatorio come procedimento straniante

Se finora si è dedicata buona parte della trattazione ad *Alì Babà*, ciò è perché il progetto appare come la più compiuta "lettura incrociata" di

⁸ Calvino interpreta cioè il carnevale come «un "rito di inversione", teso a dimostrare che il disordine non può alla lunga sostituire l'ordine», secondo la definizione dell'antropologo Victor Turner (1986: 80).

Šklovskij e Bachtin nel secondo Novecento italiano: da qui l'idea del carnevale come forma di straniamento degli oggetti culturali di una determinata epoca. Ma al di là di quanto esplicitato nello scambio di lettere, riproponendo quella stessa lettura incrociata sembrerebbe possibile indentificare altresì un preciso dispositivo letterario che, calandosi nei testi dei due critici russi, ne costituisce il concreto punto di incontro. Se infatti Celati, Calvino, Ginzburg e gli altri ideatori della rivista nelle loro discussioni evocano come stato di cose l'accumulazione smisurata di oggetti – che sono di volta in volta teorie, forme letterarie, ma anche oggetti materiali – essi non giungono mai a volgere definitamente il loro interesse verso la figura retorica che restituisce una simile accumulazione in forma verbale: cioè l'elenco.

Eppure, tale dispositivo non manca di comparire negli stessi scritti di Calvino e Celati attorno alla rivista. Tale è il catalogo dei «materiali accumulati dall'umanità» con cui comincia *Lo sguardo dell'archeologo*: «meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni, documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta, arti e mestieri, encyclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi» (Calvino 1980: 263); e anche Celati quando cita Rimbaud nel *Bazar archeologico* pensa probabilmente all'enumerazione dell'*Alchimie du verbe* (Rimbaud 1984: 139):

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres erotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.

Al di là dell'idea enciclopedica e catalogica che presiedeva la rivista, inoltre, il procedimento di accumulazione è di grande interesse soprattutto per il Celati 'slapstick' degli anni Settanta: l'utopia descritta da Bachtin della società intesa come «corpo unico, come il corpo del grande gigante che incarna il Carnevale», si ritrova infatti nei 'gags' dei fratelli Marx e in particolare in Harpo, che «raccatta tutto» – «una cosa vale l'altra, una scatola di sardine vale una collana di diamanti» (Celati 2019: 188) – nel suo smisurato bazar di oggetti tesi a invadere e occupare tutto lo spazio della scena (e non ad amministrarlo come fanno Keaton, Langdon, Chaplin, Laurel & Hardy). Ancora una volta, l'accumulazione non è che un procedimento volto allo straniamento: l'effetto è quello di un'«inflazione» che «introduce precisamente il senso dell'estraneità degli oggetti e della loro presenza puramente materiale» (*ibid.*: 189).

La traduzione verbale di questa accumulazione, il corrispondente dispositivo retorico cioè, come si diceva non viene però mai preso in esame negli scambi tra gli ideatori di *Ali Babà*; anche se è proprio nelle pagine del *Rabelais* dove si tratta dell'enumerazione che è più evidente l'influenza di Šklovskij – dove, dunque, una pratica formale del linguaggio carnevalesco si rivela come procedimento di straniamento. Bachtin si concentra in particolare sul tema del nettaculo ('torchecul') nel primo libro del *Gargantua* (capitolo XIII), in cui il gigante racconta a suo padre che il «papero ben piumato» è il migliore tra gli oggetti per pulirsi il deretano; non prima però di aver elencato tutti gli altri che ha sperimentato. Il principio che regola questa elencazione è in primis quello dell'abbassamento comico, dal momento che Gargantua utilizza per pulirsi stoffe preziose e indumenti di nobile foggia – ribaltando il volto nel suo corrispondente basso, il sedere; così è del resto anche per Harpo Marx, nei cui 'gags' «i vari oggetti "importanti" [...] (opere d'arte per esempio) vengono degradati e calpestati [...] ridotti a materia comune buona per tutti gli usi» (*ibid.*). Ma, come nota Bachtin, «tutti i vari oggetti che servono da nettaculo», evocati in modo imprevisto, liberi da ogni legame logico e semantico, «sono detronizzati per essere, subito dopo, rinnovati»: così «la loro immagine logora appare sotto nuova luce». Questo rinnovamento passa per una dislocazione delle loro caratteristiche e del loro utilizzo: «una volta apparso in questa lista particolare, l'oggetto viene giudicato partendo dall'utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell'oggetto in questione». Gli si dà cioè una destinazione impropria, che gli è affatto estranea; e se ciò da una parte suscita il riso, dall'altra «obbliga a guardare l'oggetto in modo nuovo, a considerarlo, per così dire, in rapporto al suo nuovo posto e alla sua nuova destinazione. Così, la sua forma, la materia di cui è composto e la sua dimensione vengono rivalutate. L'oggetto si rinnova per essere da noi percepito» (Bachtin 1979: 409). Raccogliendo un'ultima suggestione dalla patografia, possiamo allora notare che Sacks racconta che il dottor P. scoprì che l'oggetto datogli in esame era un guanto solo nel momento in cui se lo infilò per caso in una mano: «la cosa ricordava Lanuti, un paziente di Kurt Goldstein, che riusciva a riconoscere gli oggetti solo se cercava di usarli al loro scopo» (1986: 33, n. 1). Quando l'oggetto è assegnato alla sua funzione, possiamo dire, lo straniamento viene meno: l'indovinello trova una risposta.

L'elencazione viene insomma concepita piuttosto chiaramente da Bachtin come un procedimento retorico volto allo straniamento degli oggetti, anche se il termine "остранение" non compare mai in queste pagi-

ne. Una terminologia eminentemente šklovskijana si riconosce però nelle parole del critico, che parla di un «rinnovamento formale» degli oggetti, i quali «rinascono letteralmente alla luce del nuovo uso sconsacrante che di essi si fa; è come se nascessero di nuovo alla percezione»: ancora una volta, ci troviamo davanti a uno stratagemma linguistico funzionale a restituire la visione di oggetti dalla percezione logora, che rischierebbe di farli svanire nel nulla. Infine, anche Bachtin (1979: 411-2) riconduce il genere dell'indovinello allo straniamento: considerando l'elenco delle piante 'torchecul' – principalmente specie medicinali o commestibili, abbassate grottescamente nel loro utilizzo e rese percepibili nella forma e nella dimensione dalla loro enumerazione – lo mette in relazione all'elogio del Pantagruelion del terzo libro, dove Rabelais per ottenere il medesimo effetto compie «l'operazione inversa: fa una descrizione dettagliata e obbliga a indovinare il vero nome della pianta (la canapa)».

Una simile interpretazione del dispositivo elencatorio sembra peraltro suggerita ancora da Umberto Eco – tra i fondatori del Gruppo 63 e collega di Celati al DAMS di Bologna – in un romanzo denso di suggestioni bachtiniane come *Il nome della rosa*. Quando Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville vengono per la prima volta introdotti nello 'scriptorium' del monastero, il bibliotecario presenta loro i monaci che in quel momento vi sono al lavoro; il narratore allora li enumera, ma si ferma per notare: «l'elenco potrebbe certo continuare e nulla vi è di più meraviglioso dell'elenco, strumento di mirabili ipotiposi» (Eco 1986: 81). Se l'ipotiposi non è che «il "porre davanti agli occhi", in evidenza, appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratterizzanti, per concentrare su di esso l'immaginazione [...] dell'ascoltatore» (Garavelli 1997: 238) – ancora, di restituire l'oggetto come visione –, vediamo bene che anche le mirabili ipotiposi sotto forma di elenco di cui parla Eco con la voce di Adso possono essere facilmente concepite come mirabili procedimenti stranianti⁹.

Lo straniamento risulta pertanto sempre più convincentemente uno degli anelli di raccordo nel rapporto circolare di cui parla Ginzburg tra la cultura alta e quella popolare, nello specifico quella carnevalesca. Tutto il linguaggio del carnevale si fonda infatti sull'accumulazione straniante, di cui il dispositivo elencatorio costituisce la strutturazione verbale più compiuta ed evidente. Piero Camporesi, che a tali forme della comicità riconduceva anche la 'slapstick' cara a Celati (1991: 118), definiva il lin-

⁹ Cfr. anche Eco 2019.

guaggio carnevalesco come un «delirante *vacuum* verbale tumultuoso e parossistico, senza controllo né ordine (ma che soggiace, pur nell'apparente marasma, a determinati congegni retorici e a studiati artifici stilistici)»: ed entrando nel merito di questi «congegni», notava che in tale «caotico edificio verbale, innalzato secondo le leggi della sovrabbondanza e del catalogo [...] s'inspessiscono le categorie stilistiche e linguistiche dell'enumerazione e dell'accumulazione», appunto (1993: 165). Anche Camporesi riconosce allora una forma di straniamento nelle «serie enumerative»: in questi dispositivi retorici eminentemente carnevaleschi, «le parole vivono indipendentemente da ciò che esse, nel linguaggio della comunicazione, esprimono, affrancate dal loro senso comune e dalla logica dei significati normali» – ancora una volta, il significato delle parole, l'utilizzo degli oggetti che designano, sono dislocati dalla loro destinazione consueta. Attraverso «una serie di operazioni formali combinatorie (enumerazione, associazione fonetica e analogica, paralogismo...ecc.)», non solo si produce il riso, ma si svela la provvisorietà dei significati delle parole e dell'utilizzo degli oggetti a cui si riferiscono: «partendo da forme note, usate, consacrate», il linguaggio del carnevale «le dissolve e le trasforma aggredendole dall'esterno e dall'interno, alterandole, degradandole, scombinandole sino a farle significare (quando un senso c'è) l'esatto contrario della loro significazione originaria» (*ibid.*: 180-1).

Ci sembra pertanto che l'enumerazione carnevalesca possa rispondere alla missione che si proponeva *Alì Babà* ben oltre quanto esplicitato nei protocolli e nelle lettere. Per Bachtin infatti il dispositivo elencatorio nel contesto del *Gargantua* e, più in generale, del carnevale, è «una delle pagine di quel grande inventario del mondo» che è necessario fare «alla fine di un'epoca vecchia e all'inizio di un'epoca nuova della storia mondiale», come in effetti appare il trapasso dagli anni Sessanta ai Settanta nello scambio di lettere tra Calvino, Celati e gli altri ideatori della rivista. A ciò presiede davvero un procedimento di straniamento, dal momento che, «come in ogni inventario annuale, bisogna riesaminare ogni oggetto singolarmente, [...] determinarne il grado d'usura [...] ; bisogna farne una nuova stima»: bisogna cioè rinnovare una percezione di questi oggetti ormai logora perché automatizzata. L'immagine che ci si presenta leggendo i protocolli delle riunioni per *Alì Babà* è allora questa: in un periodo di stravolgimenti come la fine degli anni Sessanta, i redattori si ritrovavano alle porte di una caverna che racchiudeva i «patrimoni dell'intellettualismo europeo», una catasta non solo di teorie e di concetti, ma anche di forme artistiche e letterarie, variamente desuete, abbandonate, tracce di una cesura. Non restava dunque che farne un elenco; e non a caso Celati, con

la sua idea di comicità, era il più entusiasta di questa avventura, poiché come ricorda Bachtin (1979: 413) «l'inventario di Capodanno è soprattutto gioioso», e tutte le cose che vi vengono enumerate «sono riplasmate e rivalutate sul piano del riso». Forse anche in ciò risiede quantomeno una parte della divergenza tra questi e Calvino, che risulta evidente leggendo insieme *Lo sguardo dell'archeologo* e *Il bazar archeologico*: da una parte l'inventario che si fa enciclopedia, i tesori nella caverna catalogati e messi in ordine; dall'altra il permanere in una bagarre di oggetti che continuano ad accumularsi uno sull'altro, come nel bazar di Harpo Marx.

A questo allora, crediamo, avrebbe potuto condurre la riflessione alla base del progetto *Alì Babà* nel segno della lettura incrociata di Šklovskij e Bachtin: a una ricerca tra le pagine della letteratura – della quale, fin qui, abbiamo tracciato i fondamenti – volta a inseguire le diverse apparizioni dell'accumulazione carnevalesca, del dispositivo retorico dell'enumerazione nelle varianti in cui si fa procedimento straniante; dei diversi inventari di Capodanno che sono il segno di una cesura, d'un cambio d'epoca; per giungere a definire, forse, una “linea elencatoria”¹⁰ della letteratura italiana, non senza radici nella cultura popolare, che avrebbe fornito agli studiosi un modello di sguardo da adottare sugli oggetti racchiusi nella caverna di *Alì Babà*.

Se pure la rivista non vide mai la luce, ci sembra di poter suggerire a chi voglia raccoglierne il testimone che una simile ricerca dovrebbe prendere le mosse nello stesso secolo di Rabelais, da un autore caro tanto a Celati quanto a Calvino: cioè dal catalogo degli oggetti perduti sulla Luna che si presentano ad Astolfo, partito alla ricerca del senno di Orlando, nel canto XXXIV dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Come spiega lo stesso Calvino nel suo racconto del *Furioso* (1970: 171), «Terra e Luna [...]

¹⁰ Certamente non mancano lavori in questo senso nella critica; e non sarebbe d'altronde difficile, anche solo trattenendosi nel secondo Novecento, mettere insieme un corpus di opere rette sulla struttura dell'elenco, catalogo, enciclopedia o vocabolario (dal *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg ai *Sillabari* di Goffredo Parise all'*Alfabeto apocalittico* di Edoardo Sanguineti) o di autori nei cui testi il procedimento retorico dell'enumerazione gioca un ruolo cruciale (Carlo Emilio Gadda e Giorgio Manganelli sono i nomi che vengono in mente di primo acchito). «L'elenco potrebbe certo continuare»; va però esplicitato che la ricerca di cui ci proponiamo in tal sede di definire i presupposti si limita a quel caso specifico di enumerazione che si desume dalla lettura congiunta di Šklovskij e Bachtin nella cornice del progetto *Alì Babà*, il cui fine è lo straniamento degli oggetti che vi vengono accumulati nella contingenza liminale di un cambio d'epoca.

così invertono le loro funzioni: [...] se la ragione degli uomini è quassù che si conserva, vuol dire che sulla Terra non è rimasta che pazzia». Si tratta naturalmente dell’evocazione di un mondo alla rovescia; e «ciò che si perde qui, là si raguna» (Ariosto 1992: 1042), sottoposto a uno sguardo in tutto e per tutto straniante, ci viene restituito come visione, rivelandoci la sua vera natura, effimera e provvisoria, come negli indovinelli sapientiali di Marco Aurelio. Predisposto, insomma, per essere incendiato in un grande falò di carnevale.

Bibliografia

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Ed. Lanfranco Caretti, vol. II, Torino, Einaudi, 1992.

Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

Calvino, Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970.

Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.

Calvino, Italo - Celati, Gianni - Ginzburg, Carlo - Melandri, Enzo - Neri, Guido, «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Riga, 14, Eds. Mario Barenghi - Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

Calvino, Italo - Celati, Gianni, "Caro Calvino, non sono d'accordo", *Doppiozero*, 15.02.2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/meridiano-celati/caro-calvino-non-sono-d-accordo>, web (ultimo accesso 28 settembre 2021).

Camporesi, Piero, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991.

Camporesi, Piero, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993.

Celati, Gianni, "Il bazar archeologico", *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001: 197-227.

Celati, Gianni, "Il sogno senza fondo", *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Eds. Nanni Balestrini - Andrea Cortellessa, Milano, Feltrinelli, 2008a: 210-4.

Celati, Gianni, "Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa", *Gianni Celati, Riga*, 28, Eds. Marco Belpoliti - Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2008b: 25-37.

Celati, Gianni, "Il corpo comico nello spazio", *Gianni Celati, Riga*, 40, Eds. Marco Belpoliti - Marco Sironi - Anna Stefi, Macerata, Quodlibet, 2019: 182-90.

Cortellessa, Andrea, "Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-78", *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Ed. Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005.

Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986.

Eco, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2019.

Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998: 15-39.

Jesi, Furio, *Bertolt Brecht*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

Jesi, Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Manera, Enrico, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.

Manganelli, Giorgio, "A gola spiegata", *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986: 256-60.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

Pedullà, Walter, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973.

Rimbaud, Arthur, "Une saison en enfer", *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1984: 121-52.

Sacks, Oliver, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986.

Šklovskij, Viktor Borisovič, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 73-94.

Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

L'autore

Beniamino Della Gala

Assegnista di ricerca di Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano, attualmente ha incarichi di tutorato e insegnamento presso i Dipartimenti di Filologia Classica e Italianistica e delle Arti dell'Università di Bologna. I suoi ambiti di ricerca spaziano dalla rappresentazione letteraria della rivolta nel romanzo del XX secolo alle espansioni transmediali del romanzo storico italiano di successo globale. È autore delle monografie *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta* (2020) e *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli* (2021).

Email: beniamino.dellagala@unimi.it

Beniamino Della Gala, Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà

L'articolo

Data invio: 20/10/2021

Data accettazione: 29/03/2022

Data pubblicazione: 30/05/2022

Come citare questo articolo

Della Gala, Beniamino, "Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante", *Stranimenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 165-186, <http://www.betweenjournal.it/>