

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	56 (2009)
<b>Heft:</b>	2: Fascicolo italiano. Lettere d'amore lungo i secoli
 <b>Artikel:</b>	 La memoria del paradiso perduto nell'umana profanazione : "l'Arca di Noè" di Gianna Manzini
<b>Autor:</b>	Dal Busco, Fabio
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-271244">https://doi.org/10.5169/seals-271244</a>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La memoria del paradiso perduto nell'umana profanazione: l'Arca di Noè di Gianna Manzini

Nello sguardo di una lucertola fitto nei suoi occhi, Gianna Manzini non poté «sfuggire all'impressione che gli animali, sul conto nostro, la sappiano più lunga di noi sul conto loro». Le parole della scrittrice pistoiese, ricavabili nell'*Introduzione* del suo *Animali sacri e profani*, che confluirà nella silloge di ventidue racconti brevi intitolata *Arca di Noè*<sup>1</sup>, ci rendono immediatamente conto di quanti e quali ammirazione e rispetto la guidassero nella rappresentazione di figure animali. Queste ultime sono non solo le indiscutibili protagoniste dei racconti animalisti della Manzini, ma la loro presenza è significativa anche nelle prove letterarie di maggiore respiro, ricoprendo un ruolo essenziale, talvolta fondatore, e la cui eliminazione annullerebbe la significazione testuale<sup>2</sup>.

Inoltre i multiformi soggetti che vanno a comporre il bestiario manzianiano – dai rettili agli uccelli e dai mammiferi agli insetti, passando per i pesci – sembrano essere beneficiari di un rapporto privilegiato con il cosmo, che li rende superiori all'essere umano grazie alla loro natura primordiale<sup>3</sup>. Il primato della bestia si attua anche grazie alla coscienza di sé dell'universo zoomorfo, coscienza che permette una vera e propria redenzione rispetto all'umano, malgrado le continue profanazioni compiute sugli organismi originari intaccati nella loro essenza vitale. E questo ritorno all'affermazione della superiorità dell'animale, già sancita

---

<sup>1</sup> Gianna Manzini, *Arca di Noè*, Milano, Mondadori, 1960. La raccolta riprende e completa la silloge di diciotto racconti *Animali sacri e profani*, Roma, Casini, 1953.

<sup>2</sup> Per la categorizzazione delle funzionalità degli animali all'interno della finzione letteraria rimando a Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in *Bestiari del Novecento*, a c. di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, in particolare si veda il capitolo «*Animal fictum*. Per una tassonomia dell'animale letterario» alle pp. 247-251.

<sup>3</sup> In proposito cfr. la nota di Titus Burckhardt a Muhyi-d-din Ibn 'Arabi, *La sapienza dei profeti*, Roma, Edizioni mediterranee, 1987, p. 61: «Se l'uomo è superiore all'animale per la partecipazione attiva all'intelligenza, l'animale è da parte sua superiore all'uomo per la natura primordiale, ossia per la fedeltà alla norma cosmica».

in una delle correnti dell'antico simbolismo medievale<sup>4</sup>, è soprattutto caratteristica dei bestiari femminili novecenteschi, così come ha mostrato Monica Farnetti attraverso la sua esemplificazione sul caso di Anna Maria Ortese<sup>5</sup>.

Gianna Manzini, oltre a sottolineare la sua predilezione e affezione per gli animali che ricorrono nella sua produzione artistica, si sofferma sull'evoluzione del rapporto di partecipe assimilazione con queste creature. Si tratta di un vincolo che diviene sempre più intenso e accorato, creando così un legame indissolubile, oltre che vieppiù occulto, con questi soggetti-oggetti protagonisti dei suoi scritti:

un tempo li guardavo sorridendo, e nel piacere di quel sorriso palpitava quasi una larva di complicità, una specie di festosa ammissione; ora li guardo con un turbamento che non ha nulla a che fare con l'intesa facile d'allora.

Nell'itinerario conoscitivo che si dipana con il susseguirsi dei racconti, la semplicità originaria insita nell'ingenuo e puro contatto si trasforma, con la progressiva presa di coscienza della natura reale e della portata simbolica e semantica delle bestie incontrate e descritte, nella ricerca e nella coscienza di quel «barlume superstite dell'antico Giardino», che gli animali rappresentano e portano con sé. Il contatto con creature che mantengono un privilegiato rapporto con la divinità e con il muto mistero dell'esistenza, causa nella scrittrice rapimento e commozione, che raggiungono il loro apice nei due racconti conclusivi: la visionaria suggestione iconografica – altro timbro strutturante della sua narrativa – da cui si originano *Il sangue del leone* e *Il cavallo di San Paolo* rende definitivamente conto del privilegio animale.

---

<sup>4</sup> Cfr. l'*Introduzione* di Francesco Zambon a *Il fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 11-30; in particolare si legga a p. 11: «Nell'antico simbolismo gli animali [...] sono gli esseri più aderenti alla norma naturale che governa il cosmo, e divengono quindi per l'uomo, oltre che esempi di virtù e di obbedienza, specchi purissimi della Volontà divina».

<sup>5</sup> Monica Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in *Bestiari del Novecento*, op. cit., pp. 271-283.

## La rottura del patto originario: l'itinerario verso la morte

La correlazione con la sfera del divino si attua fin dal titolo del bestiario manziniano, sia nell'originaria dicotomia tra animali sacri e profani, sia nel riferimento all'episodio biblico dell'arca di Noè, che segna il rinnovamento del patto tra Dio, l'uomo e le bestie, e con esso l'interruzione del rapporto di pacifica convivenza tra le creature poste sulla Terra<sup>6</sup>. Rottura dell'equilibrio che stravolge i miti del mondo classico legati all'artificio delle metamorfosi di animali, dei ed eroi, poiché «per il cristianesimo l'animale porta con sé il ricordo del "vitello d'oro", dei culti pagani, dei riti sacrificali, delle bestie del circo che torturano i mārtiri»<sup>7</sup>. In questo modo la scrittrice ci pone già di fronte al superamento effettivo dell'età dell'innocenza, del giardino dell'Eden, sostituito da corruzione, violenza e morte. Non sembra quindi un caso che la Manzini, assurgendo a novella Noè, ponga simbolicamente le bestie da lei ritratte sotto la propria ala protettrice<sup>8</sup>.

In *Allo zoo di Roma* viene rappresentato il luogo simbolo della condizione di assoggettamento e sottomissione delle bestie, quello stesso zoo che risulta essere spazio letterario ampiamente sfruttato nella narrativa novecentesca dai *Pesci Rossi* di Emilio Cecchi all'utopica investigazione oggettiva del *Palomar* di Italo Calvino<sup>9</sup>. Esso dovrebbe raffigurare «un po' il Giardino d'Adamo ed Eva prima del Peccato, il Giardino

<sup>6</sup> *Genesi*, 9, 2-3: «Il timore di voi e il terrore di voi sia in tutte le fiere della terra, in tutti i volatili del cielo. [...] Ogni essere che si muove e ha vita sarà vostro cibo; tutto questo vi do, come già l'erba verde». Per le citazioni dalla *Bibbia*, mi riferisco al testo proposto in *Bibbia Emmaus*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1998.

<sup>7</sup> Alessandro Savorelli, «Uno zoo di simboli», *Medioevo*, 7, 2004, p. 44. Sul simbolismo cristiano riguardo agli animali cfr. Pierre Miquel, *Dictionnaire symbolique des animaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992.

<sup>8</sup> Cfr. quanto dice in proposito la Manzini alla p. 18 della sua introduzione all'*Arca di Noè*, in cui cita lo studio d'ala di Albrecht Dürer.

<sup>9</sup> In *Pesci Rossi* Cecchi definisce quelle che sono rinchiuso nello zoo: «bestie sacre» dannate dall'uomo che le ha strappate all'Eden, sottomesse icone della mestizia, misteriche divinità in incognito; tanto che «a nessuno dei vecchi popoli cristiani sarebbe mai venuta in mente una cosa tanto bestemmatoria, come ricostruire un Eden con tutte le piante e tutti gli animali nel cuore della città» [cito dall'edizione Firenze, Vallecchi, 1959, p. 39]. Sulla rappresentazione di Cecchi dell'animale come emblema del caos e dell'impossibile comunione uomo-natura cfr. Massimo Schilirò, «L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi», *Ermeneutica letteraria*, 3, 2007, pp. 91-110. Con *Il gorilla albino*, in *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, Calvino insiste invece sulla capacità evocativa e sull'origine remota, fuori dal tempo, dell'animale: «canuto e immobile, lo scimmione evoca alla mente del signor Palomar un'antichità immemoriale, come le montagne o le piramidi» (p. 83).

dell’Innocenza», visione però compromessa dalla presenza della morte, pur se ha «forma di foglie macere, e bellissime». Lo zoo diventa quindi antiteticamente «congedo dall’innocenza» e, nello stesso tempo, una sorta di «grande album» terapeutico in cui «guardare, rappresentati negli animali, tutti gli umani difetti, la vanità, la superbia, l’ipocrisia, per riconoscerli coraggiosamente in se stessi e liberarsene»<sup>10</sup>.

Nella descrizione di questo Eden perduto, definitivamente dissacrato e profanato, nel quale regna una condizione di cattività che induce i prigionieri a comportamenti innaturali, l’animale si trova a rispecchiare i difetti dell’uomo: viene così riproposta quella visione medievale, desumibile dalle opere dei Padri della Chiesa e dalla successiva letteratura monastica ed ecclesiastica, che sosteneva come ogni creatura fosse stata fatta per l’uomo, affinché potesse sapere ciò che va imitato e ciò di cui aver paura. Questa idea implica comunque una funzione didattico-educativa dell’animale che, in quanto creato prima nella successione cronologica, manterrebbe un’impronta più vicina a quella originaria.

La Manzini, in questa raccolta, nella quale abbandona le sirene rondiste per una scrittura più limpida e vicina al reale, si prefigge di delineare il mondo degli animali soprattutto nell’interazione con l’umano: i protagonisti del suo bestiario sono dunque soprattutto animali domestici, o comunque conservati in una condizione di cattività, dei quali ha avuto diretta esperienza. Quindi la narratrice sostiene la volontà di un’aderenza al reale evitando l’introduzione di metamorfosi fantastiche. Le tessere che vanno a comporre questo microcosmo animale, pur talvolta simboleggiano vizi o tipi umani, mantengono così caratteristiche proprie e subiscono rari processi di antropomorfizzazione. Viene altresì superata l’idea meccanicistica, d’ispirazione cartesiana, secondo cui essi sarebbero privi di capacità di riflessione: in realtà non solo riflettono e rimembrano, ma hanno piena coscienza di sé, della propria condizione e del proprio statuto rispetto all’umano, oltre che del proprio privilegio cosmico.

Questi aspetti vengono sottolineati sin dal racconto d’esordio, *Un cavallo*, nel quale traspare la linea guida della poetica animalista dell’autrice. Il protagonista, ridotto a tirare un carro in prossimità della morte, che lo vincerà alla fine della narrazione, ripercorre con la mente gli

---

<sup>10</sup> Gianna Manzini, *Allo zoo di Roma*, in *Arca di Noè*, op. cit., pp. 169-170.

antichi fasti della sua età passata, quando intratteneva il pubblico di un circo divertendolo con le sue esibizioni. Il cavallo, obbligato a essere a servizio dell'uomo sino allo scoccare dell'ora fatale, viene descritto in una condizione di mortificazione estrema, esemplificata dall'immagine d'impotenza del quadrupede che vede in una pozza d'orina la vita che «si agitava e volteggiava a pochi metri dalla sua testa», vita incarnata nelle rondini che «garriscono vittoriose» dopo essersi impadronite del suo cibo raccolto nel «triste sacco floscio»<sup>11</sup>. In questa immagine si fissa la distanza tra l'animale libero dal condizionamento dell'uomo, che può librarsi nel cielo e mantenere la propria indipendenza e vivacità, e quello ad esso legato, costretto a un'esistenza diversa, non sua, nella quale viene privato della propria indipendenza e della propria dignità. Dignità che sopravvive però, nel caso specifico, nella metaforica fuga del ricordo, al procedimento mentale della rimembranza che, nel suo affidarsi a un correlativo oggettivo, dimostra la coscienza di quanto sta avvenendo, e in particolare della morte ormai prossima, anticipata dalla perdita di sangue e raffigurata, con lirica condivisione, nell'immagine di «un fiocco di leggerissima bambagia» volta a rappresentare il soffio vitale che abbandona il cadavere. La descrizione di gusto decadente dell'animale morente sfugge quindi agli estremi raggiunti in quel bestiario del negativo rappresentato da autori come Baudelaire, Verga o d'Annunzio e che trova un logico sbocco nella rappresentazione dei macelli, si pensi in questo caso a *Una mattinata ai macelli* di Gadda<sup>12</sup>, il quale a sua volta descrive l'agonia di un cavallo in un altro tipo di “macello”, quello della guerra:

Il cavallo, mandato nel Carso, traeva una carretta bene leggera al ritorno, tutto affidatosi al giurare della Notte. Ma la perjura Notte gli mancò la parola: e la fascia del mattino che guarda era già sul Veliki. Nati dal cielo del mattino fiori atroci, i latrati delle folgori. Agonizzava tra infinite budella, chiedendo perché, perché<sup>13</sup>.

L'implorazione cristica rimanda all'idea della vittima sacrificale, campione di virtù che ribadisce il privilegiato rapporto con la divinità. Non è un caso che sia proprio un cavallo ad aprire – e come vedremo

<sup>11</sup> Gianna Manzini, *Un cavallo*, in *ibid.*, pp. 21-22.

<sup>12</sup> Sull'amaro bestiario del negativo, vedi Ernestina Pellegrini, *Bestie imperfette*, in *Bestiari del Novecento*, *op. cit.*, pp. 75-100.

<sup>13</sup> Carlo Emilio Gadda, *Il primo libro delle favole*, favola 22.

anche a chiudere – l'*Arca di Noè*, un animale che, nella simbologia mitologica, gode di una serie di caratteristiche: essere nobile e intelligente, affascinante e carico di sensualità, ma anche dotato di una grande forza istintuale; capace di incutere angosce e turbamenti, pur tuttavia di essere strumento privilegiato delle divinità: infatti nei Bestiari medievali alterna il carattere uranico a quello ctonio. Ritenuto sacro da molte religioni antiche, risulta essere stato uno dei primi animali ad essere addomesticati e il servizio corrisposto all'uomo può senza ombra di dubbio essere considerato fondamentale al suo progresso, in quanto compagno fedele sia nel lavoro che in battaglia.

La tematica dell'animale morente si ritrova in un altro racconto: *Un cane*, nel quale si descrive l'ultima mattinata di vita dell'animale che, nel giardino di casa, ripercorre la propria esistenza in attesa della morte. La scelta è quindi caduta sull'altro compagno fedele dell'uomo almeno da quattordicimila anni, come ci indicano le analisi archeologiche, simbolo di lealtà incondizionata sublimata sin dagli omerici primordi della letteratura<sup>14</sup>. Le descrizioni dell'agonia del cavallo e del cane sono legate da una serie di intertestualità che non lasciano adito a dubbi sulle corrispondenze. Infatti, oltre all'immagine della bambagia che si esala a poco a poco, si ritrova il volo, qui delle api, attorno al capo e ancora la presenza del sangue che gli riga il muso, premonitore della morte, così come quella di un bambino che, nella sua innocenza, cerca di imitare, senza successo, il divino soffio vitale che permetta al cane di rivivere: «gli soffia su gli occhi chiusi. Vuol riaprirglieli a furia di fiato»<sup>15</sup>. Proprio questo affannarsi dell'uomo di fronte alla morte si scontra con la memoria del cane, che recupera un'improvvisa allegria nel rimembrare l'erba odorosa, forse antico vestigio di quell'erba verde di cui tutti gli animali si nutrivano nel

<sup>14</sup> Proprio in *Odissea* XVII, 290-327, viene descritta la fedeltà di Argo, deposto vecchio, malandato e morente su un mucchio di letame, capace di riconoscere il proprio padrone dopo vent'anni.

A proposito del cane cfr. inoltre quanto scrive Stefano Lanuzza, *Bestia sapiens*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2006, p. 58: «Al pari di Plinio che ne loda la devozione, di Plauto che afferma come gli antichi Lari siano rappresentati nella forma canina o di Socrate incline a giurare sul suo fedele animale, [...] Lorenz osserva costantemente il cane finendo per attribuirgli una coscienza e contegni che superano in nobiltà quelli umani».

<sup>15</sup> Gianna Manzini, *Un cane*, in *Arca di Noè*, op. cit., p. 111. In *Un cavallo*, il bambino incontrava invece l'animale prima della morte, restando interdetto e facendosi da parte di fronte all'immagine del cavallo morente, *ibid.*, p. 27.

paradiso perduto<sup>16</sup>. Il pacifico incontro con la morte si ripropone nella tranquilla rassegnazione di una vacca che, nel racconto omonimo, non ha giovinezza né vecchiaia, vive in un eterno presente che la porta ad essere estranea nei confronti della compagna estinta. Entrambe entrano a far parte integrante del paesaggio in una perfetta comunione che instaura un'immagine mitica, capace di far risaltare la sua natura primordiale, indicante il riscatto rispetto all'umano e nello stesso tempo un rovesciamento gerarchico, come già affermato da sant'Ambrogio commentando i sei giorni della creazione nel suo *Hexaemeron*<sup>17</sup>.

## La fallace ricerca di un nuovo ordine

Rispetto al privilegiato contatto con la terra di alcuni animali e a quello con il cielo degli uccelli, l'uomo si pone quindi nel mezzo, e sembra trovarsi in una sorta di limbo, dal quale cerca di ordinare la creazione, benché la sua volontà di potenza soppesata all'incapacità di renderla effettiva, lo renda pauroso di fronte al mistero racchiuso nel silenzio animale. Di fronte a questa situazione la reazione risulta molteplice. Il distacco dalla bestia può attuarsi per paura o per inferiorità in quanto, pur mantenendo quest'ultima la sua peculiarità, può avvicinarsi troppo all'uomo sia fisicamente che riproducendo atteggiamenti o comportamenti simili ai suoi, rendendola un essere reietto che popola l'immaginario negativo. Essa può ad esempio assumere la funzione di elemento perturbante, capace di rappresentare e di scatenare irrefrenabili pulsioni, come avviene ne *Il falco*. Qui il rapace, a sua volta imprigionato, diventa esplicita metafora erotica della perdita dell'innocenza e del passaggio all'età adulta, che prende corpo nell'incontro con Lilla, «signorina» tredicenne<sup>18</sup>. Nella migliore tradizione amorosa, in una commistione tra sacralità ed eros, la ragazzina offre al falco «un ritaglio di cuore sanguinante» e questi recupera il proprio vigore: «era finalmente, un falco

<sup>16</sup> Cfr. *Genesi*, 1, 30.

<sup>17</sup> Cfr. l'*Introduzione* di Francesco Zambon a *Il fisiologo*, op. cit., p. 13.

<sup>18</sup> Sulla simbologia erotica del falco, si pensi ad esempio alle letture psicanalitiche della novella di Federigo degli Alberighi presente nel *Decameron* del Boccaccio.

vero»<sup>19</sup>; di contro la narratrice, all'epoca undicenne – ciò che dimostra l'eterogeneità temporale delle evocazioni –, dopo il malizioso spettacolo ha una reazione di rifiuto, quasi ad affermare il proprio candore. Questo turbamento si ritrova in altri racconti, nei quali l'uccello di rapina sviluppa ulteriormente il suo significato simbolico di perturbante, non disdegnando la recita di uno spettacolo di seduzione, legato alla trasgressione erotica, nei confronti dell'umano, messa in scena che si attua nel pieno possesso delle proprie facoltà. La consapevolezza del paradiso perduto induce infatti l'animale ad accostarsi all'uomo, acquisendo anche aspetti e atteggiamenti antropomorfi che lo spingono talora a privarsi della propria dignità come ben esemplificato dallo «straordinario principe in veste di gufo, perfettamente cosciente d'aver giuocato la sua dignità su quattro bocconi di carne cruda»<sup>20</sup>. Ma la potenza di questi rapaci si manifesta soprattutto quando sono liberi di librarsi nell'aria, come la civetta che nell'omonimo racconto è capace di sconvolgere e ipnotizzare chi incroci il suo sguardo, o quando, rovesciando i termini dell'equilibrio decidono di imprigionare l'esistenza dell'uomo. Questa visione conoscerà il suo apice nel romanzo del 1956 *La sparviera*, in cui è incarnata «la creatura più fiabesca del bestiario manzianiano»<sup>21</sup>. Animale mitico, che accompagna tutta l'esistenza di Giovanni sotto forma di una tosse insistente che entra nel suo corpo e ne dirige la vita<sup>22</sup>. In questo caso ogni tentativo di ribellione diventa vano e addirittura si trasforma sempre in atto d'obbedienza di fronte alla «presenza dittatoriale» di questa «formidabile entità», così come la definisce la Manzini stessa, che decide sulla vita e sulla morte, un po' come avviene per il fantomatico cardillo della Ortese<sup>23</sup>.

Chi invece assume inequivocabilmente la funzione di tipo umano è il gatto, che da Baudelaire in poi diventa protagonista privilegiato del rapporto con l'artista. Il primo personaggio di questa micro epopea che incontriamo in *Gatti pecore bovi porcellini* diventa «uno straordinario fotografo ambulante», impegnato a fissare il paesaggio – sfondo deputato nel

<sup>19</sup> Gianna Manzini, *Il falco*, in *Arca di Noè*, op.cit., p. 64.

<sup>20</sup> Gianna Manzini, *Serpente e gufo reale*, in *ibid.*, p. 76.

<sup>21</sup> Margherita Ghilardi, *Introduzione* a Gianna Manzini, *La sparviera*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2005, p. 8.

<sup>22</sup> In questo si ritrova un'eco dell'aquila che funge da spirito guida in *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche.

<sup>23</sup> Cfr. Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.

quale si accampano gli esseri descritti – con l'intimazione «fermo, più fermo»<sup>24</sup> rivolta alle creature animali e vegetali che popolano il giardino del quale si sente regista e padrone. Altre maschere umane sono quelle proposte in quella ridotta gattomachia (famosa quella di Lope de Vega del 1634) che è *Altri gatti: Romeo, il Mendicante, il Guercino, la Bellona*, in cui il gioco onomastico è già rivelatore di una tipizzazione. I personaggi vengono qui descritti nei rapporti istaurati con gli uomini e tra di loro. Nell'ordine si passa dal siamese abituato a «vivere con se stesso come con un'antica divinità», in grado di verbalizzare in silenzio e dispensare insegnamenti; alla composta dignità del mendicante il cui mantello color carota è nobilitato da «zampini guantati di bianco» che, rinchiuso in casa, viene ritrovato «stecchito con le zampe unite a due a due, come un agnellino legato»<sup>25</sup>: l'incapacità di essere recluso in uno spazio, fissato in una forma, lo porta a morire accogliendo un atteggiamento sacrificale, divenendo capro espia-  
torio dei sensi di colpa della donna; vi è poi la bontà, malgrado il profilo sinistro, del guercino, il quale in uno slancio salvifico porta sulle proprie spalle il peso dei pensieri dell'uomo; infine la bellona, che si atteggia con maniere accomodanti tra lo svagato e il solenne, immagine di una bellezza sfiorita e decadente che simboleggia, potremmo aggiungere, quella dell'umanità. A quest'ultima considerazione si oppone chiaramente il primo dei gatti, Romeo – che malgrado il nome è una gattina, come sottolinea nell'*incipit* la narratrice, quasi a voler ribadire la prerogativa del sesso femminile – descritto come un principe al quale, «da vero signore, non le cose, ma i superiori rapporti di sentimento [...] importavano»<sup>26</sup>, tuttavia egli dimostra il primato rispetto all'umano nel suo

struggimento [...] che gli veniva da qualcosa di molto più lontano e vasto che non il piccolo paradiso del giardino perduto: qualcosa di mitico, dove io non lo raggiungevo; e dove lui avrebbe voluto condurmi sul filo di quello sguardo calamitante e sgomento. «Tu sei irretita, anche con l'anima, nel tuo intrigo di

<sup>24</sup> Gianna Manzini, *Gatti pecore bovi porcellini*, in *Arca di Noè*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>25</sup> Gianna Manzini, *Altri gatti: Romeo, il Mendicante, il Guercino, la Bellona*, in *ibid.*, pp. 153-155.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 152. Oltre a ribadire qui la superiore capacità di sentimento dell'animale, il sottolineare come, nel caso specifico, esso sia femmina non sembra tanto un puntiglio femminista, quanto il riferirsi a una visione culturale che già nell'antica tradizione semitica collegava la donna al cuore, al sentimento e l'uomo alla sfera razionale. Ritroviamo la medesima distinzione tra punto di vista femminile e maschile nel racconto *Allo zoo di Roma*, in cui la donna partecipa emotivamente allo spettacolo che si trova di fronte, mentre l'uomo esibisce la sua anima razionale nella frase rivolta alla moglie: «la vita è un'altra cosa, bambina mia», p. 171.

sensi, nella chimica, nella magia, nella meccanica del tuo corpo; io vengo da più lontano; io sono più lontano» mi diceva. E il suo mistero mi attraeva attraverso il celeste esterrefatto di quegli occhi.

Sapeva tutto di me; e io quasi nulla di lui<sup>27</sup>.

Di fronte a questo handicap gnoseologico l'uomo opera delle trasformazioni sugli animali, privandoli di alcuni tratti distintivi nel tentativo di renderli più mansueti e produttivi. La Manzini ci offre un assaggio di questa tematica dapprima ne *Il bove dell' "Aida"*, in cui la bestia cosciente e sognante, sottrattole definitivamente il suo legittimo piacere che non le può essere restituito se non in forma fittizia, ritrova il vigore artificialmente perduto nella musica, un po' come avviene, nell'invenzione di Kafka, per Gregor Samsa che, ormai divenuto uno scarafaggio, riacquista vitalità nell'ascolto del violino suonato dalla sorella. Il tema della profanazione degli organismi originari viene in seguito sviluppato in *Capponi diventati don Giovanni*, dove si prefigurano le odierni aberrazioni genetiche, figlie di un delirio di onnipotenza. Infatti se il cappone è già una bestia inventata

a questa invenzione, antica e contadinesca, se ne sovrappone una moderna, scientifica, cittadina. Un animale nuovo di zecca: un cappone ardito più di un gallo, d'una bellezza veemente, con una cresta battagliera più di quella di qualsiasi gallo, con un piumaggio tutto elettrici coltellini, ed una voce fremente di furore e d'imperio: è il cappone ultra-ricostituito, un demonio<sup>28</sup>.

Gli scienziati si affrettano ad affermare: «non pretendiamo di violare il mistero della vita», ma cercano di trovare il siero della giovinezza e in questo modo creano un nuovo animale, una sorta di demoniaca macchina al proprio servizio. Questo cappone ultra-ricostituito, imbottito di testosterone e vitamina E, diventa protagonista di un tragicomico spettacolo per medici, guardiani e visitatori quando si trova di fronte una gallina: qui, ed è il solo caso di tutta la raccolta, si scatena la *vis comica* dell'autrice, emblematica dell'ironica reazione di fronte al maschile scatenarsi della forza ormonale:

alcuni saltellano come i giocatori di calcio prima che s'inizi la partita; altri, ariosissimi, vanno di ronda da un capo all'altro del recinto, sognando, svagati e fanatici, la

<sup>27</sup> Gianna Manzini, *Altri gatti: Romeo, il Mendicante, il Guercino, la Bellona*, in *ibid.*, pp. 152-153.

<sup>28</sup> Gianna Manzini, *Capponi diventati don Giovanni*, in *ibid.*, pp. 143-144.

vittoria imminente e raccontandosela come fanno tutti gli sciocchi superbi [...]. Arriva dunque la gallina... Be', non ne parliamo: è un pandemonio, un macello<sup>29</sup>.

## Il trionfo dell'animale

L'immagine della rappresentazione scenica in cui l'animale perde la propria dignità ci riporta quindi allo zoo, a quel tentativo di ricostruire un falso giardino attraverso il quale purgare il proprio senso di colpa. Infatti se riprendiamo le parole di Borges, nel prologo al suo *Manuale di zoologia fantastica*, ricordiamo come la visita a questo luogo si trasformi in «un divertimento infantile»<sup>30</sup>; ma alla puerile visione disincantata, la Manzini nelle vesti della narratrice adulta oppone, oltre alla dissacrazione di cui abbiamo dato conto in precedenza nell'immagine del decrepito squallore di animali in mostra, «la terrificante realtà» dell'«animale senza dubbio più vecchio del mondo» che nulla ha a che fare con «la finzione puerile»: il serpente, qui ritratto nella specie della vipera soffiante. Il suo sguardo «infinitamente sicuro e diretto» arriva «senza sprigionare un ago di luce come dal fondo d'una sepoltura» e malgrado il tentativo di osservarlo con distacco e senza implicazione «il rapporto esisteva e aveva determinato in noi un senso di vulnerabilità, d'incertezza, quasi di colpa»<sup>31</sup>. La natura primordiale, sin qui tratteggiata, culmina nell'immagine di un rapporto privilegiato con il tutto, che lo rende simile a una divinità, pur se oscura<sup>32</sup>:

il suo amalgamarsi con le cose fino a confondervisi, il suo potere di essere come la sabbia, come i sassi, come l'albero, come il mio vestito, come il mio braccio,

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Prologo in Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi, 1962, p. 3 [titolo originale: *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957].

<sup>31</sup> Gianna Manzini, *Serpenti e gufo reale*, in *Arca di Noè*, op. cit., p. 72.

<sup>32</sup> In proposito si osservi l'intertestualità dell'immagine dello sguardo con la carpa a specchi descritta in *Allo zoo di Roma*, p. 172: «l'occhio concentra uno sguardo infinitamente sicuro, che arriva come un ago di luce dal fondo d'una sepoltura. Con quella remotezza, che persuade d'una attività segreta, forse intrecciata alla vita degli astri, comunica qualcosa della sua equivoca flemma». Oltre alle ricorrenze lessicali, si noti in particolare l'opposizione tra lo sguardo della vipera che non diffonde luce, in opposizione a quello della carpa, caratterizzato dall'ago di luce. Si potrebbe qui supporre una distinzione tra la divinità oscura, infernale, rappresentata dal serpente e quella luminosa, metaforizzata nel pesce. A tale proposito non si dimentichi come il pesce, simbolo ricorrente nell'iconografia cristiana, in greco ἰχθύς (ichthýs) sia l'acronimo di Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ (Iēsous Christos Theou Yiōs Sōtēr), “Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore”.

piglia un significato ammonitorio. Con sordida spietatezza, essa cerca e trova, in tutto ciò che vive, una parte infinitesimale della sua lubrica micidiale essenza, un granellino riposto, e lo risveglia, lo attira<sup>33</sup>.

Questo potere di comunione con quanto lo circonda ci introduce negli ultimi tre racconti, che segnano il recupero della simbologia divina e il definitivo trionfo della bestia sull'uomo. In *Pascolo a Carbonin* le vacche riescono a rimodellare il paesaggio che non solo si modifica «in rapporto al loro profilo», bensì acquisisce le loro stesse caratteristiche, accogliendo in sé la loro anima e divenendo «una plaga primordiale» capace di accoglierle nel suo «grembo»<sup>34</sup>. L'immagine osservata dalla narratrice si staglia all'interno della cornice formata dai contorni della finestra, andando a costituire un dipinto racchiuso in un eterno presente. La vittoria dell'animale si fissa quindi nell'iconografia, che diventa anche elemento d'ispirazione ne *Il sangue del leone* e ne *Il cavallo di San Paolo*.

Il primo nasce da uno dei soggetti più fortunati della pittura religiosa a cavallo tra Medioevo e Rinascimento, derivante dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine: san Girolamo che estrae la spina dalla zampa del leone. Il racconto inizia con una descrizione – senza dubbio quella della tempera di Giovanni di Paolo, *San Girolamo medica la zampa del leone*, posta sulla tavoletta che serviva da copertina al libro contabile, datato 1436, della biccherna, l'esattoria comunale dell'antico comune di Siena – che serve a creare lo sfondo del racconto:

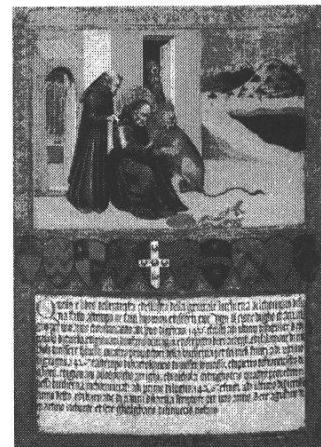
San Girolamo ha fra le mani la zampa abbandonata del leone; e poiché questi si volge da un lato, mostrandosi così di profilo, l'aureola del santo gli penetra fra la criniera, gliela divide, raggiungendogli quasi l'occhio, il quale, forse per discrezione, riman fisso a un paesaggio brullo: la strada che lo ha condotto fin lì, con lo specchio d'acqua in cui, poco prima, esso si era abbeverato, e con qualche alberello patito intorno a un monte preciso che par di farina, separato da una più lontana e nebbiosa catena di monti del tutto uniformi, per mezzo della selva, una grande fascia densa e bruna.

In piedi, un monaco porge affabilmente una candida benda; e sulla soglia della casupola, occupando tutto il vano della porta, un altro monaco osserva, appena corrugato: «Andrà a finir bene questa storia?»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Gianna Manzini, *Serpenti e gufo reale*, in *Arca di Noè*, op. cit., pp. 72-73.

<sup>34</sup> Gianna Manzini, *Pascolo a Carbonin*, in *ibid.*, p. 179. Non si dimentichi che il grembo materno è, secondo la psicanalisi, luogo della fusione pre-edipica tra il sé e l'altro.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.



Giovanni di Paolo,  
“San Girolamo medica la zampa  
del leone”.

Sin qui la descrizione, fedele, del disegno, in cui appaiono chiaramente i simboli dell'aureola, che emana santità anche sull'animale e quello della selva, luogo del peccato; e sul quesito del monaco, alieno al dipinto, nasce la fantasia visionaria che dà vita all'intreccio strutturato sul timbro stilistico del flusso di coscienza, lo *stream of consciousness*, a cui non è aliena la lezione di Virginia Woolf<sup>36</sup>. La narratrice si sostituisce a San Girolamo nel donare aiuto al leone, il quale si presta alle cure ponendo la sua zampa, «un peso enorme, il carico d'una sovrumana condiscendenza»<sup>37</sup>, sulle ginocchia della donna che estrae la spina e fascia la zampa con il proprio fazzoletto. Questo gesto crea una partecipazione tra i due esseri, che sembrano così ritrovare un'armonia perduta. Tuttavia il culmine del racconto si raggiunge quando la donna, incredula di quanto accaduto e convinta d'aver vissuto un momento onirico, vede ai suoi piedi il «fazzoletto, che, ancora annodato, conserva l'impronta della sua zampa, con al centro una piccola macchia di sangue»<sup>38</sup>. Associando questa immagine alla simbologia cristica del leone derivata dai Bestiari medievali, e *in primis* in riferimento alle tre nature descritte nel *Fisiologo*, sembra quindi evidente riconoscere nel fazzoletto una trasposizione della sacra sindone.

L'ispirazione religiosa si dilata nell'ultimo racconto, la cui struttura è del tutto simile al precedente. Infatti nell'*incipit* de *Il cavallo di San Paolo* viene illustrato il dipinto di Niccolò dell'Abate del 1528: *La conversione di*

<sup>36</sup> Cfr. Gianna Manzini, *La lezione della Woolf*, in *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 76-95.

<sup>37</sup> Gianna Manzini, *Il sangue del leone*, in *Arca di Noè*, op. cit., p. 188.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

<sup>39</sup> Cfr. in proposito quanto scritto in *Apocalisse* 6, 2 e 19, 11-14.

*San Paolo*, fonte citata esplicitamente a differenza di quanto avviene nel racconto precedente. Pur mantenendosi fedele a quanto osserva, l'autrice propone una descrizione interpretativa della scena ritratta. Il cavallo bianco, particolare cromatico che non viene sottolineato ma risulta importante per la connotazione sacra dell'animale<sup>39</sup>, diventa padrone incontrastato della scena dopo la folgorazione sulla via per Damasco:

eretto dal petto in su come una sirena, emerge nel cielo, e sotto l'arcata delle zampe sollevate si raccolgono profili di monti lontani, e un digradare di colline, e un'intera città, e ancora campagne romantiche con alberi che son verdi famiglie e gente e animali e spiagge: fra le sue zampe, il mondo intero, stupendo e ignaro<sup>40</sup>.

Il cavallo non solo raccoglie attorno a sé e cinge l'orbe visibile, ma riesce a entrare a diretto contatto con il miracolo: «il cavallo s'impennò; e se rimase dritto in uno slancio che dura nei secoli, fu perché in quello scatto subitaneo aveva raggiunto nientemeno che il cielo e ciò che c'era dietro il cielo squarciato»<sup>41</sup>. In questo modo viene fissata sulla tela la virtù dell'animale, la sua «antica regalità», di fronte alla quale sembra inchinarsi anche san Paolo il quale, fulminato dalla divina apparizione, si ritrova invece «sbalzato a terra» ad alzare «gli occhi e le braccia in segno di devota accoglienza e di religioso stupore». La medesima situazione verrà a crearsi quando il santo, dopo una folle corsa al galoppo, giungerà in città. La folla non crede all'annuncio dell'uomo, mentre provvidenziale è l'intervento dell'animale che

con uno scatto prodigioso sbalza a terra il cavaliere e rimane con le zampe alte, più grande del vero, sdegnando del suo sguardo quel popolo, che è incredulo per povertà di tutto, di cuore, di mente, d'udito di pupille, a fissare intrepido sopra di sé.

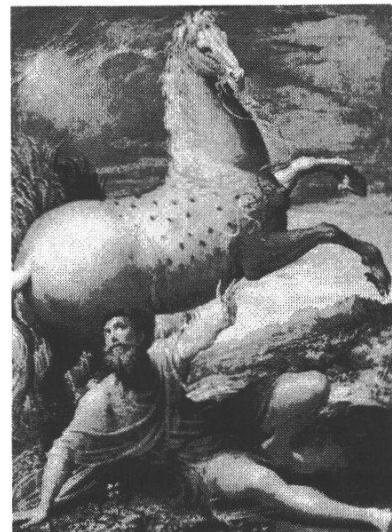
«Guardatemi», diceva quel gesto. Lo guardarono e caddero in ginocchio<sup>42</sup>.

Si attua così il trionfo dell'animale a dimostrazione della propria ricchezza di fronte agli uomini e del suo rapporto privilegiato con il mistero della divinità, recuperando anche la funzione di messaggero e di tramite tra cielo e terra.

<sup>40</sup> Gianna Manzini, *Il cavallo di San Paolo*, in *Arca di Noè*, op. cit., p. 193.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 198.



Niccolò dell'Abate.  
"La conversione di San Paolo"

Con questa immagine regale a conclusione della raccolta, si chiude l'itinerario conoscitivo della Manzini, una sorta di autobiografia ricca di incontri che ne hanno segnato l'esistenza; e si riafferma altresì la maturazione della visione dell'autrice, esemplificata dall'evoluzione della figura del cavallo che, umiliato di fronte alla morte e all'uomo nel racconto proemiale, suggella il proprio trionfo nell'epilogo. Quindi la memoria sepolta e repressa dell'antica innocenza e purezza, che la Storia e la civiltà hanno cercato di cancellare, si conserva intatta nel variegato mondo animale che la Manzini pone sotto la sua ala «per mettervi al riparo tutto il mio piccolo bestiario; e insieme la purezza di un'altra vita che io, negli animali, saluto come la mia preistoria vagante»<sup>43</sup>.

Fabio DAL BUSCO  
*Université de Lausanne*

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 18.

