

Caterina Caiola
Università degli Studi di Napoli Federico II

Come il ragno a Nazca: per un'archetipologia junghiana dell'aracnide in Dino Buzzati, Tommaso Landolfi e Primo Levi

Abstract

The following article explores the archetypal poignancy of the spider in twentieth-century Italian literature by analyzing the stories of Tommaso Landolfi, Primo Levi and Dino Buzzati. Despite their distinct poetics, they simultaneously used various kinds of animal figures so structurally throughout their careers, that it makes sense to investigate the actual bestiaries derived from their productions. The weight that magical and primitive culture, as well as their individual psychology, had in this phenomenon will be investigated and culturally motivated, through a study that aims to probe our collective imagination, somewhere between the definition given by psychoanalyst Jung and the reconstruction of folk beliefs given by anthropologists such as De Martino. Not by chance, we propose the spider as emblematic to our mythical-ritual system of inquiry, as well as one of the most significant archetypal animal images in literature, magic, phobia, and folklore.

1. *Letteratura e immagini archetipiche*

La storia complessiva della letteratura si muove dal primitivo al raffinato, e qui noi intravediamo la possibilità di considerare la letteratura come la complicazione d'un gruppo di formule relativamente limitato e semplice che può essere studiato nella cultura primitiva. Se è così, allora la ricerca degli archetipi è una sorta d'antropologia letteraria, interessata al modo in cui la letteratura viene informata da categorie preletterarie quali il rituale, il mito, il *folk tale* (Frye 1973, 12).

Osservando dall'alto le leggendarie linee del deserto di Nazca, in Perù, si assiste a uno degli spettacoli più suggestivi dell'iconografia arcaica, le cui raffigurazioni, come i geroglifici o le pitture rupestri, testimoniano a favore della centralità

di alcune immagini zoomorfe già strutturali nell'orizzonte simbolico delle culture primordiali. Il mistero che si cela dietro ai geoglifi labirintici risalenti almeno all'inizio del primo millennio d.C. non è ancora stato realmente decifrato.¹ Se alla radice delle linee tracciate dall'antica popolazione peruviana dei Nazca ci fosse un intento di testimonianza per i posteri sarebbe interessante notare come vi figurino anche uno strano umanoide oggi conosciuto come l'Astronauta, che probabilmente allude a un sacerdote della remota tribù (chiaramente esposto a svariate congetture di provenienza aliena), e che per certi versi ricorda l'astronauta recentemente inciso da alcuni restauratori durante i lavori alla facciata della cattedrale di Salamanca, voluto come simbolo dei nostri tempi da tramandare ai visitatori del futuro. Non possiamo avere la pretesa di chiarire se fosse di questo genere l'intento dietro le linee di Nazca, ma, tra le raffigurazioni che si estendono per centinaia di migliaia di metri quadrati del deserto peruviano (tra cui troviamo il Fiore e animali come il Colibrì, la Balena o la Scimmia), per noi risulta importante notare quella quasi perfetta del Ragno (coordinate 14°41'39.8"S 75°07'21.7"W). Che sia per adorazione, avvertimento o sacro timore, è infatti sin dalle più antiche manifestazioni iconografiche dell'aracnide che si può registrare un istinto ancestrale umano verso la sua rappresentazione, e che trascina con sé un simbolismo dalle radici molto più lontane della sua consacrazione nella cultura occidentale ad opera del mito di Aracne. La presenza di questo animale nel repertorio simbolico umano più remoto sino al più recente testimonia a favore di quell'ipotesi tramite cui, sulla scia delle teorie junghiane, confuteremo il valore dell'aracnide quale immagine primordiale e archetipica dell'immaginario collettivo.

Com'è noto, è prassi della letteratura psicoanalitica junghiana operare una distinzione tra incoscienze collettive, vale a dire il substrato di immagini primordiali della mitologia comune all'intera umanità, e subcosciente personale, quale esito di una lunga sedimentazione di avvenimenti psichici individuali. Per Jung l'inconscio collettivo possiede caratteristiche d'innatezza e uguaglianza in tutti gli individui, e i suoi contenuti principali vengono identificati nei cosiddetti archetipi, dati psichici immediati, primitivi e congeniti, potenzialmente immuni da alterazioni culturali. Jung intendeva svelare i contenuti altamente simbolici nascosti dietro le immagini magico-poetiche prodotte da ciascun umano nel tentativo di dominare la realtà vissuta, con l'intento di portare alla luce il pro-

1 Cfr. Ruggles e Saunders 2012, 1126-140.

fondo legame che da sempre queste unità psichiche intrattengono con le produzioni artistiche: “Mai l’umanità ha mancato di immagini potenti, apportatrici di magica protezione contro la paurosa realtà delle profondità psichiche; le forme dell’inconscio furono sempre espresse mediante immagini protettrici e guaritrici e in tal modo ricacciate nello spazio cosmico, ultrapsichico” (Jung 2011, III).

Marie-Louise von Franz, allieva e collaboratrice di Jung, in uno studio che si serve di questa concezione per un’interpretazione dell’immaginario fiabesco e popolare, riferisce che ancora prima del suo precettore fu Adolf Bastian a formulare nel 1868 una teoria secondo la quale tutti i temi fondamentali della mitologia di ogni tempo andavano considerati come dei “pensieri elementari dell’umanità”, ovvero *Elementargedanken*, successivamente confluiti nelle storie di numerose civiltà dando vita ai *Völkergedanken*, “pensieri nazionali”. Bastian sembra non considerare la dimensione emotiva di questi contenuti, mentre, secondo la visione di von Franz (1980, 7-8), “l’archetipo è non solo un ‘pensiero elementare’, ma anche un’immagine, una fantasia poetica elementare, un’emozione e perfino una pulsione elementare diretta a un’azione tipica”. Bastian, Jung e von Franz condividono la teoria per cui tali significati archetipici vengono ereditati da tutta l’umanità, la quale ne fruisce geneticamente ancor più che per diffusione esterna; tuttavia, anche nello studio del collettivo, è importante riconoscere la crucialità della dimensione psichica del singolo individuo. Nel proprio resoconto, dunque, von Franz fa una giusta quanto necessaria precisazione:

[...] gli intellettuali trascurano il fattore emotivo e sentimentale, che è sempre connesso con un’immagine archetipica. Un’immagine archetipica non è solo un modello di pensiero [...] ma è anche un’esperienza emotiva, e precisamente esperienza emotiva individuale. Essa è viva e dotata di senso solo se possiede un valore emotivo e sentimentale per l’individuo. [...] È impossibile descrivere gli archetipi facendo astrazione dall’individuo umano che ne è alla base: ed è impossibile escludere la psicologia del profondo, che ha per oggetto lo studio della matrice vivente da cui provengono le immagini archetipiche. Malgrado il loro carattere del tutto collettivo, i miti sono legati in modo stretto e indissolubile all’individuo. Ogni astrazione che non tenga conto dell’essere umano e delle strutture e dei bisogni psichici conduce a un insieme caotico di significati arbitrari e a un impoverimento. (Ibid.: 9-10)

Se questo tipo di pensiero innato risulta ad ogni modo soggetto all’influenza della psiche individuale, spesso la sua evoluzione ha a che vedere con le reazioni derivanti dagli incontri con l’animale, antonomastico altro da sé, e non è un

caso che uno degli antropologi più influenti dello scorso secolo, Gilbert Durand, abbia individuato proprio nel bestiario una delle unità di base del pensiero collettivo, di cui indaga il valore archetipico per la cultura e per l'individuo: “[...] toute archétypologie doit s’ouvrir sur un Bestiaire et commencer par une réflexion sur l’universalité et la banalité du Bestiaire. [...] Le Bestiaire semble donc solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle” (Durand 1969, 71-3).

Sulla base di tali osservazioni, ciò che si desidera proporre è la ricostruzione dell'immagine archetipica del ragno, animale totemico nonché oggetto simbolico dell'inconscio collettivo, a partire dalle produzioni di Tommaso Landolfi, Primo Levi e Dino Buzzati. Come vedremo, nei loro scritti risulta evidente l'azione dei fattori antropologici e psicologici sovraesposti. Attraverso l'analisi dei loro racconti, nonché alla luce del sistema simbolico negativo derivante dall'immaginario popolare ricostruito dall'antropologo Ernesto De Martino, indagheremo quel sentimento ambivalente di seduzione e timore che l'aracnide suscita nel confronto con l'umano come possibile cristallizzazione di paure ataviche risvegliate ciclicamente nel suo inconscio.

Prima ancora di addentrarci nella proposta di lettura antropologica delle narrazioni reali, oniriche o deliranti che lo vedono protagonista, bisognerà illustrare le motivazioni per cui si vuole che questa ricostruzione archetipologica sia junghiana. Nel suo trattato di psicologia analitica applicata all'arte poetica, Jung si sofferma sull'essenziale associazione tra l'immagine sviluppata nell'opera d'arte e l'immagine primordiale da cui essa deriva. Trasferendo sul piano psicologico le parole del poeta tedesco Gerhart Hauptmann, secondo il quale “esser poeta significa far risuonare dietro le parole la parola primordiale”, Jung si sofferma sul valore compensatorio che quest'operazione può assumere nel contesto contemporaneo:

Ogni relazione con l'archetipo, vissuta o semplicemente espressa, è “commovente”, cioè essa agisce poiché sprigiona in noi una voce più potente della nostra. Colui che parla con immagini primordiali, è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne; egli innalza il destino personale a destino dell'umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici, che sempre hanno reso possibile all'umanità di sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe. Questo è il segreto dell'azione che può compiere l'arte. Il processo creatore, per quanto possiamo seguirlo, consiste in una animazione incosciente dell'archetipo, nel suo sviluppo e nella sua forma-

zione, fino alla realizzazione dell'opera perfetta. Il dar forma all'immagine primordiale è in certo modo un tradurla nella lingua di oggi [...] In ciò sta l'importanza sociale dell'arte: essa lavora continuamente all'educazione dello spirito contemporaneo facendo sorgere le forme che più gli difettano. Volgendo le spalle alla manchevolezza presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconsciente l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo. (Jung 1959, 50)

Convinto di una grave povertà spirituale della società contemporanea riscontrabile direttamente nella mancanza di prodotti simbolici, Jung vedeva nella riproposizione di immagini primordiali non solo la conferma delle proprie teorie sull'inconscio collettivo, ma soprattutto la capacità rinnovata dell'uomo di poter assicurarsi l'ausilio di "forze soccorritrici", di strumenti efficaci per la gestione di contenuti psichici sempre più complessi: se ci convinciamo che "In ciascuna delle immagini primordiali è racchiuso un frammento di psicologia e di destino umano, un frammento dei dolori e delle gioie che si sono succedute infinite volte, secondo un ritmo su per giù sempre uguale, nelle schiere dei nostri antenati" (Ibid.: 49), ebbene, abbandonare una simile eredità non può che esacerbare i tentativi di contenimento del negativo dell'uomo moderno.

Jung propugna l'esistenza di un'interconnessione profonda tra anima e terra, individuando proprio negli archetipi "la parte *ctonica* dell'anima", vale a dire la sua parte sotterranea e "attaccata alla natura", da cui meglio si evincerebbe "il suo legame con la terra e col mondo" (Ibid.: 125). Per tali considerazioni le teorie junghiane supportano un'interpretazione delle immagini zoomorfe in letteratura che avvalorino le loro origini primitive, quali figure che legano indissolubilmente gli esiti della massima poesia alla terra da cui siamo nati; in questo Jung veniva sostenuto dagli studi di Lévy-Bruhl sulla psicologia del cosiddetto uomo arcaico, che portarono l'antropologo a teorizzare l'esistenza di un *état prélogique* della coscienza umana in cui ogni fenomeno andava ricondotto alla magia, dove anche noi, sulla scorta dei nostri autori, avremo modo di ritornare.²

2 Per un confronto puntuale tra il pensiero landolfiano e le teorie di Lévy-Bruhl contenute in *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), *La mentalité primitive* (1922) e *L'âme primitive* (1927), cfr. Terrile 2021, 263-68.

2. *L'atavica aracnofobia di Buzzati, Landolfi e Levi*

Se la costruzione di significati sull'animale è prerogativa dell'uomo³, il concetto di animale totemico è uno degli espedienti più antichi a cui i popoli tribali affidavano il ruolo di mediatore "ctonico" tra sé stessi e la natura. È interessante riscontrare che nell'immaginario primitivo descritto da Lévy-Bruhl e Jung, tra le identificazioni totemiche tradizionali spiccavano animali come orsi, leopardi, leoni, elefanti, serpenti, lupi, tutti animali tendenzialmente mastodontici o intimidatori, distinguibili per le loro eccezionali qualità di prevaricazione e astuzia. Invece, nei racconti degli scrittori del nuovo secolo, sono sempre più gli animali inferiori ad assumere valore totemico: vengono riscoperte le virtù di topi, talpe, scarafaggi e ragni, che popolano gli spazi della narrazione come protagonisti di avventure, incubi, interviste immaginarie, descrizioni allucinate.

Un fenomeno del genere sembra coinvolgere anche gli scritti di Buzzati, Landolfi e Levi. Mossi in maniera ambivalente da una rispettosa fascinazione quanto da un'atavica, invincibile ripugnanza nei confronti dell'artropode, in loro si osserva una vera e propria aracnofobia la cui genesi viene fatta risalire all'infanzia. Vale la pena soffermarsi su quest'ultimo dato. Nonostante l'evidente orientamento critico del nostro studio, accenniamo brevemente ad una teoria avanzata da Freud riguardo all'insorgenza delle zoofobie in età infantile: secondo l'analista "Il rapporto tra bambino e animale è molto simile a quello tra uomo primitivo e animale", cioè in una prima fase equivarrebbe a un legame di predilezione e d'intesa, e successivamente verrebbe ostacolato da un "elemento di disturbo", per cui "Il bambino comincia improvvisamente a temere una determinata specie di animali e a proteggersi dal contatto o dalla vista

3 Cfr. la teoria delle *affordances* in Bettini (1998, 221): "Il fatto è che gli animali sono stati da sempre 'costruiti' sulla base di categorie umane, tanto quanto gli uomini hanno voluto costruire se stessi sulla base di categorie animali. Nella rappresentazione culturale il rapporto delle varie specie fra loro, e quello degli animali in genere rispetto all'uomo, viene costruito sul modello delle relazioni sociali interne alla comunità: contemporaneamente, però, quest'ordine umano animalizzato viene a sua volta proiettato sulla società umana per rinforzarla, spiegarla, criticarla. Alla radice di questo atteggiamento sta un paradosso che già Wittgenstein aveva identificato con chiarezza: 'se i leoni fossero capaci di parlare, noi non potremmo capirli'. Gli animali non sono semplicemente muti: sono soprattutto 'altro'. Di fronte a questi esseri così vicini a noi, e contemporaneamente così incapaci di comunicarci se stessi e il loro punto di vista, la reazione dell'uomo è quella di 'costruirli'".

di tutti gli individui appartenenti a quella specie”. In questa maniera, spiega Freud, si andrebbe presto ad instaurare “il quadro clinico di una ‘zoofobia’, malattia psiconevrotica fra le più frequenti di questa età e forse di tutte la più antica nel tempo” (Freud 1975, 131); l’esito negativo dipenderebbe da una mutazione operatasi nell’inconscio infantile, dovuta allo sviluppo di emozioni ambivalenti nei confronti dell’animale coinvolto e all’identificazione del bambino con lo stesso. La zoofobia infantile sarebbe così un’apparizione in negativo del totemismo primitivo, derivante, in ultima analisi, da una sostituzione inconscia della figura del padre con lo stesso animale totemico.⁴

Riconosciamo la possibile valenza emotiva dell’aracnofobia di Landolfi già nel racconto *Un ragno*, il cui narratore parla a lungo della propria avversione: risparmia i ragnetti più minuti, comunemente associati alla sfera simbolica intellettuale ed estetica,

Ma superino essi appena (con tutte le zampe) le proporzioni di una comune moneta da dieci lire, che subito una violenta repulsione e attrazione, un sudor freddo, un disordine del cuore, come in presenza d’un mortale nemico, mi sorprendono; così che mi sarebbe impossibile riposare prima di aver allontanato l’essere spaventoso che veramente non trova posto nel mio mondo. Ora, in ciò non tanto sarei disposto a intendere semplicemente lesa il mio senso della misura, quanto minacciata atavicamente e simbolicamente qualche mia debolezza organica o psichica. (Landolfi 1992, 152)

Il ragno è protagonista di “uno tra i più orrendi episodi” della sua vita, ovvero l’incontro con un grosso esemplare peloso e nero, un vero e proprio “mostro” riuscito ad intrufolarsi nella sua dimora. Falliti i tentativi di fronteggiarlo e di difendersi in autonomia, una gattina interviene docilmente a difesa del padrone per inghiottire l’orrendo nemico, compiendo quello che viene definito come un vero e proprio “atto sacrale” (Ibid.: 155). L’immagine dell’artropode quale minaccia simbolica per le debolezze psichiche del personaggio, così come la sua uccisione sacrale, comprovano l’ipotesi di un’avversione ancestrale per cui esso non può soltanto essere rifuggito, ma necessita di venir estirpato quasi come per un esorcismo magico-religioso. Lo studioso Giorgio Andreozzi ha notato come “Fu proprio Sigmund Freud a parlare di ‘sacro orrore’ nei confronti dell’‘animale-totem’ e di cerimonia di espiazione per esorcizzare l’atavica

4 Per il fenomeno di edipizzazione dell’animale totemico si rimanda a Lévi Strauss 2008 nonché a Trama 2006.

paura”, ricollegando direttamente l’epilogo landolfiano ai riti apotropaici del folklore italiano: “Un po’ come le tarantolate lucane esorcizzano il terrore-tarantola attraverso un rito di uccisione simbolica della bestia, allo stesso modo Landolfi finisce sempre per cercare di eliminare fisicamente o simbolicamente il ragno in cui è rappresentato tutto ciò che egli teme” (Andreozzi 1999, 209-15). Non a caso, come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, secondo De Martino (1961, 57) “[...] ciò che costituiva il tarantismo era l’autonomia del suo simbolo che dava orizzonte a conflitti psichici irrisolti e latenti nell’inconscio” e l’esorcismo coreutico costituiva un tentativo di disciplinare la crisi che ne seguiva.

Il tema dell’aracnofobia investe numerosi scritti landolfiani: ne *La morte del re di Francia*, per esempio, un sedicente capitano dichiara di soffrire particolarmente la vicinanza con questi esserini. Il protagonista del racconto, che Calvino include nella sezione dei *Racconti ossessivi* de *Le più belle pagine* (1982), è Tale, un uomo d’in-azione che ama dedicarsi all’esercizio della propria fantasia durante il tempo intimo trascorso sulla toilette. Come ci viene riferito in nota dallo stesso Landolfi, il titolo del racconto è un adattamento alle necessità editoriali della rivista *Caratteri* sulla quale esso doveva comparire e riprende un’espressione utilizzata per le composizioni musicali giudicate eccessivamente lunghe e noiose. Alle teatrali avventure piratesche che ricordano alquanto gli eventi narrati ne *Il Mar delle Blatte* (1939), nel racconto subentra come elemento di disturbo proprio l’aracnofobia: così come si era parlato in *Un ragno* di un’idiosincrasia risalente all’infanzia, questo sentimento fa inevitabilmente ritorno ne *La morte del re di Francia*: “Tale aveva un punto debole. E il suo punto debole erano i ragni. Ribrezzo od orrore religioso, idiosincrasia o attrazione abissale, sta di fatto che Tale non poteva assolutamente patire quelle bestiole” (Landolfi 1991, 20), e nei suoi incontri infantili aveva già provato a dargli fuoco con la fiamma della candela.

Come anticipato, anche Levi ha dedicato numerosi scritti alla figura del ragno: oltre alla poesia *Aracne* confluita nella raccolta *Ad ora incerta* (1984), ricordiamo una delle interviste ideate per la rubrica *Zoo immaginario* scritta per *Airone*, intitolata *Amori sulla tela*, in cui una “signora ragna” erudisce un giornalista sulle sue pratiche etologiche più curiose, quali l’uxoricidio e il cannibalismo.⁵ Inoltre ben tre elzeviri confluiti ne *L’altrui mestiere* (1985) sono centrati

5 Cfr. Levi 2014, 198-201.

sulla figura dell'aracnide: *Paura dei ragni, Il segreto del ragno e Romanzi dettati dai grilli*; nel primo, alla maniera landolfiana, Levi confessa di far parte della schiera degli aracnofobici e racconta di una notte (“fra le mie notti più angosciose”), quando a nove anni, durante una vacanza in campagna, si accorse del ticchettio generato dalle zampette di un ragno che si aggirava sulle mura: “il mostro era lì: nero, tutto gambe, scendeva verso il tavolino da notte col passo incerto e inesorabile della Morte” (Levi 2014, 147). L'elzeviro procede con una sorta di autoanalisi volta a confutare le possibili origini di una così diffusa fobia per i ragni, individuate forse nel numero delle loro zampe, nella loro ipotetica bruttezza e crudeltà, o ancora nella villosità, tutte caratteristiche che però non convincono del tutto l'autore come valide spiegazioni del “brivido rituale” che attanaglia lui e la sua schiera. Senza tralasciare le teorie psicoanalitiche che fanno del ragno un'inconscia figura materna e ne legano la pratica uxoricida al rapporto malsano col figlio (se per Freud la sostituzione inconscia del soggetto fobico va ricondotta al rapporto conflittuale che egli ha con la figura paterna, al contrario per Jung l'aracnide sostituirebbe la madre, figura genitoriale opposta, ma sempre negativa), lo scrittore menziona anche l'antica pratica del tarantismo meridionale, nonché il simbolismo che tradizionalmente ne lega l'immagine al senso di decadimento e abbandono. D'altronde Levi riesce a risalire per la sua fobia ad “un atto di nascita” da collocare in età infantile:

È l'incisione di Gustavo Doré che illustra Aracne nel canto XII del *Purgatorio*, con cui sono venuto a collisione da bambino. La fanciulla che aveva osato sfidare Minerva nell'arte del tessere è punita con una trasfigurazione immonda: nel disegno è “già mezza ragna”, ed è genialmente rappresentata stravolta, coi seni prosperosi dove ci si aspetterebbe di vedere la schiena, e dalla schiena le sono spuntate sei zampe nodose, pelose, dolorose: sei, che con le braccia umane che si torcono disperate fanno otto. In ginocchio davanti al nuovo mostro, Dante sembra ne stia contemplando gli inguini, mezzo disgustato, mezzo *voyeur*. (Ibid.: 151)

Nonostante tali premesse, ne *Il segreto del ragno* Levi confessa una profonda ammirazione nei confronti dell'artropode e del suo filo, che ha la capacità di consolidarsi rapidamente da bava a tela dando vita alle consuete ed affascinanti costruzioni geometriche, attraverso lo stesso processo adoperato dai bruchi da seta che permette alle molecole effuse di irrigidirsi quando sottoposte a trazione; Levi è costretto a constatare con positiva rassegnazione la superiorità di un tale procedimento rispetto agli sforzi dei chimici contemporanei, ancora inca-

pacì di raggiungere il livello di certi prodigi naturali.⁶ Infine, in quell'ode alla natura che è *Romanzi dettati dai grilli*, Levi approccia il mondo animale quale universo di metafore cui attingere avidamente per poter descrivere al meglio i corrispettivi umani, e lo fa proprio attraverso lo studio della figura del ragno che popola la letteratura di ogni secolo e civiltà, evocando da sempre “temi pieni di un loro tenebroso significato, che destano risonanze sorde nel profondo delle nostre coscienze di civilizzati” (Ibid.: 125).

Il mondo animale e la maniera in cui l'uomo si rapporta ad esso ricoprono un ruolo d'eccezione anche nella narrativa buzzatiana: in moltissimi dei racconti di Dino Buzzati incontriamo infatti esemplari delle specie più varie, in una poetica che potrebbe trovare una propria collocazione a metà tra il grottesco del visionario Landolfi e l'osservazione ragionata di Levi. Oltre all'evidente legame con la natura e gli animali, in Buzzati però si evince sempre una certa inquietudine, come un presentimento cupo di quei piccoli misteri che hanno luogo nel mondo escluso all'osservazione a occhio nudo. Scrive Nella Giannetto (1996, 115) che “le paure ‘private’ che Buzzati rappresenta nelle sue opere sono molto spesso paure universali, descritte sia nei repertori folclorici che nelle storie della paura più o meno sociologicamente o storicamente organizzate. Alcune sono addirittura paure riconducibili al periodo dell'infanzia di ogni uomo o all'epoca dell'infanzia dell'umanità”. Nel parlare di paure ataviche Giannetto si riferisce in particolare a quella per il buio e l'oscurità, che tanto suggestiona la scrittura di Buzzati, eppure, come si deduce da un paio di racconti scritti durante la collaborazione con il *Corriere della Sera*, un certo timor-fascino lega l'autore anche alla figura del ragno: si tratta de *I reziarii*, pubblicato il 19 ottobre 1947, e *La macchina*, del 15 aprile 1948. Nel primo racconto assistiamo impotenti a “un piccolo scherzo sperimentale”, uno di quei gesti innocenti di curiosità ricorrenti nell'infanzia di ciascuno, ma che presto si rivela un semplice atto di crudeltà gratuita. Il titolo del racconto s'ispira a quei gladiatori romani (i *retiarii*) che nella lotta si servivano, oltre che di armi leggere e taglienti, di un particolare strumento, vale a dire una rete appesantita da bordi di piombo: la loro pratica di lotta prendeva spunto dall'attività dei pescatori e prevedeva che i reziari, astuti e veloci, aggredissero l'avversario avvolgendolo e immobilizzandolo con la rete, così da poterlo sottomettere e sconfiggere proprio come ragni intenti a tessere la propria tela attorno alla vittima. Il racconto *I reziarii*,

6 Cfr. Levi 2014, 154-55.

destinato a confluire successivamente nella raccolta dei *Sessanta racconti* (1958), vede come protagonista un prete annoiato a passeggio per una campagna che, tramite l'impiego di un rametto, decide di spostare un grosso ragno dalla sua tela a quella di un ragno ancora più grande. Di quest'ultimo vengono subito presentati i tratti afferenti alla sfera del diabolico: "Assomigliava a Moloc, oppure anche al dragone, il serpente antico, che porta il nome di Satana" (Buzzati 2015, 7284), connotazione che conserva durante l'attacco verso la malcapitata preda e per tutto il resto del racconto. Come per tanta della sua narrativa, Buzzati adopera un accostamento per opposizioni per cui, alla minuta scena di dolore e lotta che sta avendo luogo nella siepe buia, si oppone la quiete della grande campagna deserta illuminata al tramonto.⁷ Restato ad osservare la scena, Monsignore rinnova il proprio sadismo rigettando nella rete nemica il ragno più piccolo che per un attimo era riuscito a liberarsi da Moloc; è a questo punto che il personaggio percepisce di essere a sua volta osservato, nonostante alle sue spalle non ci sia nessuno e sia apparentemente solo nella campagna deserta. Lo scontro mortale fra i due ragni vede il minore, non ancora rassegnato, addentare una zampa di Moloc per un'ultima volta prima di abbandonarsi alla presa del suo boia. Sembra ci sia di nuovo qualcuno a guardare Monsignore, eppure è solo in quel tramonto che comincia a stendere una luce gialla su di lui, come per un ammonimento celeste. In questo scenario buio e misterioso si compie l'atto finale di una scena avvilita, da cui Moloc, seppur ferito, esce vincitore. Una volta posata su una foglia la vittima ormai annientata, un tardivo moto di coscienza genera nel prete il pentimento per quella curiosità mortifera che aveva spinto il suo gesto: pare che il ragno quasi lo fissi nella paralisi della morte, quasi lo riconosca come artefice dell'amaro destino; "dai suoi occhietti inespressivi qualcosa di duro e cocente saliva fino a lui. Si accorse pure che il sole era disceso: alberi e siepi si facevano misteriosi fra lanugini di nebbia, aspettando. E adesso chi si muoveva alle sue spalle? Chi sussurrava pian piano il suo nome? No, pareva proprio che non ci fosse nessuno" (Ibid.: 7328).

Anche il secondo racconto che analizzeremo, *La macchina*, confluito nella raccolta *Il crollo della Baliverna* (1954), prende avvio da uno scenario apparentemente pacifico e ameno. Una passeggiata di due cugini in bici per la brughiera di Lainate viene interrotta quando, arrivati a una cunetta, una creatura mostruosa dall'architettura inusuale cattura la loro attenzione: una liscia struttura

7 Cfr. Kanduth 1992, 175-87.

a cupola intervallata da bracci di gru, così grande da essere presa in un primo momento per una grossa macchina escavatrice, presto si rivela niente meno che un gigantesco ragno dalle proporzioni innaturali e capace di muoversi in maniera autonoma. “Complicatissima, strana, alta come una casa di almeno cinque piani” e di un nero particolarmente intenso, questa “demoniaca creatura” contro cui sembra impossibile ogni difesa genera negli astanti un terrore paralizzante, lasciando il narratore attonito a esaminare la minaccia che quella bestia costituisce per l’intera umanità:

Chi o che cosa si poteva opporre, quando il ragno si fosse messo in moto? Il riparo delle case non basterà certo, pensavo, né alcun’arma può servire. Immobilizzarlo col fuoco, incendian-
dogli intorno fiumi di benzina? Ma come avvicinarsi? Gli basterà un colpo di zampa per spiacicare un carro armato. Tra poco forse, pensavo, quando Trevigiani avrà dato la notizia, la popolazione verrà presa dal panico [...] la radio avvertirà il mondo. La novità stessa e l’abominevole aspetto della cosa porterà una paura ben più atroce che non le guerre, le deportazioni, i bombardamenti aerei. La gente si chiuderà nei superstiti rifugi di guerra, oppure fuggirà lontano. Nessuno penserà più ai soldi, al lavoro, alla politica, all’amore. Penseranno soltanto a salvarsi. Ma come? (Ibid.: 7349)

L’ambiente che fa da sfondo alla scena, pervaso da una “tranquillità perfetta” e dal “pacifico ronzare degli insetti” tutt’intorno, il ragno rimasto accucciato immobile nella cava col suo sguardo che pare posarsi proprio su quell’uomo stridono col panico da cui viene oppresso il personaggio, generando l’inquietudine ricercata da Buzzati tramite il “ritmo onirico” di una narrazione che trasmette agitazione e instabilità.⁸ Nel passaggio dal terrore personale alla fantasia paranoica di esiti apocalittici trova spazio un’operazione psicologica tale per cui solo nell’estirpazione violenta e definitiva del nemico s’individua la salvezza certa per la conservazione del sé come del resto della comunità umana: a proporre una soluzione di questo tipo interviene un ragazzino armato di fionda e bombe a mano, che ne lancia ben tre nella cava del mite “demonio”, finché questo non comincia a crollare su sé stesso e infine a scoppiare.

L’intera testa del ragno, coi due occhi globulari, schizzò via, come un turacciolo stappato. Era una caterva nera della grandezza di un vagone. Si sfasciò orrendamente a terra, tintinando, quasi fosse stata di fragile vetro. Tutto il resto, con grotteschi scotimenti, si afflosciò

8 Cfr. Giannetto 1996, 114.

tra masse di verdastre mucillagini viscerali traboccanti dalla ferita cavernosa e le antenne si scomposero, rattrappendosi. Del mostro, del leviatano, restò un negro gomito irto di sconvolti aculei, nella rigidità della morte. [...] La massa greve della carogna era pur immensa ancora, con la mastodontica vescica centrale e il labirinto delle zampe accavallate l'una sull'altra senza senso. E tutto era invischiato da flaccide bave e filamenti. Un fetore nauseabondo ne emanava. [...] Allora tutto il carcame sobbalzò, frantumandosi a guisa di mica, mentre le fiamme si levavano. Prese fuoco e le zampe mandavano il crepitio del ginepro, dissolvendosi e schizzando in pezzi. [...] Dissolto il mostro, tuttavia un'oppressione permaneva. E mentre si levava all'orizzonte una grande luna gialla, capivo bene che non era finita. (Ibid.: 7745)

Come ne *I reziarii*, quel che rimane nella ritrovata quiete della cava è nient'altro che una luce gialla, e nuovi ammonimenti celesti, che presagiscono qualcosa di ancora più tetro destinato ad arrivare. Nonostante l'assenza di qualsiasi segnale d'offensiva, già soltanto per la sua stazza la bestia va estirpata: la detonazione e l'enorme incendio che ne segue riporteranno la pace nell'animo dell'uomo minacciato. Non a caso quella dell'estirpazione viene definita dallo junghiano James Hillman come l'unica via di salvezza che si profila per gli uomini alle prese con minacce entomologiche, anche nei sogni: così come testimoniano i racconti che abbiamo illustrato, il riflesso istintivo dell'uomo davanti all'insetto è quello della totale eradicazione; che sia perpetrato tramite veleni, violenza fisica o incendiaria, quest'impeto mortifero trova una sua collocazione tra credenze popolari e simbolismo onirico, inserendosi in un persistente sistema culturale di cui, nel paragrafo seguente, proveremo a indagare più a fondo le suggestioni.

3. *L'istinto ipermortifero dell'uomo*

“La psicologia ha un debito particolare nei confronti degli animali, se è vero che essi sono il sistema simbolico primordiale” (Hillman 1991, VIII): è così che lo junghiano James Hillman introduce i propri studi comparati sull'interpretazione degli animali onirici; prendendo in esame il materiale di alcuni pazienti che riportano apparizioni in sogno degli insetti, egli nota alcuni elementi in comune tra i suoi casi di studio, tra cui una repulsione pressoché immediata verso queste bestiole e il sentimento altrettanto impulsivo di una sterminazione necessaria e definitiva. Nell'indagine del fenomeno e delle sue possibili motivazioni culturali, Hillman ben presto rileva come il nostro rapporto con gli insetti sia fortemente influenzato alla base da pregiudizi culturali che risalgono

fino alla Bibbia e alla figura di Mefistofele, che in effetti ricordano il Moloc buzzatiano: “Il Signore delle Mosche, Belzebù, il Diavolo, ama gli insetti, e gli insetti, come i demoni dell’aria e della notte, o quelli che si celano nel ventre della terra, sono i suoi figli” (Ibid.: 88). All’automaticità con cui si presenta l’impulso allo sterminio dell’insetto comparso in sogno, Hillman associa una funzione antipsicotica, come di contenimento del negativo che quell’immagine entomologica incarna. Le possibili cause di una tale spontaneità di reazione andrebbero ricondotte in ultima analisi al “tratto ipermortifero” che distingue l’essere umano, così come si palesa nella trovata degli insetticidi. Lo studioso individua quattro specificità attribuibili agli insetti, simili a quelle menzionate da Levi, che potrebbero giustificare certe reazioni: molteplicità (“Se gli insetti dovessero prendere il sopravvento, noi diventeremmo semplici parti di una materia strisciante, saltellante, fluttuante”), mostruosità (“Diventare insetto significa diventare una creatura senza il sangue caldo del sentimento, come la si dipinge nei libri e nei film dell’orrore. [...] Il fatto che il mostruoso assuma forme così minute [...] e che ci faccia tanta paura dimostra fino a che punto il mondo umano si sia separato dal cosmo non umano”), autonomia (“La libertà irriducibile dell’insetto, il suo sottrarsi al controllo umano ne fanno il Grande Nemico al quale vengono attribuiti tutti i tratti di crudeltà messi in opera dall’io insetticida per mantenere l’illusione della sua autonomia”), parassitismo e immortalità (Ibid.: 115-20), tutte caratteristiche che ritroviamo operanti nei racconti analizzati. Hillman ricorda, inoltre, il ruolo che gli insetti rivestono nell’interpretazione junghiana, secondo cui essi sarebbero “[...] i piccoli, ostinati istigatori dell’individuazione, l’immagine strutturale di essa – più piccoli del piccolo nell’aspetto ma più grandi del grande nell’effetto. Può darsi che siano la coazione animale nel corpo sensibile del mondo, al di là dei sentimenti umani, quell’accanimento, senza cervello, senza sangue, che li spinge a muoversi, per migrare o per riprendere il cammino” (Ibid.: 128).

Lo studioso ipotizza che in questa tendenza allo sterminio trovi spazio un intento sacrificale simile a quello descritto da De Martino, che con la morte dell’animale veda realizzata la salvezza dell’uomo: le pratiche sacrificali di ogni tempo andrebbero così interpretate secondo la psicologia dell’arcaico che indica comune alle culture di tutto il mondo la credenza per cui “il divino è in parte animale e l’animale è in parte divino”. Di conseguenza anche l’uccisione degli insetti, alla maniera landolfiana, diventa sacrale: “Noi teniamo in vita gli Dèi con la carne, la nostra carne animale, con l’animale della nostra fantasia

carnosa, infestata e ronzante di cose alate che pungono. Così, naturalmente, gli insetti nei nostri sogni ci infilzano, ci mordono, ci fanno sanguinare, ricordandoci che anche noi siamo carne” (Ibid.: 137).

Stabilire una corrispondenza tra materiale onirico e materiale narrativo è atto in sé quasi banale, eppure essenziale se si vuole riportare il repertorio onirico sul piano della psicologia collettiva. Nelle sue ricerche sulla fiaba, Ludwig Laistner cercò di dimostrare il legame esistente tra i motivi folkloristici e gli elementi onirici ricorrenti, definendo come tipico di un comportamento primitivo il considerare l’esperienza del sogno come vera e reale.⁹ In seguito lo stesso Jung ha riconosciuto la favola, come pure il mito, espressione diretta dell’archetipo, e tutt’oggi è interessante notare come proprio le fiabe di animali siano tra i materiali più studiati per risalire alle definizioni archetipiche dell’inconscio collettivo¹⁰: secondo lo psicoanalista le favole non sarebbero altro che “forme infantili delle leggende e superstizioni della ‘religione della notte’ dei primitivi. Ciò che io chiamo ‘religione della notte’ è la forma di religione magica che ha per senso e scopo il rapporto colle potenze oscure, coi diavoli, le streghe, i maghi e gli spiriti”. Allo stesso modo, le fobie infantili che talora si estendono all’età adulta, le stesse che abbiamo ritrovato in Landolfi, Levi e Buzzati, sarebbero un “reliitto filogenetico” della psicologia primitiva.¹¹

Quando Jung accusa la società occidentale di povertà spirituale come conseguenza diretta della perdita di simboli, non solo cerca di svelare l’ipocrisia dell’animale razionale alle prese con le immagini prodotte inesauribilmente dalla propria psiche, ma cerca anche un modo di smascherare alcuni tentativi che l’uomo adopera come “consolidamento della coscienza”, dalla quale altrimenti resterebbe schiacciato: “Per questo il rito primitivo consiste in esorcismi, liberazione dalle fatture delle streghe, allontanamento dal malocchio, propiziazioni, purificazione e produzione dell’accadimento salutare tramite ‘simpatia magica” (Jung 2011, 125); si tratta di “muraglie” erette per proteggersi dalle incursioni della psiche, destinate a indebolirsi man mano che i simboli decadono. E non è forse proprio questo ciò che osservava De Martino per il fenomeno del

9 Cfr. von Franz 1980, 7.

10 Oltre ai lavori di von Franz e Frye, bisognerà ricordare anche gli studi “paudematici” di Leo Frobenius (2016).

11 Cfr. Jung 1959, 127; Lavagetto 2008, XV–XXII. Anche Lavagetto era convinto che la fiaba portasse testimonianza di varianti archetipiche di uno stesso universo antropologico, e si servì di questo principio per la sua ricostruzione antologica di fiabe italiane.

tarantismo, in cui il rito apotropaico della danza macabra diventa prestazione funzionale all'uccisione magica di contenuti inconsci?

Già in *Sud e magia* (1959), infatti, l'antropologo Ernesto De Martino teorizzava che alla base del fenomeno del tarantismo ci fossero elaborazioni psichiche individuali e collettive avulse da un reale morso della tarantola, successivamente assorbite dal cattolicesimo. La lunga danza sostenuta da un ritmo incalzante, attraverso cui si verificava la simbolica uccisione del ragno e la liberazione del tarantato dal veleno, s'inseriva in un orizzonte magico-rituale che mirava a contenere l'espansione del negativo quotidiano: "I temi della forza magica, della fascinazione, della possessione, della fattura e dell'esorcismo, sono senza dubbio in connessione con l'immensa potenza del negativo quotidiano che incombe sugli individui dalla nascita alla morte" (De Martino 2020, 89), una pratica contenitiva non lontana poi da quelle proposte da Jung (come d'altronde già intuito da Giovanni Jervis, che in una nota all'appendice *Considerazioni neuropsichiatriche sul tarantismo* suggerisce in effetti una possibile estensione dello studio demartiniano alle teorie di Jung sull'inconscio collettivo).¹²

Ne *La terra del rimorso*, attraverso un esteso lavoro d'équipe, De Martino approfondirà certi studi dando vita a quello che è il volume più ricco che ancora oggi si abbia sulla tematica, in cui il ragno viene indagato come *monstrum* mitico del Sud della Puglia a partire dal materiale folklorico-religioso salentino. La specie identificata come probabile equivalente della taranta è la *lycosa tarentula*, un grosso ragno peloso e scuro, con disegni grigio-bruni sul dorso, dall'apparenza e dall'etologia che secondo De Martino (1961, 59) suggeriscono "una serie di immagini particolarmente adatte a dar orizzonte alle oscure pulsioni dell'inconscio, all'aggressione del passato cifrato che torna nell'estraneità del sintomo nevrotico [...]". Ben presto gli studiosi coinvolti furono in effetti costretti a concludere che le sindromi accusate dai tarantati non derivassero da un reale morso di ragno, quanto da un principio mitico di un'insidia dall'alto contenuto simbolico, che mirava a un esorcismo individuale nonché di tutta la comunità. Vale la pena riportare le loro interessanti conclusioni:

Taranta, morso, veleno hanno dunque nel tarantismo un significato simbolico: danno orizzonte a pulsioni inconscie e alle reazioni che esse suscitano nella coscienza individuale. In questo orizzonte taranta, morso, veleno, entrano in una serie di rapporti tra di loro e con

12 Cfr. De Martino 1961, 304.

altre determinazioni, sino a comporsi in un quadro che possiede – sempre sul piano della logica simbolica – la sua propria coerenza. Innanzi tutto la taranta, per assolvere la sua funzione di simbolo, deve evocare e configurare, far rivivere e far defluire, le oscure sollecitazioni dell'inconscio che rischiano di sommergere la coscienza con la loro cifrata indominabilità. [...] Infatti per far “crepare” o “schiattare” la taranta occorre soprattutto mimare la danza del piccolo ragno, cioè la tarantella: occorre cioè danzare col ragno, essere anzi lo stesso ragno che danza, secondo una irresistibile identificazione; ma, al tempo stesso, occorre far valere un momento più propriamente agonistico, cioè il sovrapporre ed imporre il proprio ritmo coreutico a quello del ragno, costringere il ragno a danzare sino a stancarlo, inseguirlo fuggente davanti al piede che incalza, o schiacciarlo e calpestarlo col piede che percuote violentemente il suolo al ritmo della tarantella. [...] Questo è nella sua sostanza il simbolo della taranta come orizzonte mitico-rituale di evocazione, di configurazione, di deflusso e di risoluzione dei conflitti psichici irrisolti che “rimordono” nella oscurità dell'inconscio. Nella sua qualità di modello culturale questo simbolo prospetta un ordine mitico-rituale per comporre questi conflitti e per reintegrare gli individui nel gruppo. Il simbolo della taranta presta figura all'informe, ritmo e melodia al silenzio minaccioso, colore all'incolore, in un'assidua ricerca di passioni articolate e distinte lì dove si alternano l'agitazione senza orizzonte e la depressione che isola e chiude: offre una prospettiva per immaginare, ascoltare e guardare ciò per cui si è senza immaginazione, sordi, ciechi, e che tuttavia chiede perentoriamente di essere immaginato, ascoltato, visto. Nulla di più pertinente, in tale prospettiva, di un ragno che morde e avvelena col suo morso, e del progetto di diventare coraggiosamente il ragno avvelenatore, al tempo stesso combattendolo per liberarsene. (Ibid.: 62–3)

La lettura demartiniana dell'immaginario collettivo va perciò incontro a quella già proposta da Jung e Hillman quando riconosce nel fenomeno del tarantismo l'esito di una particolare labilità psichica dell'individuo, incapace di reagire in maniera “culturale” davanti a una difficoltà avvertita come insormontabile: in questo smarrimento l'esperienza “oniroide” di dominazione esterna costituirebbe “l'attuazione di impulsi repressi” a cui hanno partecipato nel tempo le comunità paesane del Sud Italia: “vicende oniroidi del genere, impulsi crepuscolari che interrompono lo stato di veglia, allucinazioni secondo schemi tradizionali, crisi di parossismo incontrollato o di ebetudine stuporosa in occasione di momenti critici a forte carica emozionale, punteggiano con maggiore o minore frequenza la ‘vita magica’ di tutti i villaggi lucani” (De Martino 2020, 90).

Le teorie di Jung e De Martino possono valere a ricostruire alcune delle motivazioni che si celano dietro i meccanismi arcaici dell'aracnofobia e le pratiche parapsicologiche di cui nel tempo la collettività si è servita per esorcizzarla. Una lettura psico-antropologica di tale sorta consente di mettere in luce le possibili

suggerzioni dell'immaginario collettivo e della psiche individuale che si sono offerte ai nostri autori per la scrittura dei testi esaminati. Che sia per l'influenza di un'antica sapienza, del pregiudizio, di fatti psichici individuali o della costruzione diabolica che ce ne siamo creati, resta che ancora oggi il ragno fa paura, e continua a destare un'ampia gamma di sensazioni nel profondo della nostra coscienza; a quanto pare, secondo tutte le logiche che abbiamo descritto, è stato sempre così. Il ragno si offre come immagine valida all'indagine archetipica ed è possibile concludere che proprio la sua rappresentazione sia spesso valsa come strumento per rispondere al nostro istinto apotropaico e mortifero. Considerando l'infinità di rappresentazioni animali proposte dalle produzioni culturali di ogni tempo e luogo che potremmo sottoporre al vaglio di un'archetipologia, tante altre immagini zoomorfe si renderebbero elegibili a una simile confutazione e categorizzazione.

La mentalità primitiva non aveva altro modo di razionalizzare la minaccia animale se non la magia o la violenza; nei secoli ce ne siamo serviti ancora, assorbendoli in nuove forme di rappresentazioni, come la favola, la leggenda o la stessa religione, ed essi hanno viaggiato tanto da arrivare fino alle psicologie – e dunque ai racconti – dei nostri autori. Solo un approccio realmente multidisciplinare e comparatistico potrà continuare a fornire letture approfondite di immagini zoomorfe tanto evocative come quella del ragno, di cui, d'altronde, abbiamo soltanto cominciato ad esaminare la polverosa superficie.

Bibliografia

- Andreozzi, Giorgio. 2002. "Dal bestiario landolfiano: il ragno, l'animale-totem". In *La «liquida vertigine». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi* (Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999), a cura di Idolina Landolfi, 209-15. Firenze: Leo S. Olschki.
- Bettini, Maurizio. 1998. *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*. Torino: Einaudi.
- Buzzati, Dino. 2015. *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori. Kindle.
- De Martino, Ernesto. 1961. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Milano: Mondadori.
- De Martino, Ernesto. 2020. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- Durand, Gilbert. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- Freud, Sigmund. 1975. *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*. In *Opere vol. 7*, a cura di Cesare L. Musatti. Torino: Boringhieri.
- Frobenius, Leo. 2016. *Paideuma. Lineamenti di una dottrina della civiltà e dell'anima*, a cura di Luciano Arcella. Milano: Mimesis.
- Frye, Northrop. 1973. *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*. Torino: Einaudi.
- Giannetto, Nella. 1996. *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Hillman, James. 1991. *Animali del sogno*. Milano: Raffaello Cortina.
- Jung, Carl Gustav. 1959. *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*. Torino: Einaudi.
- Jung, Carl Gustav. 2011. *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Boringhieri.

Kanduth, Erika. 1992. "Appunti sull'arte della novella in Dino Buzzati." In *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Nella Giannetto, 175–87. Milano: Mondadori.

Landolfi, Tommaso. 1991. *Opere*, a cura di Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli.

Lavagetto, Mario (a cura di). 2008. *Racconti di orchi, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*. Milano: Mondadori.

Levi, Primo. 2014. *Ranocchi sulla luna e altri animali*, a cura di Ernesto Ferrero. Torino: Einaudi.

Lévi Strauss, Claude. 2008. *Le Totémisme aujourd'hui*. In *Œuvres*, a cura di V. Debaene, F. Keck, M. Mauzé, M. Rueff. Paris: Gallimard.

Ruggles, Clive, Saunders Nicholas J. 2012. "Desert labyrinth: Lines, landscape and meaning at Nazca, Peru." *Antiquity* 86, no. 334: 1126–140. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00048298>.

Terrile, Cristina. 2021. "‘La perfida bestia, si capisce, è la coscienza, colla sua brigata’. Tommaso Landolfi nelle regioni dell’indicibile." In *Forme e metamorfosi del ‘non conscio’ prima e dopo Freud: ‘ideologie scientifiche’ e rappresentazioni letterarie*, a cura di R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, C. Murru, G. Perosa. *Between XI*, no. 21: 259–79. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4296>.

Trama, Paolo. 2006. *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*. Roma: Salerno editrice.

von Franz, Marie-Louise. 1980. *Le fiabe interpretate*. Torino: Boringhieri.

Caterina Caiola ha conseguito un doppio titolo in Filologia moderna e Master Arts–Letres–Langues, Mention Langues Littératures et Civilisations Etrangères et Régionales LLCER – Parcours Études italiennes, presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II e l’Université Jean Moulin Lyon 3. Si occupa dello zoomorfismo letterario del Novecento italiano ed europeo.