



## **Terms and Conditions of Use of Digitised Theses from Trinity College Library Dublin**

### **Copyright statement**

All material supplied by Trinity College Library is protected by copyright (under the Copyright and Related Rights Act, 2000 as amended) and other relevant Intellectual Property Rights. By accessing and using a Digitised Thesis from Trinity College Library you acknowledge that all Intellectual Property Rights in any Works supplied are the sole and exclusive property of the copyright and/or other IPR holder. Specific copyright holders may not be explicitly identified. Use of materials from other sources within a thesis should not be construed as a claim over them.

A non-exclusive, non-transferable licence is hereby granted to those using or reproducing, in whole or in part, the material for valid purposes, providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. Where specific permission to use material is required, this is identified and such permission must be sought from the copyright holder or agency cited.

### **Liability statement**

By using a Digitised Thesis, I accept that Trinity College Dublin bears no legal responsibility for the accuracy, legality or comprehensiveness of materials contained within the thesis, and that Trinity College Dublin accepts no liability for indirect, consequential, or incidental, damages or losses arising from use of the thesis for whatever reason. Information located in a thesis may be subject to specific use constraints, details of which may not be explicitly described. It is the responsibility of potential and actual users to be aware of such constraints and to abide by them. By making use of material from a digitised thesis, you accept these copyright and disclaimer provisions. Where it is brought to the attention of Trinity College Library that there may be a breach of copyright or other restraint, it is the policy to withdraw or take down access to a thesis while the issue is being resolved.

### **Access Agreement**

By using a Digitised Thesis from Trinity College Library you are bound by the following Terms & Conditions. Please read them carefully.

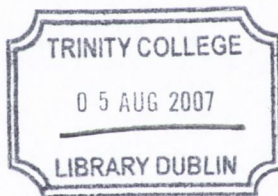
I have read and I understand the following statement: All material supplied via a Digitised Thesis from Trinity College Library is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of a thesis is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or for educational purposes in electronic or print form providing the copyright owners are acknowledged using the normal conventions. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone. This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

*Literary Theory, Negative Poetics, and  
Studies in English Literature  
in the works of Giorgio Manganelli*

PhD in Italian Literature

2007

Mirko Zilahi De Gyurgyokai



*THESIS*  
*8155*

DECLARATION

I undersigned Mirko Zilahi De Gyurgyokai declare that this thesis

a) has not been submitted as an exercise for a degree at this or any other University,

b) it is entirely my own work and

c) I agree that the Library may lend or copy the thesis upon request. This permission covers only single copies made for study purposes, subject to normal conditions of acknowledgement.

## SUMMARY

After a brief account of Manganelli's biography, Part One of the dissertation (GIORGIO MANGANELLI) focuses mainly on the developments of the writer's relationship with the "Gruppo 63".

The section "TEORIA E POETICHE MANGANELLIANE" proposes an analysis of Manganelli's literary theory through the careful study of the articles and essays included in *Il rumore sottile della prosa*. The investigation follows the unfolding of Manganelli's text in its internal structure and divisions (Reading, Writing, Reviewing). It introduces a concise scheme of the specific general principles – the nature of language as discussed in "Appunti di teoria letteraria". It concludes with a comprehensive exploration of Manganelli's works (including *Salons, Improvvisi per macchina da scrivere, Discorso dell'ombra e dello stemma, Pinocchio, un libro parallelo, Angoscie di stile*) which revolve, though in covert ways, around the theoretical tenets analysed in the thesis.

Part Two also focuses on the so-called "negative poetics" (in L'universo negativo di Manganelli). They surface all through some of his writings as *Hilarotragoedia, Dall'inferno, La palude definitiva*. Through the revisiting of the Gnostic-Manichean tradition, besides the relationship with the Baroque, the orient and the classics, it discusses new categories which account for the author's attitude and the contrastive nature of his literature: the *voluptas negandi* and the *contraria facere*.

The third section (MANGANELLI E L'ANGLISTICA) proposes a pointed exploration of Manganelli's cultural formation in the field of

English studies. It also works out the co-ordinates of the ideas of ambiguity and literary lie by analysing thematically as well as textually *La poetica dell'ambiguità* and *La letteratura come menzogna*. The two concepts, within the ritual called *contraria facere*, are the contrastive components of the real ethical-social universe which Manganelli considers "positive".

The conclusions are devoted to a comparative research which aims to identify English-speaking authors whose poetics is consistent with Manganelli's *contraria facere* system. The contrastive reaction to the unambiguousness and positivity of the real which Manganelli proposes in all his writings can be evidently found also in authors such as Edgar Allan Poe and Lewis Carroll. The subversion of the *status quo* as is carried out by those writers seems to fit perfectly the category of *contraria facere*. The analysis aims to demonstrate that Poe's and Carroll's respective poetics can be considered generally as modalities of *contraria facere*, though using linguistic strategies which create distant literary universes. Thus they are strictly linked to Manganelli's poetics.

Finally, the study attempts to propose a comparison between Manganelli's critical theory ("Recensire" from *Il rumore sottile della prosa*) and Wilde's (*The Critic as Artist*). An object of the research is to try and compare, through the analysis of Manganelli's personal annotations to Wilde's texts (*Plays, prose, writings and poems*, London, The Temple Press, 1945), the concept of lie as *contraria facere* and Wilde's similar ideas in *The Decay of Lying*. The common ground they share is, ultimately, the fact that literature represents an "other" world different from the "real".

## RINGRAZIAMENTI

I miei ringraziamenti più sentiti vanno ai docenti del Dipartimento di Italianistica del Trinity College Dublin, in particolare a Roberto Bertoni per avermi sempre seguito dappresso, per la pazienza dei primi giorni e per il continuo incoraggiamento ricevuto negli anni dublinesi. Un grazie particolare al personale della Usher Library di Trinity College Dublin, della National Library of Dublin, della Biblioteca Nazionale di Roma, e soprattutto del Fondo Testi e Manoscritti di Pavia nelle persone del direttore Cremante della dottoressa Trotta. Sincera riconoscenza al prof. Carlo Bigazzi per i consigli pratici, per la passione per la letteratura d'Irlanda e per la scoperta dell'opera di Giorgio Manganelli. Alla prof.ssa Angela Di Pietro la gratitudine per avermi fortemente spronato e per la lettura dei Classici.

Sono grato, per il sostegno mai venuto meno, ai miei familiari: mia madre Annarita (...*exegi monumentum aere perennius*), mio padre Gherardo, mia nonna Paola, le mie sorelle Isabella e Chiara e mia zia Rina.

Ringrazio ancora, per il dialogo intellettuale e l'amicizia dimostratami, alcuni compagni degli anni di studio a Dublino: Enrico Terrinoni, Chiara Lucarelli, Andrea Terrinoni, Andrea Comincini, Brian Thomson, Andrea Binelli, Neil Brody, Milo Mariucci, Luciano Chionne, Danilo Spalvieri, Elisa Sperati, Alessandra Carriero, Paola Olivetto.

Desidero infine esprimere la mia gratitudine, per l'appoggio ricevuto, a Marisa Comparelli, Siriana Nichil, Lucio Azzurro, Valentina Nichil, Simone Sebastiani, Stefania e Daniele Casella, Antonio Positino, Francesco Totti, Noemi Quarantelli, Corrado Quinto.



## INDICE

## Parte Prima

**GIORGIO MANGANELLI**

<u>Presentazione</u>	12
<u>Capitolo primo: Biografia letteraria</u>	20
1.1 Premessa e Cronologia	20
1.2 Introduzione all'autore	25
<u>Capitolo Secondo: Manganelli e la neoavanguardia</u>	36
2.1 Prospettiva storica	36
2.2 Introduzione alla neoavanguardia	39
2.3 Gruppo 63: le voci del Gruppo	49
2.4 Manganelli e il Gruppo 63: accordo e disaccordo	70

## Parte Seconda

TEORIA E POETICHE MANGANELLIANE

<u>Capitolo primo: Il Rumore sottile della prosa</u>	83
1.1 Premessa	83
1.2 Leggere	86
1.3 Scrivere	97
1.4 Recensire	113
1.5 Appunti di teoria della letteratura manganelliana	121
1.5.1 Natura della parola e rapporto tra linguaggio e realtà	122
1.5.2 La componente sonora	132
1.6 Conclusioni	139
<u>Capitolo secondo: L'universo negativo di Manganelli</u>	143
2.1 Premessa	143
2.2 <i>Hilarotragoedia</i> : Genesi dell'universo negativo	146
2.2.1 Visione e intelletto	146
2.2.2 La morte di Dio	147
2.2.3 Microcosmo/macrocosmo: la "simpatia universale" di segno meno	150
2.2.4 Il male	153

2.2.5	Ade	155
2.2.6	Pluralità, moto, metamorfosi	158
2.3	Opposizioni sincroniche e trasformazione	165
2.3.1	Il Barocco	166
2.3.2	Il Tao-te-Ching e altri orienti	169
2.3.3	I classici e Eraclito	173
2.4	Tracce del negativo: Manicheismo e <i>voluptas negandi</i>	175
2.5	Contraddizione, male e metamorfosi: <i>Dall'inferno e La Palude definitiva</i>	184
2.6	Ritualità del negativo: Il <i>contraria facere</i>	192

### Parte Terza

#### MANGANELLI E L'ANGLISTICA

	<u>Capitolo Primo: L'Anglistica</u>	196
1.1	Premessa	196
1.2	Radici d'anglistica	198
	<u>Capitolo Secondo: Dell'ambiguità e della menzogna</u>	201
2.1	Premessa	201

2.2	<i>Incorporei felini</i> : La poetica dell'ambiguità	202
2.3	Letteratura come rituale oppositivo: menzogna come <i>contraria facere</i>	215

**Capitolo Terzo: Manganelli e i suoi doppi: Edgar Poe e Lewis Carroll** 220

3.1	Premessa	220
3.2	Manganelli e Edgar Poe	222
3.3	Manganelli e Lewis Carroll	233
3.4	Gli universi ulteriori di <i>Centuria</i>	239

**Capitolo Quarto: La critica come menzogna: Manganelli e Oscar Wilde** 247

4.1	Premessa	247
4.2	Manganelli e Oscar Wilde	249
4.3	<i>Il critico come artista: Parte I</i>	251
4.4	<i>Il critico come artista: Parte II</i>	258
4.5	<i>La decadenza della menzogna</i>	263

<b><u>Conclusioni:</u></b>	268
<b><u>Bibliografia PhD:</u></b>	275
1. Opere di Giorgio Manganelli	275
1.1 in volume	275
1.2 traduzioni	279
1.3 testi di autori di lingua inglese presenti nella biblioteca Manganelli e consultati presso il Fondo Manoscritti di Pavia	280
2. Saggi, articoli, recensioni e interviste su Giorgio Manganelli e altri argomenti	283

## PRESENTAZIONE

Scopo principale di questa tesi è analizzare le premesse, i percorsi e gli esiti dell'opera di Giorgio Manganelli, ricostruendone gli aspetti salienti della biografia e della formazione culturale nella parte I, la teoria letteraria e la poetica nella parte II e i rapporti di quest'ultima con l'anglistica nella parte III.

La parte I presta attenzione alla produzione artistica e saggistica e punta sul versante intellettuale più che su un'analisi esaustiva degli elementi psicoanalitici. Questi ultimi, infatti, non rientrano nel progetto in corso se non per il loro influsso sull'opera manganelliana; lo stesso vale per gli elementi di carattere teologico e gnostico.<sup>1</sup>

Quanto all'aspetto più propriamente definibile come sociale, forse con l'esclusione della partecipazione di Manganelli all'esperienza neoavanguardista, la sua produzione letteraria, sebbene inevitabilmente abbia rapporti, seppur obliqui, con la società, ci pare lontana dall'esser sintomatica di un momento storico specifico o rivelatrice di precise situazioni riferibili allo *zeitgeist*. Il vigoroso

---

<sup>1</sup> Vi sono parecchi articoli e saggi sulla psicoanalisi nell'opera di Manganelli e i suoi rapporti con la teologia e lo gnosticismo. Innanzitutto si veda Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996, con particolare riferimento ai capitoli secondo e terzo; illuminanti tra vari studi ed articoli: Giulio Di Fonzo, *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993; Mario Fortunato, *Il teologo che ride*, intervista a Giorgio Manganelli, "L'Espresso", 22 aprile 1990; Viola Papetti, *Il sarcofago di Manganelli*, "L'indice", 7, 1992; Alfredo Giuliani, *Il sorriso del cavallo*, "La Repubblica", 9 giugno 1991; Pietro Citati, *Manganelli con terrore Dall'inferno e ritorno*, "Corriere della sera", 29 maggio 1985. Il legame dell'autore con la psicoanalisi junghiana e hillmaniana è indagato approfonditamente nei saggi contenuti in Marco Paolone, *Il Cavaliere Immaginale*, Roma, Carocci, 2002. Riferimenti alla psicoanalisi e alla teologia sono anche in Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997. L'elemento gnostico è uno dei temi forti in Silvia Pegoraro, *Il "fool" degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2002. Una visione d'insieme esauriente ed efficace delle tematiche suddette - psicoanalisi, teologia e gnosticismo - si ritrova nel fondamentale Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli: Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004.

interesse per la letteratura intesa come stile e forma, l'inattualità della passione per il Barocco, l'attenzione alla sfera linguistica e lo spiccato interesse per scrittori generalmente ritenuti minori o irregolari, spingono a concordare con l'affermazione di Graziella Pulce secondo cui "i testi narrativi di Manganelli immettono in un mondo dove non c'è mai nulla che possa essere identificato come proprio di un'epoca storica definibile, nulla di 'realistico'".<sup>2</sup>

Prima di dare gli argomenti della tesi, si vuol mettere in evidenza come il percorso di studio qui proposto tenti di rintracciare, all'interno di quello che si andrà definendo come sistema letterario manganelliano, il filo rosso che mette insieme le diverse forme dell'arte di Manganelli. Le coordinate di tale sistema, ricorrenti tanto nella teoria esplicita che nella prosa d'arte, nelle prove narrative e nelle dichiarazioni programmatiche di poetica, sono le seguenti: linguaggio, negatività e contraddizione, anticonformismo, menzogna, intertestualità.

Questo lo schema capitolo per capitolo della tesi:

---

<sup>2</sup>Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996, p. 17.

## Parte Prima

### GIORGIO MANGANELLI

#### Capitolo Primo

#### BIOGRAFIA LETTERARIA

Questo capitolo si aprirà sulla vicenda biografica di Giorgio Manganelli. Una cronologia essenziale sarà seguita da una sommaria presentazione dell'autore che esaminerà il rapporto con l'insegnamento, con l'avanguardia, con la letteratura e con la psicoanalisi. Gli strumenti di questa ricognizione biografico-intellettuale saranno forniti principalmente dagli interventi e dalle interviste raccolte su *Le foglie messaggere* e *La penombra mentale*.<sup>3</sup>

#### Capitolo Secondo

#### MANGANELLI E IL GRUPPO 63

Il capitolo si avvierà con alcune riflessioni sulla nuova avanguardia e sulla sua storia, introducendo brevemente la situazione di fervente cambiamento nella realtà italiana degli anni Cinquanta e la figura di Luciano Anceschi come punti di partenza per una efficace comprensione del fenomeno neoavanguardistico degli anni '60. Si

---

<sup>3</sup> *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000; *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.



sottolineerà inoltre la fondamentale importanza del congresso di Palermo (1963), nonché dei suoi successivi sviluppi. Si cercherà di definire le diverse istanze dei partecipanti al Gruppo 63, le posizioni, gli obiettivi dichiarati durante il congresso e quelli raggiunti in seguito, le polemiche interne e quelle con critici ed intellettuali esterni al Gruppo. Si focalizzerà poi l'attenzione sulla peculiare e discreta presenza di Manganelli nella nuova avanguardia italiana, i motivi d'accordo durante il periodo della sua adesione e quelli di rottura.

La prima parte del capitolo, un rapido *excursus* storico sulla nascita del movimento, si avvarrà di alcuni contributi generali per lo studio della storia della letteratura italiana del periodo in esame,<sup>4</sup> oltre che della documentazione al riguardo raccolta all'interno della neoavanguardia stessa.<sup>5</sup> Un raffronto sincronico di testi ivi prodotti sarà utile a sottolineare le differenti posizioni ideologiche e teoriche dei rappresentanti più in vista del Gruppo e a misurarne lo scarto rispetto a quelle di Manganelli. In conclusione al capitolo si cercherà di definire alcune delle ragioni che spinsero Manganelli ad abbandonare il Gruppo 63 per proseguire su una strada personale: l'ideale filo rosso che si segue nella tesi principia proprio di qui, dal ruolo del linguaggio in senso strutturale e anticonformista.

<sup>4</sup> Giulio Ferroni, *Novecento*, Milano, Mursia, 1979; Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981; Cesare Segre, *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 1992.

<sup>5</sup> *La neoavanguardia italiana, dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"* a cura di Renato Barilli, Bologna, Il Mulino, 1995.

## Parte Seconda

### TEORIA E POETICHE MANGANELLIANE

#### Capitolo Primo

#### IL RUMORE SOTTILE DELLA PROSA

In questo capitolo si analizzerà la componente teorica della produzione manganelliana, rintracciabile esplicitamente nella *summa* della poetica rappresentata da *Il rumore sottile della prosa*.<sup>6</sup> Il volume, pur se postumo, offre una sistemazione degli articoli dell'autore milanese sulla scrittura, la critica, la recensione, la lettura e la rilettura,<sup>7</sup> i quali costituiscono il punto d'appoggio teorico indispensabile per la disamina tanto dei testi creativi, quanto delle altre opere di critica e saggistica. Tale esame è teso a rilevare, più che i fenomeni o i codici linguistici, le stratificazioni tematiche: una ricerca dell'elemento contenutistico del testo per rintracciare le componenti fondamentali della teoria esplicita dell'autore e rintracciarle successivamente nelle altre opere manganelliane: il filo rosso nato col dibattito neoavanguardista, linguaggio e anticonformismo letterario, prosegue nelle pagine della silloge in oggetto mescolandosi però con elementi di riflessione personalissimi, la catastrofe del linguaggio e l'oscurità (primo passo verso la

<sup>6</sup> *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994.

<sup>7</sup> Alcuni titoli di questa raccolta possono risultare utili ad inquadrare la natura se non programmatica almeno teorica del testo: *Perchè io scrivo?*; *Cosa non è un racconto*; *Elogio dello scrivere oscuro*; *Lo scrittore non esiste*; *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare*; *Il rumore sottile della prosa*; *Critici si diventa così*; *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica*.

strutturazione della poetica della menzogna) della letteratura su tutti.

## Capitolo Secondo

### L'UNIVERSO NEGATIVO MANGANELLIANO

Si cercherà di definire le coordinate del sistema ipotizzato da Manganelli attraverso l'analisi di *Hilarotragoedia* attraverso una ridefinizione delle sue poetiche. Ci si soffermerà perciò sulle acquisizioni tematiche di qui ricavate per definire una costellazione di concetti – gnosticismo, Barocco, ecc. - che possano dar ragione della multiforme macchina letteraria approntata dall'autore. Si cercherà di stabilire un percorso di poetica – prendendo inoltre in esame *Dall'inferno* e *La palude definitiva* - che comprenda in sé le suggestioni estratte dall'analisi teorica appena conclusa (contraddizione, pluralità, negativo) e proponga nuove categorie concettuali per la definizione della poetica manganelliana matura: *voluptas negandi e contraria facere*.

## PARTE TERZA

MANGANELLI E L'ANGLISTICA

Le radici culturali di Manganelli nell'ambito dell'anglistica saranno ampiamente indagate nel primo capitolo intitolato "L'anglistica".

Nel secondo capitolo, "Dell'ambiguità e della menzogna", si proporrà l'analisi dell'elemento "menzogna letteraria" attraverso lo studio dei due testi fondamentali *La poetica dell'ambiguità* e *La letteratura come menzogna*. Questo il crocevia tra premesse neoavanguardiste, teoria letteraria e poetiche manganelliane sin qui analizzate: s'intrecciano a quest'altezza della tesi i fili rossi di linguaggio, anticonformismo, negatività e contraddizione per finire sintetizzati nell'idea di letteratura come menzogna, rito del *contraria facere*, anche nella direzione dell'intertestualità.

Si passerà difatti ad una prospettiva comparatistica per affrontare un aspetto che ci pare non ancora abbastanza esplorato dalla critica: il rapporto di Manganelli con alcuni autori di lingua inglese.<sup>8</sup> L'elemento di interstestualità, tra i molti possibili (ad esempio Jonathan Swift e Flann O'Brien) si è ricercato con quelli che ci pare rappresentino maggiormente l'atteggiamento letterario oppositivo definito *contraria facere*: Lewis Carroll, Edgar Poe e Oscar Wilde. Le opere di questi tre autori si configurano infatti, più che quelle di altri,

---

<sup>8</sup> Vi sono diversi interventi sulla passione di Manganelli per scrittori di lingua inglese: Maria Corti, *Viaggio attraverso l'Otello*, "Il Giorno", 14 dicembre 1977; Viola Papetti, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, "L'Indice", 8 aprile 1991, p. 15; Viola Papetti, *Il coniglio di Manganelli*, "Stultifera Navis. Studi di anglistica", 2, 1997, pp. 87-93; Viola Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, "Nuovi argomenti", 1-2, 1998, pp. 356-365. Di ampio respiro è la raccolta di interviste radiofoniche su poeti inglesi e americani ora disponibile in Viola Papetti, *Incorporei felini*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

agli occhi di Manganelli, come reazione negativa alla "positività" del reale.

## PARTE PRIMA

GIORGIO MANGANELLI

## Capitolo Primo

## BIOGRAFIA LETTERARIA

## 1.1 Premessa e cronologia

In questo capitolo si cercherà di illustrare le vicende biografiche di Giorgio Manganelli, con l'intento principale di delineare per sommi capi non solo il vissuto, ma soprattutto alcune sue idee.

Sebbene il profilo più propriamente biografico Manganelli si mostri a tratti lacunoso e impreciso, data l'esistenza schiva che egli condusse, gli studi degli ultimi anni hanno gettato luce su alcune zone d'ombra della sua vita. Tra le testimonianze e la documentazione nota, paiono importanti alcune dichiarazioni della figlia Lietta,<sup>9</sup> utili tra l'altro a completare la cronologia con cui si principia ed alcuni appunti biografico-aneddotici del presente capitolo.

**15 Novembre 1922:** nasce a Milano da genitori parmigiani, Paolo Manganelli ed Amelia Censi; secondo figlio dopo Fiorenzo, viene

---

<sup>9</sup> P. Di Stefano, *Quel giorno papà Manganelli litigò con l'ingegner Gadda*, "Corriere della Sera", 13 dicembre 1992; S. Pettrignani, *Papà, poeta e diavolo*, «Panorama», 20 dicembre 1992; U. Cornia, *Mio padre non era solo inutile, ma anche dannoso, in Il delitto rende ma è difficile. Aforismi e stravaganze*, Milano, Comix, 1997, pp. 211-217; M. Serri, *Manganelli, un padre conosciuto solo a 18 anni*, "La Stampa-Tuttolibri", 23 aprile 1998; Lietta Manganelli, *La mia famiglia*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma Editori Riuniti, 2000, pp. 34-36; *Fotobiografia*, a cura di E. Cavazioni, in *Dossier Manganelli*, "Il Caffè illustrato", 1, giugno luglio 2001, pp. 46-55; *Cantiere Manganelli*, a cura di F. Caletti, M.I. Gaeta, G. Pedullà, comune di Roma - Roma, Casa delle Letterature, 2002.

battezzato il 3 dicembre col nome completo Giorgio Martino Manganelli.

**1935:** inizia a frequentare il liceo "Berchet" di Milano con risultati inizialmente modesti; poi via via migliorando sino ad eccellere. Ivi incontra Oreste Del Buono e Domenico Porzio, coi quali collabora con dei racconti pubblicati sulla "Giostra", giornale scolastico diretto dai due. Si diplomerà nel 1939.

**1939:** si iscrive alla facoltà di Scienze politiche di Pavia e, dopo aver compiuto il servizio militare, tra il 1943 e il 1945, ivi si laurea nel novembre 1945 col massimo dei voti, discutendo una tesi di Storia delle dottrine politiche intitolata: *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*.<sup>10</sup>

**23 Marzo 1946:** sposa a Milano Fausta Chiaruttini, ma il matrimonio si rivela da subito un fallimento.

**20 Maggio 1947:** nasce la figlia Lietta.

**Ottobre 1947:** insegna inglese a Milano presso l'Istituto Femminile per l'Avviamento; inizia a collaborare con periodici quali "Il Raggiungimento Librario" e "La fiera Letteraria", scrivendo piccole recensioni di letteratura anglo-americana.

**Ottobre 1949:** la crisi matrimoniale entra nel suo vivo declino anche grazie alla conoscenza e alla frequentazione della poetessa Alda Merini, con cui inizierà dall'anno successivo una relazione.

**23 Febbraio 1950:** muore il padre Paolo di tumore alla laringe.

---

<sup>10</sup> Giulio Nascimbeni, *L'aggettivo non morirà*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 131-132.

**15 Giugno 1953:** lascia per sempre Milano per Roma, che raggiunge in lambretta e ove dimorerà sino alla morte; nella capitale abita per anni presso la famiglia Magnoni, in una camera ammobiliata; sono anni di stenti e difficoltà.

**1954:** inizia a collaborare col Terzo programma radiofonico curando recensioni di letteratura inglese ed americana.

**Novembre 1955:** passa dopo anni il Natale a casa del fratello Renzo e incontra moglie e figlia a Parma.

**1956:** Diviene assistente di Gabriele Baldini alla facoltà di Magistero di Roma.

**Aprile 1959:** inizia a frequentare l'analista Ernst Bernhard col quale continuerà la terapia sino al 1965. Intanto seguita a recensire autori inglesi ed americani per "Paragone", "Tempo presente" e "L'Illustrazione italiana".

**Ottobre 1963:** partecipa attivamente alle giornate di discussione sulla situazione della letteratura italiana, tenutesi a Palermo, col saggio *La letteratura come menzogna* e con la messa in scena del testo teatrale *Iperipotesi*; qui nasce il celebre Gruppo 63.

**1964:** il sette febbraio muore la madre; il suo primo libro, *Hilarotragoedia*. Era già pronto dal gennaio 1961 e vedrà le ristampe dall'editore Feltrinelli (1972) e Adelphi (1987).

**1965:** Viene assunto dalla casa editrice Einaudi con la carica di consulente letterario.

**1967:** esce *La letteratura come menzogna*, titolo tratto dal saggio-manifesto presentato a Palermo nel 1963.



**1969:** Einaudi pubblica *Nuovo Commento*.

**1970:** rinuncia all'incarico universitario a Roma.

**1972:** *Agli dèi ulteriori* esce per Einaudi.

**1973:** muore il 17 febbraio il fratello Renzo, colto da un improvviso attacco cardiaco. Esce ancora per Einaudi *Lunario dell'orfano sannita*, raccolta di corsivi degli anni Sessanta.

**1974:** Bompiani pubblica alcuni resoconti di viaggio apparsi sull'"Espresso" e sul "Giorno" col titolo *Cina ed altri Orienti*. Durante i mesi estivi la Rai trasmette quelle che diverranno poi *Le interviste impossibili*.

**1975:** pubblica *AeB* presso l'editore Rizzoli; si dedica alla "geoscrittura": scrive testi sull'India per "Il Mondo" che li pubblica tra l'ottobre 1975 e il febbraio 1976; verranno poi raccolti da Adelphi nel 1992 sotto il titolo *Esperimento con l'India*.

**1976:** esce *Sconclusione*, edito da Rizzoli.

**1977:** Einaudi pubblica *Pinocchio: un libro parallelo*; e Rizzoli *Cassio governa a Cipro*.

**1978:** escono i resoconti di viaggio dall'Islanda e dalla Danimarca per "La Stampa", prima raccolti nel 1982 dal Touring Club, poi (Aprile 2006) pubblicati da Adelphi col titolo *L'Isola pianeta e altri settentrioni*.

**1979:** esce da Rizzoli *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, con cui vince il premio Viareggio.

**1981:** escono *Amore* e *Angosce di stile*, entrambi presso l'editore Rizzoli.

**1982:** pubblica, sempre con Rizzoli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*.

**1985:** pubblica *Dall'inferno*, Rizzoli.

**1986:** inizia a scrivere per "Il Messaggero"; pubblica i racconti *Tutti gli errori* per Rizzoli; e per Garzanti un'antologia sui classici e la letteratura italiana sino all'Ottocento, dal titolo *Laboriose inezie*.

**1987:** la raccolta *Salons* esce per Franco Maria Ricci; *Rumori o voci* è pubblicato da Rizzoli. Riceve a Vienna il premio nazionale per la letteratura; è in Iraq come corrispondente per "Il Messaggero": quegli articoli saranno poi raccolti ne *L'infinita trama di Allah*.

**1989:** pubblica *Improvvisi per macchina da scrivere*, raccolta di corsivi, presso l'editore Leonardo; presso Rizzoli esce *Antologia privata*.

**1990:** *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare soldi*, ultima opera narrativa, pubblicata presso l'editore Adelphi.

**28 maggio 1990:** muore per un attacco di mielite nell'abitazione romana di via Chinotto 8, interno 8.

## 1.2 Introduzione all'autore

Il Manganelli "pre-letterato" esordisce nel 1946 con la pratica che gli sarà cara lungo l'intero arco della propria carriera, la traduzione di *Confidence* di Henry James per l'Istituto Editoriale Italiano, col titolo *Fiducia* cui farà seguito (1947) per Mondadori *Once in every lifetime* di Tom Hanlin e il cui titolo italiano sarà *Una volta sola nella vita*.

Collabora in questa stessa fase iniziale con alcuni periodici di letteratura cui aggiunge qualche supplenza d'inglese. Sul piano strettamente biografico questo è l'anno del matrimonio con Fausta Chiaruttini, donna che Manganelli ama fortemente pur non essendone parimenti ricambiato ma da cui, tuttavia, nascerà la figlia Lietta, la quale a proposito della madre scrive: "Donna bellissima, colta, intelligente, di origini slave, fu amatissima da mio padre che per lei scrisse splendide lettere d'amore, lettere che non ebbero mai, e mi duole ammetterlo, risposte dello stesso tenore".<sup>11</sup>

Separatosi nel '53 e lasciata Milano per Roma, inizierà la vera e propria avventura letteraria, dapprima attraverso la collaborazione col Terzo programma radiofonico (recensioni di letteratura inglese ed americana) poi scelto da Gabriele Baldini come assistente alla cattedra di Letteratura Inglese del Magistero.

Ma l'avvenimento, tanto biografico quanto letterario intorno al quale ruota il cardine di svolta dell'esistenza manganelliana si ha

<sup>11</sup> Lietta Manganelli, *La mia famiglia*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 36.

nell'Aprile 1959 data cui risalgono le prime sedute psicanalitiche con Ernst Bernhard. È il malessere penetrante, alimentato dalle incertezze lavorative, dall'instabilità economica, dagli strascichi della crisi matrimoniale, che lo conduce sull'orlo della disperazione e di lì sino all'abitazione romana del medico. La psicoterapia rivelerà un temperamento dai forti toni letterari sino ad allora latenti; e nella letteratura, Manganelli, scoperta la propria vocazione di scrittore, trova uno strumento lenitivo, liberandosi - seppur parzialmente - dall'angoscia del vivere. Inizia così a dar forma alle numerose voci interiori, seguendo i percorsi del pensiero junghiano: scissione dal sé e pluralità dell'io in un mondo avvertito come negativo sono i nodi fondamentali attorno a cui ruota la sua rinascita sotto le vesti di uomo di lettere.

La consapevolezza della molteplicità della personalità gli consente di abbandonare l'idea d'una figurazione unica e coerente del proprio sé, tipica dei dettami sociali, come emerge da un'intervista rilasciata a Caterina Cardona: "La prima cosa che ha provocato in me l'impatto con Bernhard è stato proprio rompere quell'idea lì. L'idea della unicità dell'io e quindi una decomposizione dell'immagine della mia personalità, di quello che io ero".<sup>12</sup> Tali concezioni psicanalitiche agiscono beneficamente sugli stati depressivi: "Occorre trovare modi specifici di collaborare con la tirannia che la depressione, di volta in

---

<sup>12</sup> Caterina Cardona, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 225.

volta, impone. La psicoanalisi può anche funzionare: non come cura, ma per la sua maieutica. Voglio dire: ti sposta".<sup>13</sup>

Chiarisce così il significato di questo "spostarsi": "È una questione di spostamento di ottica. Bernhard ti spostava la visuale, cioè ti cambiava la tua autobiografia".<sup>14</sup> Le sedute consentono in effetti a Manganelli di accrescere infinitamente la percezione di relatività delle autobiografie possibili: "A seconda del momento della nostra vita noi abbiamo un'autobiografia che ci raccontiamo, ed è sempre un'autobiografia diversa. Yeats ha intitolato il suo libro *Autobiografie (Autobiographies)*".<sup>15</sup> E ancora, metaforicamente:

Noi abbiamo una struttura di fondo che assomiglia alla struttura del tappeto; diciamo che noi leggiamo costantemente la nostra vita dalla parte rovesciata del tappeto. La parte rovesciata porta tutti gli indizi del disegno, ma il disegno è irriconoscibile. [...] E posso dire che la smentita che intenderei dare alla biografia è proprio la smentita all'idea dell'esistenza come serie, di un'esistenza verificata lungo un itinerario di avvenimenti.<sup>16</sup>

Dunque appare un quadro sulla cui superficie non si delinea un'esistenza in serie, bensì una serie d'esistenze, di vicende che accompagnano le mille biografie possibili:

L'autobiografia è un genere plurale. Di volta in volta te ne racconti una, ma non è mai una, è sempre un intrico di citazioni, di "exempla", di aneddoti. Via via, alcuni vengono scartati mentre altri vengono recuperati. Noi siamo continuamente altre persone e continuamente percorriamo nuove strade.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Laura Lilli, *In quella selva oscura*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 90.

<sup>14</sup> Caterina Cardona, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 226.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>17</sup> *Ibidem.*

Bernhard è certamente il principale fautore della presa di coscienza della frammentazione del sé da parte di Manganelli, il quale se ne riappropria e lo utilizza a scopi letterari. Con questo punto d'avvio, è lo stesso scrittore a proporre una traslazione della molteplicità anche verso il mondo esterno:

C'è un punto - distaccato - in cui può trovarsi [...] il luogo della trattativa. È l'anamorfosi. Una tecnica pittorica per cui un oggetto viene dipinto in modo che, guardando il quadro frontalmente, risulti invisibile. Se ti sposti, vedi l'oggetto. Ora, insisto, il mondo visto frontalmente è "illeggibile".<sup>18</sup>

La rilevanza di tale concetto è basilare per la comprensione profonda delle poetiche dell'autore, che si affronterà in questa tesi nella seconda parte del capitolo intitolato "L'universo negativo manganelliano".

Se il sé si costituisce di molteplici componenti e la realtà si rivela poliedrica tramite l'anamorfosi è evidente il prevalere della relatività. Questa concezione, mutuata da Manganelli dalla psicoanalisi e applicata alla letteratura, si accompagna ad un'altra idea, quella di "menzogna", un concetto che diverrà in seguito il cardine della sua poetica; ce ne occuperemo nel secondo capitolo della terza parte di questa tesi intitolato "dell'ambiguità e della menzogna" - ma vediamo qui brevemente alcuni aspetti.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. Il termine anamorfosi, dal greco *anà* (ανά all'indietro, ritorno verso) e *morphé* (μορφή, forma), compare nel trattato *Magia Universalis naturae et artis*, pubblicato da Gaspard tra il 1657 e il 1659 a Wurtzburg. In questo trattato vi è un capitolo intitolato: *De magia anamorphotica, sive de arcana imaginum deformatione ac reformatione ex optices atque catoptrices*. Esso sta ad indicare un particolare tipo di immagine prospettica ottenuta per proiezione su un piano fortemente inclinato rispetto all'osservatore. Ciò causa una deformazione dell'immagine tanto più evidente quanto maggiore è l'inclinazione del quadro e quanto minore è la distanza del punto di vista contenente il quadro stesso. Ne consegue che le immagini anamorfiche risultano comprensibili solo se si pone l'occhio nel punto di vista esatto dove la deformazione scompare per lasciare il posto ad una immagine perfettamente chiara e proporzionalmente esatta, nonché dotata di una forte carica illusiva.

Il conscio per Manganelli si manifesta come bugia rispetto all'inconscio; ma anche nell'inconscio ognuno degli io contraddittori che lo affolla si rivela menzognero rispetto agli altri. Anche sul piano letterario dunque il falso si dimostra prevalente: la letteratura è "socialmente" falsa, lontana come egli la considera dal reale; ed è menzognera anche perché nasce dal linguaggio, che è, secondo Manganelli, sfuggente per sua stessa natura. Le parole e gli altri segni linguistici sono elementi innumerevoli e contraddittori, per cui, nota lo scrittore milanese in *La letteratura come menzogna*, testo del 1963 destinato a divenire celebre nel 1967 con l'uscita della silloge dallo stesso titolo, "la macchina letteraria è una articolatissima menzogna",<sup>19</sup> ovvero è un ordigno, un meccanismo che produce elementi linguistici (segni) diversi da quelli della realtà. La letteratura è inoltre fondata sul falso dell'artificio stilistico: "Tutto è falso perchè tutto è stile, è forma".<sup>20</sup> È inoltre polimorfica, potendo i segni assumere innumerevoli significati a causa della relazione arbitraria tra significante e significato.

Accresce il senso di falsità il fatto che di un testo vi sono tante "interpretazioni" quanti sono i lettori, e ciò fa sì che si aprano infinite possibilità di interpretazione della pagina letteraria. Ne deriva l'ambiguità che s'accompagna alla distanza dalla società:

La sua ricchezza sta proprio nell'essere ambigua, disonesta, losca, piena di significati molto di più di quanto lei stessa sappia, di essere portatrice di

<sup>19</sup> Eugenio Battisti, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 28.

<sup>20</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985, p. 27.

disubbedienze, di estri, di bacilli, di cose non riconducibili assolutamente ad una accezione sociale, collettiva.<sup>21</sup>

L'elemento "asociale" si esprime, tra l'altro, nella predilezione di Manganelli per autori orientati contro la morale più diffusa:

[...] quando mi trovo di fronte ad un testo in cui predominano quelli che si possono chiamare i buoni sentimenti, debbo dire che provo una nausea profonda. Perché è evidente che si cerca di eludere il tema essenziale del lavoro artistico, si cerca di edificarmi, di farmi diventare migliore, cosa che a me non interessa fare, o che comunque ritengo sia di mia competenza.<sup>22</sup>

Anche il dolore in letteratura perde vigore reale per sistemarsi nella giustapposizione delle parole:

Con insolenza, con industriosa pazienza, essa fruga e cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti [...] Una piaga purulenta si gonfia in metafora, una strage non è che un'iperbole, la follia un'arguzia per deformare irreparabilmente il linguaggio, scoprirgli moti, gesti, esiti imprevedibili. Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo d'agire.<sup>23</sup>

Manganelli riassume le proprie idee, i sentimenti, tornando all'idea di menzogna; e a proposito della letteratura, ne dice così: "Corrotta, sa fingersi pietosa: splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi; irreale, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti. La sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità".<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Eugenio Battisti, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 29.

<sup>22</sup> Eugenio Battisti, *Gli amici dissidenti. Il gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 27.

<sup>23</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 216.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 217.



La letteratura si configura ancora come negatività, contraria alla “positività” del reale, del sociale, del vero:

Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile.<sup>25</sup>

Diserzione dal luogo comune, dalla prospettiva sociale di fronte a cui la letteratura prende le distanze:

Scrivere letteratura non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; ma nella misura in cui è letteratura, esso non ne è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori.<sup>26</sup>

Il professore stesso sarà in qualche modo un truffatore, se tenta di insegnare una letteratura che si lascia sfiorare solamente durante le rapide discese oniriche dello scrittore nella *trance* inconscia:

Come accade ai testimoni, lo scrittore “non sa”: ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili, falsi, menzogne, illusionismi, giochi e cerimonie.<sup>27</sup>

Manganelli istituisce un parallelismo tra lo sciamano e lo scrittore. Il primo usa lo stato di *trance* per “vedere” l'invisibile e raccontarlo; allo stesso modo lo scrittore si serve della retorica per farne scrittura: “Direi che le pratiche dello sciamano sono l'equivalente delle

---

<sup>25</sup> *Ibidem* p. 218.

<sup>26</sup> *Ibidem* p. 219.

<sup>27</sup> *Ibidem* p. 220.

pratiche della retorica".<sup>28</sup> La letteratura così definita perde tutti i crismi di attività intellettuale, *d'élite*; e parlarne seriamente, prendere sul serio questa pratica è per Manganelli un assurdo: "[Questo libro]<sup>29</sup> insegna che la letteratura è divertente. Che occuparsi di letteratura è roba da gente spiritosa".<sup>30</sup> Pensare di farne addirittura il proprio mestiere è un delizioso *nonsense*:

Ma insegnare una letteratura, ad esempio, è veramente una contraddizione. Non è una contraddizione, è una malvagità perchè la letteratura non è insegnabile, assolutamente, come non ti posso insegnare la morte, l'amore, l'anima, non ti posso insegnare niente di ciò che conta.<sup>31</sup>

Tale ragionamento dovrebbe tra l'altro dare ampiamente ragione delle vastissime passioni letterarie di Manganelli, per il quale "c'è qualche amore costante: Daniello Bartoli, le *Operette morali* di Leopardi, Thomas de Quincey [...] Poe mi piace perchè è un grande cialtrone, un illusionista, un arbitrario, un furbo, un mestierante. Ed è tutte queste cose con l'esattezza che deve avere un acrobata".<sup>32</sup> È sufficiente andare a cercare tra le raccolte di saggi per riscoprire questo suo gusto per il particolare, il minore, il periferico, lo strano. *La letteratura come menzogna*, la *collection* più conosciuta, annovera tra gli altri saggi quelli su Firbank (*Ronald Firbank*), Lovecraft (*La città blasfema*), Stevenson (*L'ordigno letterario*), Carroll (*La semantica di Humpty Dumpty*), Hoffmann (*Il carnevale dell'inferno*), Nabokov (*La*

<sup>28</sup> *Ibidem* p. 155.

<sup>29</sup> Questo articolo è apparso sul "Il Messaggero" del 22 ottobre 1987 come intervista rilasciata in occasione dell'uscita del primo volume della *Storia confidenziale della letteratura italiana* di G. Dossena (Milano, Rizzoli, 1987).

<sup>30</sup> Sandra Petrigiani, *Benvenuto giocoliere*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 204.

<sup>31</sup> Ludovica Ripa di Meana, *Nel paese di Manganelli*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 86.

<sup>32</sup> Giulio Nascimbeni, *L'aggettivo non morirà*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 133.

scacchiera di Nabokov), Abbott (*Un luogo è un linguaggio*), Beckett (*Qualcosa da dire, Murphy*) e Yeats (*Il mago astuto*); tutti "grandi mentitori" e visionari, alcuni già noti negli anni della pubblicazione (1967) della silloge, altri tuttora poco apprezzati.

Si è sin qui considerato genericamente l'elemento "menzogna" con alcuni suoi correlati, da collegarsi a quanto detto poco sopra sulla mutata visione del mondo e di sé raggiunta dall'autore grazie alla terapia junghiana. Stabilita l'importanza dell'incontro con Bernhard, si suggerirà una lettura di Manganelli che riconosca la funzione essenziale della pratica psicanalitica, ma che d'altra parte possa avvicinarsi ai suoi testi in maniera più "letteraria". La nascita della vocazione di scrittore, si è detto, ha fondamento sicuro nella psicanalisi da cui evidentemente emergono gli archetipi junghiani, fino allora costretti nell'inconscio: "A un dato punto è avvenuto il recupero d'un certo materiale, d'un certo deposito psichico infantile e adolescenziale. C'era stata in mezzo una larga lacuna: questo materiale era stato negato".<sup>33</sup> Tuttavia, la personalità singolarissima di Manganelli, ottenuta questa coscienza di sé sceglie di riscoprire le proprie radici letterarie non nella memorialistica, bensì nel Barocco, nelle componenti visionarie di certo gnosticismo e, come si vedrà nel capitolo conclusivo di questa tesi, nelle frequentazioni letterarie afferenti all'anglistica.

Dovendo dalla biografia trarre un bilancio sull'autore, che lo qualifichi anche sul piano intellettuale, potremo dire che ci si trova dinnanzi ad una natura timida e riluttante a qualunque tipo di vita

<sup>33</sup> Giulio Nascimbeni, *L'aggettivo non morirà*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 132.

socialmente intesa. Difatti fin dal rapporto col Gruppo 63, in posizione gregaria ma indipendente, i suoi interventi, per quanto autorevoli, ne disegnano (come si vedrà in seguito) un profilo solitario. Più volte negli anni si mostrerà infastidito dalle intrusioni nella vita privata, e in tal senso appare proverbiale il suo maniacale attaccamento alle mura domestiche. Sulla propria abitazione: “È una tana [...] un deposito di libri, di materiale scritto [...] è il luogo dove ci si acquatta”.<sup>34</sup> Ancora a proposito del piacere nel tornarvici rivela un sentimento ai limiti della misantropia: “Sono contento di escludere gli altri dalla mia vita”.<sup>35</sup> Si rileva, da questi elementi, una personalità intricata e profonda, nevrotica e geniale, triste e giocosa, una individualità che proietta questi tratti nella scrittura letteraria, attività nella quale è capace di liberarsi pienamente.

Si chiude questa sezione introduttiva all'autore con un commento di Graziella Pulce su un altro aspetto determinante: “[Manganelli] Ha adoperato le parole e la loro ombra per far ruotare i significati nella loro indecidibilità, come un musicista risveglia le note al suono”.<sup>36</sup> In verità la qualità “magica”, incantatoria della scrittura di Manganelli, nei suoi tratti retorici come in quelli poetici, possiede la qualità del compositore, che riutilizzando continuamente le stesse sette note, guardando alla tradizione musicale, rimescola e reinventa, riinfonde il soffio vitale nella sua opera, o come ancora osserva Pulce: “Manganelli si è trovato a riportare a casa la letteratura e strada facendo gli si è fatto chiaro che la musica e il linguaggio hanno la

---

<sup>34</sup> Ludovica Ripa di Meana, *Nel paese di Manganelli*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996, p. 32.

medesima dimora".<sup>37</sup> La corrispondenza tra la letteratura e la musica è un tratto distintivo dell'opera di Manganelli; egli stesso ne era consapevole e in questa tesi si vedrà l'importanza che riveste nella sua riflessione teorica oltre che nella prassi scrittoria.<sup>38</sup> A delineare l'argomento basti per ora un riferimento dell'autore a proposito del rapporto parola-suono:

Il fatto che le parole hanno dei suoni è fondamentale perché l'accostamento, il ritmo, la giacitura, il cadere, il giustapporsi o lo scindersi delle parole fa sì che queste parole agiscano in una maniera molto sottile, molto losca direi, leggermente impudica, proprio suggerendo delle immagini e delle fantasie che sono legate alla sonorità della frase.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>38</sup> Soprattutto in analisi nel capitolo primo della seconda parte della tesi, intitolato *Il rumore sottile della prosa*.

<sup>39</sup> *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, a cura di Graziella Pulce, Bulzoni, Roma, 1988, p. 93.

## Capitolo Secondo

## MANGANELLI E LA NEOAVANGUARDIA

## 2.1 Prospettiva storica

Un'importante tensione rinnovatrice caratterizza la società e la cultura italiana negli anni successivi al secondo conflitto mondiale. Al culmine di cinque anni di guerra, gli ultimi dei quali di Resistenza, in Italia si ricostruisce sulle macerie del conflitto, economicamente e, sul versante politico, riedificando dopo l'esperienza fascista. In seguito al referendum del 2 giugno 1946, che abroga la monarchia e istituisce la Repubblica, e la promulgazione della Costituzione nel 1947, s'avvia il lungo periodo segnato dall'egemonia politica della Dc al governo, con i partiti della sinistra relegati all'opposizione. Gli schieramenti della nuova Repubblica si adoperano per un rapido e netto cambiamento: una trasformazione economica che porterà l'Italia, tra il 1956 e il 1963, da un sistema produttivo di tipo in prevalenza agricolo ad un'industrializzazione accelerata. L'abbandono delle campagne e il conseguente inurbamento da parte di milioni di persone trasformano il carattere dell'economia ed interessano, di riflesso, tutto il clima socio-culturale di quegli anni. L'urbanizzazione, l'industrializzazione, la diffusione del benessere, la scolarizzazione sono tutti passi di un cammino che consentirà lo sviluppo della società di massa, all'interno della quale il

ruolo dell'intellettuale va ridefinito: s'accende il dibattito per il rinnovamento di una letteratura capace di tener testa al mutante stato delle cose.

Parallelamente, in relazione ad alcuni fattori politici, muta la concezione dell'impegno collegato all'appartenenza ad un partito. Alcuni degli autori impegnati, attivi componenti della Resistenza oltre che energiche voci letterarie - tra essi Elio Vittorini e Italo Calvino - <sup>40</sup> escono dal Partito comunista. Già nel 1946 Vittorini era entrato in polemica con Togliatti, rivendicando una cultura impegnata, ma libera dal controllo politico del PCI, nonché moderna e cosmopolita. Nel 1956 Calvino, come altri, abbandona il PCI nella crisi di militanza coincidente con l'occupazione da parte dell'Urss di Ungheria e Polonia. Negli anni '50 e '60, pur rimanendo impegnati ad esprimere elementi sociali, questi autori instaurano con la politica un rapporto meno diretto che negli anni '40.

L'approccio alla letteratura non è dunque più il medesimo nell'Italia del boom economico: i mutamenti ideologici e sociali impongono nuove domande, cui si cerca risposta negli ambienti intellettuali. L'ingresso nella fase neocapitalista propone nuove modalità di confronto con la realtà industriale e la letteratura è pertanto chiamata ad un repentino rinnovamento. Se in narrativa, fino agli anni '50, il Neorealismo pareva ancora rappresentare fedelmente il paese, nella nuova situazione sembrano necessari nuovi

---

<sup>40</sup> Tra le opere maggiori sull'argomento: Vittorini pubblica già nel 1945 *Uomini e no*; l'anno successivo Pavese dà alle stampe *Il compagno*; nel 1947 è la volta di Calvino con *Il sentiero dei nidi di ragno* e nello stesso anno Primo Levi pubblica *Se questo è un uomo*; Pavese nel 1948 *La casa in collina*; Fenoglio *I ventitre giorni della città di Alba*.

metodi di rappresentazione, capaci di rendere la complessità delle situazioni sociali e dei linguaggi.



## 2.2 Introduzione alla neoavanguardia

Nell'ambito della poesia risulta ormai datata l'esperienza dell'Ermetismo, non tanto nelle connotazioni di ricerca formale e linguistica, quanto nei suoi tratti di lirismo. Si avverte come inattuale anche la parola di poeti postermetici che compendiano il momento lirico con quello prosaico e quotidiano.

In risposta all'ermetismo si muove, tra gli altri, Vittorio Sereni, teso tra una proposta realistica, l'interesse oggettuale e la ricerca d'eleganza stilistica propria della generazione precedente. L'elemento innovatore sta nel tentativo, più riuscito negli ultimi componimenti, di contaminare il linguaggio lirico con unità prosastiche. Si potranno ricordare, come esempi di rinnovamento rispetto all'ermetismo, ancora Giorgio Caproni, Attilio Bertolucci e Sandro Penna per i contenuti autobiografici per lo più familiari e vicini alla prosaicità quotidiana, pur se con la conservazione di alcuni aspetti metrici e stilistici degli ermetici.

Tra le poetiche che si presentarono in alternativa al neorealismo, all'ermetismo e al postermetismo, interessa qui rilevare brevemente lo sperimentalismo della rivista "Officina", il cui primo numero esce nel 1955 a cura di Pier Paolo Pasolini, Angelo Romanò, Gianni Scalia, Franco Fortini e Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Paolo Volponi. Lo sperimentalismo proposto da "Officina" si colloca in uno spazio teoricamente equidistante dall'isolamento squisito dei postermetici e dall'attivismo ideologico dei neorealisti. La proposta di Pasolini è

soprattutto quella di una poesia socialmente significativa e, allo stesso tempo, nuova nei contenuti: lontana dallo stile postermetico, ma anche da una sperimentazione formale troppo radicale.

Critico dell'ermetismo come Pasolini, ma con diverse posizioni, è Luciano Anceschi, il quale aveva partecipato come recensore ed esegeta al primo Ermetismo assieme a Carlo Bo e Oreste Macrì, e successivamente muove verso nuove direzioni che lo conducono alla neoavanguardia. L'insoddisfazione di Anceschi e altri, tra cui Barilli, per lo sperimentalismo di tipo pasoliniano era sostanzialmente motivata, come spiega lo stesso Barilli, dall'insistenza dei rappresentanti di "Officina" su un "livello contenutistico" espresso con forme tradizionali e sul rifiuto di una "sperimentazione che osasse eliminare le mediazioni, le ricomposizioni correttamente discorsive".<sup>41</sup>

Con la nascita della rivista "Il Verri" il dibattito diviene più acceso e spesso apertamente diretto contro "Officina". Il progetto editoriale è coordinato da Anceschi, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini e Giuseppe Guglielmi. Sin d'ora la centralità del significante rispetto al significato vi era ben presente, come nota Barilli: "L'elemento lessicale, il costrutto sintattico mirano ad afferrare quasi in tempo zero, in sinergia immediata, le relative circostanze oggettuali".<sup>42</sup> Da qui consegue, all'interno de "Il Verri", la ricerca di nuove soluzioni poetiche, lo stabilirsi di un comune campo d'azione e d'interessi che sarà poi la base per la formazione del Gruppo 63. Del resto, già nel

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>42</sup> R. Barilli, *La neoavanguardia italiana, Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 36.

1961, alcuni di questi autori saranno inclusi nella collana del "Verri" intitolata "Le Poetiche" *Novissimi. Poesie per anni '60*. I cinque antologizzati sono Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta ed Elio Pagliarani.

Esaminiamo brevemente le linee guida esposte esplicitamente nella *Prefazione ai novissimi* (di Giuliani):

La poesia esprime con tutta se stessa un modo di pensare e di sentire. Perché ci siamo tanto preoccupati del lessico, della sintassi, del metro e via dicendo? Perché se conveniamo che, in quanto "contemporanea", la poesia agisce direttamente sulla vitalità del lettore, allora ciò che conta in primo luogo è la sua efficacia linguistica.<sup>43</sup>

Componente assolutamente centrale tanto del discorso neoavanguardista del '61 quanto del Gruppo 63 è dunque l'elemento linguistico. La poesia, o meglio il linguaggio poetico, non rappresenta o esprime alcunché per i *novissimi*, ma "fa": "Ciò che la poesia 'fa' è precisamente il suo 'contenuto': se, poniamo, fa sospirare o annoia, la sua verità è, definitivamente, il sospiro o il tedio del lettore. E nei suoi periodi di crisi il modo di fare coincide quasi interamente col significato".<sup>44</sup>

Questo "fare" è articolato contro il simbolo (e corrisponde perciò all'anceschiano oggetto) e contro la mimesi realistica, vuoi del neorealismo vuoi di Pasolini:

Pertanto, prima di guardare all'astratta ideologia, all'intenzione culturale, noi guardiamo alla semantica concreta della poesia, senza dimenticarci che essa è soprattutto un'arte [...] Tale acquisizione linguistica ha per noi

<sup>43</sup> Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 65.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

valore solo in ordine a quel "fare", che sentiamo coincidere con il "contenuto".<sup>45</sup>

Il documento prosegue con altre forti dichiarazioni d'intenti, tese a fissare i punti del programma della nuova poesia. Un altrettanto fondamentale elemento della poetica dei novissimi è la "riduzione dell'io", rinvenuta da Giuliani in tutti gli autori antologizzati: "Due aspetti delle nostre poesie vorrei far notare particolarmente: una reale "riduzione dell'io" quale produttore di significati, ed una corrispondente versificazione, priva di edonismo, libera da quella ambizione rituale che è propria della ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi moderni camuffamenti."<sup>46</sup> Un io non narcisista, dunque, ma anche non intimista:

Quanto alla riduzione dell'io bisogna intendersi. [...] Troppo frequentemente, nelle poesie che vorrebbero essere le più aliene dall'intimismo, l'io si nasconde con orgoglio e pervicacia dietro una presunzione di oggettività. In realtà – e ciò spiega perché diamo importanza a un certo orientamento metrico – il tono non solo fa la musica del discorso, ma ne determina l'operatività, il significato. Così la riduzione dell'io dipende più dalla fantasia linguistica che dalla scelta ideologica.<sup>47</sup>

La spiegazione più esaustiva e chiara del significato di "riduzione dell'io" la dà Barilli sempre nella prefazione sulla poesia "novissima". Un primo senso è quello storico: "La riduzione dell'io ha in sé varie valenze: una prima di ripudio nei confronti dell'Ego, è il ripudio dell'avanguardia primo-novecentesca, e soprattutto della

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

sua estenuazione postermetica [...]”.<sup>48</sup> Ma il centro del concetto, prosegue Barilli, riscopre le proprie radici nella filosofia fenomenologica di Aneschi e Banfi: “La diffusione della fenomenologia [...] insegna che il soggetto, l’io non può pretendere di raggiungere se stesso, di ritrovarsi allo stato puro, senza passare per una necessaria fase di dispersione, di aderenza alle mille circostanze esterne”.<sup>49</sup> Nella fenomenologia aneschiana è essenziale il rapporto diretto con quelle circostanze, ovvero con le “cose”. Cercando il rapporto con gli oggetti, col mondo esterno, si determina un nuovo tipo di oggettività:

Noi abitiamo “fuori”, chi ci vuole cogliere deve ritrovarci nella costellazione delle cose, fisiche e intellettuali, materiali e ideali, con cui abbiamo quotidiani rapporti di frequentazione. Si noti che ridurre l’io non vuol dire abolirlo [...] Si tratta, al contrario, di andare a cercare la soggettività là dove si trova davvero [...].<sup>50</sup>

L’attualità è un altro fondamentale punto d’interesse. I “novissimi” si assumono la responsabilità di una riforma radicale, nei confronti delle tradizioni precedenti, nel tentativo di innovare forme e contenuti: “Il nostro compito è di trattare la lingua comune con la stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione, e di portare quest’ultima a misurarsi con la vita contemporanea”.<sup>51</sup>

Alla data di pubblicazione dell’antologia vi sono, già accentuate, alcune differenze nel dibattito interno al Gruppo 63. I cinque che fanno parte del progetto “novissimi”, pur riconoscendosi nel

<sup>48</sup> R. Barilli, *La neoavanguardia italiana, Dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 78.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 69.

manifesto di Giuliani, hanno personalità poetiche differenti. Particolarità che vale la pena di indagare, seppure concisamente. Si parte proprio dal curatore.

Giuliani aveva esordito nel 1955 con *Il cuore zoppo*, ma a partire dalle poesie inserite nell'antologia del 1963 si fa più manifesto l'intento di sperimentazione metrica. L'idea è quella di un verso atonale, che rinneghi l'isosillabismo e la corrispondente sede stabilita degli accenti,<sup>52</sup> costituito da lunghi sintagmi seccamente interrotti da ritagli di frasi che nulla hanno a che vedere con quelle. Il lessico è poi attentamente scelto prestando orecchio a quei vocaboli che possano appunto frantumare il senso normale del verso, appartenenti ad altre aree semantiche e molto al limite della scala fonica. Abbondano le cacofonie, gli elenchi d'oggetti, i neologismi. È una scelta quantitativa, un accumulo di materiale: "Non si tratta di condannare, estirpare [la tradizione oggettuale di matrice montaliana], bensì di prolungare, di 'accrescere', di andare oltre, a cominciare dalla quantità".<sup>53</sup> La fedeltà oggettuale e la riduzione dell'io si legano a filo stretto tra loro attraverso l'uso di un linguaggio fatto anche di combinazioni lessicali che sembrerebbero casuali, grottesche o prive di senso: "La luna che si strofina il dorso / ai ruscelli primaverili / in Cina, sai, i cani, / è quasi l'ora di cena, sì, li frollano vivi" (*Il Vecchio*, 1964). O ancora in una successiva raccolta, *Il Tautofono* (1973): "Le boccate di fumo fanno voltare il sole / e ho deciso di far crescere i baffi".

<sup>52</sup> Per isosillabismo s'intende l'assegnazione di un numero preciso di sillabe per ogni verso (endecasillabo, settenario, ecc.).

<sup>53</sup> R. Barilli, *La neoavanguardia italiana, Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 39.

È questo un processo piuttosto simile a quello messo in atto da Nanni Balestrini. La tecnica di quest'ultimo è più vicina al *collage* rispetto a quella di Giuliani, il quale combina spezzoni di frasi con un senso proprio per ricostruire un significato nuovo. Balestrini monta assieme frasi d'uso comune, il linguaggio dei *media*, gerghi tecnici e tecnologici in linea con la nuova realtà dell'Italia del dopo-boom, sottraendo il lessico all'uso contestuale più consueto. Riducendo al massimo gli elementi sintattici e spesso adoperando l'asindeto di congiunzione, Balestrini letteralmente costruisce o, a detta di Barilli, "fa" la poesia: "Il materiale da lui usato è per intero 'già fatto', ovvero *ready-made* [...]. Il ragionamento di fondo è che la produzione anonima collettiva [...] è oggi tanto copiosa, e a suo modo tanto fantasiosa da esautorare, alla lettera, l'artista, il poeta".<sup>54</sup>

Diversamente da Balestrini e da Giuliani, Antonio Porta si serve di immagini oniriche innestate sul piano della realtà quotidiana, come in *Aprire VI in Rapporti* (1966): "Di là, stringe la maniglia, verso, / non c'è né certezza, né uscita, sulla parete, / l'orecchio, poi aprire, un'incerta, non si apre, / risposta, le chiavi tra le dita, il ventre aperto, / la mano sul ventre, trema sulle foglie, / di corsa, sulla sabbia, punta della lama, / il figlio, sotto la scrivania, dorme nella stanza/". L'onirismo è qui articolato sulla successione d'immagini cucite assieme: oggetti, accadimenti, eventi fisici che esprimono comunque una forte ma latente soggettività nella selezione dei materiali stessi.

<sup>54</sup> R. Barilli, *La neoavanguardia italiana, Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 68.

Elio Pagliarani riveste un ruolo abbastanza limitato nel gruppo. Inizialmente vicino agli atteggiamenti mimetici sostenuti da "Officina", si accosta in seguito a posizioni simili a quelle di Balestrini, dedicandosi al *collage* tra frasi colloquiali e slogan cinematografici, pubblicitari. Tra le pieghe dei suoi *collages* si scopre un'aderenza alla vita attraverso personaggi perseguitati e sconfitti dalla vita stessa, emblematica a tal proposito è *La ragazza Carla*. Sono drammi esistenziali accostati con toni velatamente umoristici.

Il caso di Edoardo Sanguineti è stato di proposito qui relegato in ultimo tra i "novissimi" per l'importanza e singolarità che rivestirà, non senza ampie polemiche, dopo la fondazione del Gruppo 63. Il suo poetare appare da subito ideologicamente orientato come suggerisce Giuliani nell'*Introduzione ai novissimi*: "Credo che Sanguineti [...] sia [...] caratterizzato dall'uso intellettuale dei pensieri [...] Sanguineti non può [...] parlare senza dilatare enormemente la lingua".<sup>55</sup>

Già dall'uscita di *Laborintus* (1955) lo scrittore ligure si presenta con una posizione ideologica marcata, simile in ciò a Balestrini ma assai meno a Giuliani. Sanguineti insiste sulla relazione tra ideologia e linguaggio. Ritiene che la realtà sia mediata dalla società, finanche nelle scelte linguistiche. Non esiste un linguaggio ideologicamente neutro. Ogni linguaggio, nelle presenti circostanze storiche, è condizionato ideologicamente dalla società capitalista e contro questa si muove la creazione poetico-linguistica del primo Sanguineti, volontariamente stravolta e caotica proprio per

---

<sup>55</sup>
*Ibidem*, p. 72.



contestare tale configurazione sociale, colpendola nei suoi riflessi linguistici più conformisti. *Laborintus*, appare come un laboratorio plurilinguistico, caratterizzato da un'ideologia marxista chiaramente orientata in opposizione alla società borghese, come pure le opere successive, che sono però meno difficili linguisticamente, anzi in parte definibili come minimaliste.

Chiudiamo riassumendo le costanti programmatiche che si dalla nascita del "Verri" nel 1956,<sup>56</sup> si ritrovano sin dentro i testi dei "novissimi" (1961), e forniscono molto del materiale poi proposto al dibattito delle giornate palermitane del 1963.

La neoavanguardia nasce come risposta alla situazione socioculturale delineata all'inizio di questa sezione e in opposizione letteraria alle poetiche di quel tempo, ritenute ormai logore. Sul piano dei contenuti, questa opposizione è incentrata sul recupero di materiali comuni, quotidiani, attraverso una poetica "oggettuale", che intende ripristinare, linguisticamente e stilisticamente, il rapporto fenomenologico con la vita, con il mondo. Le novità proposte, pur varie negli esiti dei diversi autori, sono riconducibili ad una "apertura" verso la complessità del reale. Va ben inteso però che i testi di questi autori, ed è uno dei loro tratti fondanti e fondamentali, si battono contro il realismo tradizionale in nome della convinzione che la poesia non debba raffigurare la realtà in maniera ortodossa, né tanto meno prescindere, ma deve rappresentarla soprattutto tramite il linguaggio. È per questo motivo che la

---

<sup>56</sup> La prima serie de "Il Verri" era trimestrale e fu pubblicata dal n. 1 al n. 4 nel primo anno di vita. La redazione era composta da N. Balestrini e P. Radaelli per l'editore Mantovani. La seconda serie, sempre trimestrale, cinque numeri, giunse sino al 1961 con a capo la stessa redazione, ma edita da Scheiwiller.

sperimentazione linguistica segue, in alcuni degli autori citati (Balestrini e Pagliarani) il ritmo della società moderna, industriale. Non ne imita i toni, ma si serve delle stesse modalità formali; e in parte proprio queste forme sono il suo contenuto: risulta in definitiva essere un aspetto importante della contestazione del concetto realistico e tradizionale di mimesi.

### 2.3 Gruppo 63: Le voci del Gruppo

Analizzate le premesse della neoavanguardia, in questo paragrafo si vaglierà più a fondo il dibattito interno al Gruppo 63, considerando gli Atti del convegno di Palermo per giungere a una definizione delle diverse posizioni createsi nel movimento. Nella sezione precedente si sono ricercati i presupposti postermetici (Anceschi, i "novissimi", "Il Verri") della neoavanguardia, che rivela dunque una genesi in qualche modo poetica. Seppur concisamente, essendo questo lavoro orientato sulle poetiche manganelliane, si volgerà l'attenzione al dibattito teorico che attraversò il Gruppo 63 per cercare di circoscrivere le cosiddette "tre anime" del movimento, rappresentate rispettivamente dalle posizioni di Guglielmi, Barilli e Sanguineti, e identificare, nella sezione successiva, l'ideale collocazione di Giorgio Manganelli.

Si prendono le mosse dall'incontro siciliano svoltosi nel periodo 3-8 ottobre 1963, in occasione della IV Settimana internazionale "Nuova Musica" di Palermo, presso l'hotel Zagarella a Solunto. La scelta del luogo e del periodo non fu certamente contingente, considerata la risonanza che dal 1960 aveva quell'evento musicale promosso da due noti intellettuali siciliani, Antonino Titone e Francesco Agnello; inaugurare i lavori del gruppo sfruttando la popolarità dell'evento si dimostrò mossa abile. Fu questo il primo incontro ufficiale del Gruppo 63, l'occasione per definire il programma ed uscire allo scoperto. Le prime due giornate furono dedicate ad una sessione preliminare impostata sul dibattito teorico,

le successive alla lettura di inediti, seguiti da confronti critici aperti a tutti i congressisti. In questa sezione ci si soffermerà sugli interventi del 3 e 4 ottobre.

L'interesse attorno agli intellettuali del Gruppo 63 suscitò aspettative e curiosità, una sorta d'aura indecifrabile che fece presto a dileguarsi, visto che essi non avevano alcuna pretesa di mistero:

Il "gruppo" non pare, come qualcuno ha creduto, la sigla di un movimento, e tanto meno di una associazione; ma sì, quella di un modo particolare d'incontro, di cui a Palermo si ebbe il primo esempio, [...] il cui scopo è l'aumento della conoscenza, un fertile lavoro di reciproca critica, e una volontà di chiarificazione continua degli intenti particolari nell'ambito di un rinnovamento della letteratura adeguato alla situazione in cui ci troviamo.<sup>57</sup>

Tale rinnovamento della letteratura doveva necessariamente passare attraverso un confronto aperto, prima teorico-ideologico e poi "pratico". Da questa tavola rotonda apparve subito lampante, tra i partecipanti e gli esterni, la comune volontà di riforma, ricercata però in maniera personalissima da ciascuno degli appartenenti al Gruppo 63. La difformità di vedute, l'eterogeneità di quel convivio letterario venne rimarcata sia all'interno che dai non addetti ai lavori. Seguita Anceschi: "Riunioni molto opportune come questa di Palermo [...] hanno messo in luce come la situazione [...] si articoli in posizioni diverse, ricche, varie, in una molteplicità di disposizioni [...]".<sup>58</sup>

Anche Barilli e Guglielmi, nell'introduzione a *Gruppo 63. Critica e teoria*, sottolineano la grande disparità di vedute emerse dai

<sup>57</sup> Luciano Anceschi, "Il Verri", 10, 1963, p. 18.

<sup>58</sup> Luciano Anceschi, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo 63, la nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 7.

“seminari” palermitani: “L’occasione migliore per un infittirsi dei confronti teorici e degli scontri polemici, sia verso gli avversari, sia anche in un fronte interno, fu offerta dalla costituzione stessa del gruppo, a Palermo, nell’autunno del ’63”.<sup>59</sup> Insomma, un’atmosfera critica non sempre distesa animava le sedute palermitane: “Il Gruppo 63, una formazione dove l’idea di gruppo non passava certo attraverso il momento coercitivo dell’adozione di una maschera di concordia; fu anzi una costante delle riunioni del Gruppo dar luogo alle più aspre contese tra i suoi aderenti”.<sup>60</sup>

Accostiamo le testimonianze appena citate con il commento a riguardo di Giorgio Manganelli, rilasciato in occasione della ristampa de *La letteratura come menzogna*: “[Il Gruppo 63] è stato un luogo fecondo, ilare, anche caotico: era una specie di fronte delle opposizioni letterarie. I disaccordi non erano meno forti degli accordi [...].<sup>61</sup>

Ad avvalorare ulteriormente quanto emerso all’interno della formazione palermitana, si noti come anche da parte dei giornalisti intervenuti vi fosse la sensazione diffusa di trovarsi dinnanzi ad un coacervo di intellettuali in aperto dissidio tra loro più che ad un gruppo coerentemente orientato. Questa l’opinione, tra gli altri, di Andrea Barbato: “La nascita di questo gruppo nuovo, con un reclutamento eterogeneo, con tanti fratelli rivali anche all’interno, e

<sup>59</sup> Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>61</sup> Sandra Petrigiani, *Saggi tempestosi*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p.159.

un nome (Gruppo 63) che oscilla fra la modestia e l'orgoglio fra il manifesto e il richiamo ai tedeschi del Gruppo 47".<sup>62</sup>

Il Gruppo 47 era uno dei modelli che, in Germania alla fine degli anni '40, aveva operato un'identica scelta di rottura col passato e di rinnovamento degli istituti letterari.<sup>63</sup> La data di nascita del movimento italiano va invece collocata nell'inverno 1963, quando, presso una stanza di Via Andegari a Milano (sede della casa editrice Feltrinelli), Valerio Riva, allora direttore editoriale, Nanni Balestrini ed Enrico Filippini decisero di fondarlo. Era il comune intento polemico, rivoluzionario, ad unire idealmente il Gruppo 63 al Gruppo 47, e più a monte all'avanguardia del primo Novecento, un atteggiamento "oltraggioso" e diretto contro il mondo intellettuale borghese: "Il Gruppo 63 irritava la cultura 'impegnata' perché credeva più al gesto rivoluzionario, quello dei futuristi che scandalizzavano i buoni borghesi".<sup>64</sup>

Vi erano nondimeno alcune differenze importanti tra la nuova avanguardia e le avanguardie storiche, cui pure il Gruppo 63 si riferiva esplicitamente. Il commento più illuminante a riguardo ci sembra quello di Angelo Guglielmi, il quale inserisce, come discriminante in favore della neoformazione culturale italiana rispetto ai protonovecentisti, un diverso genere di sperimentalismo: "Lo sperimentalismo è lo stile della cultura attuale. Lo sperimentalismo di cui stiamo parlando si oppone all'avanguardia

<sup>62</sup> L'articolo è apparso sul "Giorno" del 2 ottobre 1963. Andrea Barbato, a Palermo nelle vesti di giornalista, dal 1967 fu collaboratore della rivista del Gruppo 63 "Quindici".

<sup>63</sup> Nato nel 1947 da una proposta di Hans Werner Richter, il gruppo si proponeva di discutere sullo stato della letteratura del tempo e di rinnovarla. I partecipanti, tra cui H. Boll, P. Celan e H.M. Enzensberger, si riunivano annualmente per leggere le proprie opere e discuterne. La scissione del gruppo si verificò per ragioni di carattere politico-ideologico.

<sup>64</sup> Umberto Eco, "La Repubblica", 9 maggio 2003.

storica per una evidente diversità di fini".<sup>65</sup> Guglielmi chiama poi in causa Marinetti e Gadda e li contrappone come esempi l'uno di avanguardismo storico, l'altro di nuovo sperimentalismo. Il primo "nasce su pretesti polemici" e anche le stesse rivoluzioni linguistiche sono pretestuose e superficiali, un momento di semplice rottura polemica col passato: "Il nucleo interno o ideologico della lingua rimane intatto [...]. La rivolta degli scrittori d'avanguardia ha in genere una partenza contenutistico-emozionale. Gli interessi formali occupano [...] un posto secondario".<sup>66</sup> Qui Guglielmi tocca un argomento d'importanza fondamentale, presente lungo tutto l'arco del dibattito: il linguaggio, la sua struttura, le forme. La neoavanguardia si distinguerebbe, secondo Guglielmi, per l'adozione di uno sperimentalismo di carattere pienamente e coscientemente formale. Il neosperimentalismo, di fronte all'evidente crisi dell'istituto linguistico, deve tentare il riscatto della "funzione", laddove invece lo "strumento" (linguistico) appare oramai arcaico e consunto: "Ogni ponte tra parola e parola è crollato. La lingua [...] è ormai un congegno matto".<sup>67</sup> "La lingua", continua Guglielmi, "s'è sempre posta in posizione frontale rispetto alla realtà, rappresentandola, ma un'attualità mutata e impazzita, com'era quella degli anni '60, ha bisogno d'una lingua nuova, che si ponga in maniera differente rispetto alla realtà stessa". La lingua dovrà quindi "cambiare punto di vista", trasferendosi nel cuore della realtà per

---

<sup>65</sup> Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo 63. la nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 18. L'intervento è posteriore al convegno di Palermo, ma può tornare utile per definire certe distanze che il gruppo metteva tra sé ed il passato assetto culturale, oltre che a spiegare preventivamente l'elemento del neosperimentalismo.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

sondarla o inserendo tra essa e la realtà un qualche schermo deformante, tale che le cose, "allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi. Questa è l'operazione essenziale del nuovo sperimentalismo".<sup>68</sup> Il nuovo sperimentalismo, conclude Guglielmi, "è dominato da un interesse sostanzialmente formale, in quanto interesse unico e primario, tuttavia non opposto alla sfera degli interessi ideologici e di contenuto".<sup>69</sup>

Si notava come ci fossero discordanze tra gli appartenenti alla neoavanguardia, ma vi fosse anche un filo conduttore ampiamente condiviso: non solo una ferma intenzione di rinnovamento degli istituti letterari, ma anche il bisogno di una riconosciuta organizzazione pubblica, manifesta e non relegata tra le pagine di riviste per specialisti a bassa diffusione. Il desiderio era infatti quello di creare

un'organizzazione fluida ed elastica di scrittori, di operatori letterari, che si riuniscono periodicamente per "verificare" in pubblico le loro operazioni, le loro produzioni testuali, fuori del riparo confortevole dei rituali della recensione amica, o polemica solo in forme sottintese ed ammiccanti.<sup>70</sup>

Più in concreto, come bisognava operare sul fronte del rinnovamento? La risposta fu individuata appunto nel nuovo sperimentalismo, la chiave ritenuta adatta a dischiudere i vecchi istituti letterari. Un progetto che passava però attraverso

---

<sup>68</sup> *Ibidem.* Va rimarcato come non si debba confondere il nuovo sperimentalismo qui proposto da Guglielmi con il neosperimentalismo di "Officina". Figlio quest'ultimo della definizione pasoliniana evinta dal numero 5 della rivista e inteso come libertà stilistica figlia di una sperimentazione dai connotati etico-ideologici, impegnati.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, p. 20.

<sup>70</sup> Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 27.



l'interpretazione dello specifico compito letterario e un chiarimento del ruolo del linguaggio. Da questa discussione emergeranno momenti d'accordo e di rottura tali da definire una volta per tutte le "tre anime" del Gruppo 63 cui sopra si accennava. Vediamo come.

Nel citato convegno di Palermo il dibattito è introdotto da Luciano Anceschi, del quale riportiamo un passo fondamentale:

L'interesse e il significato di queste riunioni sta nella volontà di rendersi conto insieme del mutamento della situazione letteraria nel nostro paese. Che un mutamento vi sia pare difficile negare, quale esso sia, come si manifesti, e con quali motivazioni, è proprio ciò di cui qui si deve ragionare.<sup>71</sup>

Tale dichiarazione d'intenti, come accennato nel paragrafo iniziale di questo capitolo, si leva dalla constatazione di un mutato stato delle cose a diversi livelli: economico, politico, sociale e culturale. Un confronto, come afferma di seguito Anceschi, già messo a punto sulle pagine del "Verri", e all'interno del quale erano già presenti i discordi punti di vista poi emersi nelle giornate palermitane:

Desidero solo ricordare come nel 1956 uscì il primo numero del "Verri"; che intorno a questa rivista si sono raccolti alcuni giovani; che il gruppo si è andato allargando raccogliendo diverse forze. Coloro che sono qui riuniti non vengono tutti dal "Verri"; vi sono collaboratori e redattori del "Verri" ma vi sono anche alcuni che sono amici del "Verri"; [...] e vi sono altri che non condividono pienamente o non condividono affatto le opinioni del "Verri".<sup>72</sup>

In effetti s'è già rilevato come esista un filo che lega intimamente le esperienze del "Verri", dei "novissimi" e del Gruppo 63. Un articolo

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

pubblicato nel maggio 2003 su "La Repubblica", in occasione del quarantennale della fondazione del gruppo, ripropone ed enfatizza la questione:

Il raduno palermitano fu dunque la consacrazione di umori già maturi. Cinque tra i più noti esponenti del Gruppo 63 (Giuliani, Pagliarani, Sanguineti, Balestrini e Porta) erano compresi nell'antologia *I novissimi – poesie per gli anni '60*, edita a cura di Alfredo Giuliani, ma legata al critico Luciano Anceschi [...] un "maestro senza accademia"[...]. Il professore – che quei poeti aveva tenuto a battesimo nella sua rivista "Il Verri" – sarebbe stato considerato il padre spirituale della Neo-avanguardia.<sup>73</sup>

E la figura di Anceschi appare perciò come il punto di raccordo fra le esperienze successive, combinando all'interno dei suoi programmi anime piuttosto dissimili, sebbene orientate tutte verso una letteratura nuova: le stesse che si incontreranno nella prima settimana d'ottobre 1963 a Solunto.

Come s'è indicato, i neoavanguardisti non furono soli durante le giornate del convegno; vi parteciparono bensì molti altri, fra curiosi e "avversari", tra cui spiccava il nome di Alberto Moravia, poi chiamato in causa da Edoardo Sanguineti su questioni inerenti il romanzo. Tuttavia i disaccordi più forti emersero proprio in seno ai collaboratori del "Verri", a causa del carattere libero della rivista: "È stato proprio del "Verri" consentire all'interno la massima libertà e non vi è dubbio che, nella stessa rivista, vi sono correnti, tendenze e disposizioni varie".<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup>

Nello Ajello, *Gruppo 63. I ragazzi terribili quarant'anni dopo*, in *La Repubblica*, 8 maggio 2003.

<sup>74</sup>

Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 265.

Il fattore “varietà” è uno dei maggiori motivi di risonanza e successo del Gruppo 63, ma costituirà contemporaneamente, a nostro avviso, la ragione prima dello scioglimento dello stesso. L'intervento di Anceschi termina precisando alcuni motivi di quell'incontro:

Stiamo cercando semplicemente di renderci conto della situazione, della nostra scelta nella situazione, e della posizione reciproca delle tendenze e di ciascuno di noi individualmente nella situazione. [...] Oggi credo si debba parlare della letteratura nuova, della letteratura che si dice d'avanguardia.<sup>75</sup>

Tale chiarificazione interna giustificerebbe inoltre il carattere privato delle mattinate del convegno, cui seguivano incontri pomeridiani col pubblico. Il confronto in effetti servì a delimitare le zone di rispettivo interesse ed intervento, definendo e separando, una volta per tutte, quelle “tre anime” della formazione neoavanguardista di cui sopra si diceva.

Si schematizzano di seguito gli argomenti decisivi, su cui si discusse a Palermo: a) definizione della neoavanguardia e sua specifica funzione letteraria; b) inerenza dell'ideologia nella nuova letteratura; c) interesse formale per la lingua. Vediamo come si articola la discussione vera e propria, entrata nel vivo dopo l'introduzione di Anceschi.<sup>76</sup>

Allorché la parola passa a Alfredo Giuliani, egli tenta di circoscrivere ulteriormente il campo di discussione, proponendo una

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> Essendo fuori dal nostro studio attuale un'analisi *in toto* degli interventi teorici delle prime due giornate, approfondiamo in questo paragrafo soltanto le posizioni preponderanti di Guglielmi, Sanguineti e Barilli.

suddivisione della letteratura nelle categorie di tradizione e avanguardia e manifestando un forte interesse per il linguaggio:

In linea generale penso che intendiamo indicare una differenza strutturale, cioè un modo radicalmente diverso di apprezzare il linguaggio. Il tipo di letteratura che chiamiamo tradizionale accetta l'esistenza della lingua colta corrente nelle sue strutture semantiche e sintattiche, e ne accetta l'esistenza come una garanzia.<sup>77</sup>

Giuliani fornisce poi una sua definizione di letteratura d'avanguardia: "Al contrario, il tipo di letteratura che chiamiamo d'avanguardia non accetta l'esistenza della lingua colta corrente come una garanzia e non considera le sue strutture come razionali ma semplicemente come storiche".<sup>78</sup> Secondo Giuliani la letteratura d'avanguardia si schiera contro una letteratura tradizionale che utilizza la cosiddetta lingua colta, ma è anche in grado di "mimare il dialetto", utilizzare diversi registri del parlato e "scendere di livello". La nuova letteratura dev'essere capace, come quella tradizionale, di servirsi della lingua colta, ma "senza accettarne le gerarchie e soprattutto trasformandone la funzione".<sup>79</sup> In quest'ultimo inciso si ritrova il binomio dialettico di tutta la polemica interna al gruppo: il confronto continuo sui due principali motivi, ideologico e funzionale, passando per le strutture del linguaggio che sarà a Palermo il motivo di maggior contrasto tra le varie personalità intervenute. Giuliani getta in tal modo le basi per il dibattito a venire (infatti, come si vedrà, Sanguineti, Guglielmi e Barilli argomenteranno proseguendo dalle sue parole).

<sup>77</sup> Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 265.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 266

Restiamo sul discorso di Giuliani. La lingua letteraria della tradizione è, a suo modo di vedere, un “prodotto ovviamente borghese”; c’è qui un’allusione alle gerarchie suddette e alla situazione dello scrittore contemporaneo, costretto ad orientarsi nei confronti della letteratura secondo precise scelte linguistiche: “a) la lingua classica della tradizione vera e propria, cioè di quelli che grosso modo chiamiamo classici; b) la lingua letteraria contemporanea; c) la lingua dell’uso comune scritta o parlata”.<sup>80</sup> Queste sarebbero le possibilità offerte allo scrittore contemporaneo, cui si aggiunge quella della neoavanguardia, secondo Giuliani collocabile all’intersezione delle tre suddette vie linguistiche. La letteratura d’avanguardia sarebbe così orientata ad “esibire la propria struttura arbitraria e maniaca”, sapendo “di essere letteratura”.<sup>81</sup> Diversamente da quella comune, didattica, esplicitiva o mimetica, la letteratura d’avanguardia esiste: “Là dove la delucidazione del linguaggio si presenta come enigma e interrogazione oltre la mistificazione dei falsi enigmi, cioè senza prendere per buona fino in fondo né l’apparenza reale né la letteratura in quanto tale”.<sup>82</sup>

Inserita tra l’apparenza reale e il carattere autonomo letterario, questa letteratura è capace di creare “buffonate” e “sublimità”. Realtà e immaginazione sono i due poli distanti ma entrambi inclusi nella letteratura d’avanguardia, che Giuliani fa risalire a Kafka e Proust. L’interesse fondamentale dei neoavanguardisti dovrebbe

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

essere, in conclusione, “il realismo dell’invenzione”. Schematizzando, Giuliani focalizza l’intervento introduttivo sulla differenza tra letteratura tradizionale e d’avanguardia e sul linguaggio nella sua duplice valenza di veicolo ideologico e ordigno tecnico-formale.

Angelo Guglielmi, nel proprio intervento, considera la prospettiva neoavanguardista come l’unica “possibilità di fare letteratura”. La linea d’avanguardia tratteggia il mondo “come un centro invincibile di disordine” e lo rappresenta. L’intervento tende a chiarire il concetto attraverso l’elencazione dei precursori di questa recente tradizione nella cultura contemporanea: Pollock, Robbe-Grillet, Gadda e il Joyce di *Finnegan’s Wake* su tutti. Questi scrittori, continua Guglielmi, hanno qualcosa in comune:

Essi degradano tutti i valori a livello zero, sventando ogni possibilità di discorso significativo [...]. Con ciò determinano l’intercambiabilità dei significati e dei punti di vista (delle ideologie) e, conseguentemente, l’impossibilità di usarli a scopo definitorio o di chiarificazione [...].<sup>83</sup>

Gli esempi di Gadda, Robbe-Grillet e Borges, accomunati dall’uso del *pastiche* - “intreccio di modi espressivi e conoscitivi diversi” - indicano a Guglielmi un’esemplare linea d’avanguardia incentrata sulla demistificazione ideologica e sulla dissacrazione di una realtà troppo caotica e intricata per essere rappresentante di ideologie o impegno: “La linea viscerale della cultura contemporanea in cui è da riconoscere l’unica avanguardia oggi possibile è a-ideologica, disimpegnata, a-storica, in una parola ‘atemporale’; non contiene

83

*Ibidem*, p. 269.

messaggi, né produce significati di carattere generale".<sup>84</sup> Tale idea sarà un vero e proprio cavallo di battaglia per Guglielmi, capostipite del filone del "Grande Disordine" o, riutilizzando le sue stesse parole, "a-ideologico". Lo scopo della linea "viscerale", completa Guglielmi, è di "recuperare il reale nella sua intattezza", ove per "intattezza" egli intende la realtà a-storica, a-ideologica, neutra, incontaminata, di "grado zero". Ascrive infine i succitati letterati a questa linea poiché interessati propriamente alla realtà come appena descritta: essi infatti "colgono le cose al di qua (prima) di ogni possibile interpretazione, di ogni loro (delle cose) compromesso con una qualsiasi situazione di valore, non in quanto indicazioni di realtà, ma quali esemplari di realtà, campioni di materia".<sup>85</sup> Infine Guglielmi indica il percorso auspicabile per la neoavanguardia: la sua funzione è di liberare la realtà dalla complicità col passato e di "sospenderla in uno spazio neutro". La prima giornata si conclude con quest'intervento.

Il giorno successivo, 4 ottobre, è dedicato ancora all'approfondimento teorico. Apre la discussione Edoardo Sanguineti che, forte delle premesse gettate da Giuliani e Guglielmi, si muove criticamente nei confronti d'entrambi. Il suo discorso è piuttosto lungo e articolato, lo si riassume brevemente con qualche citazione a sostegno.

Sanguineti rigetta *in primis* l'idea sostenuta da Guglielmi secondo la quale l'unico modo di fare letteratura sta nella neoavanguardia. Oppone a quest'asserzione una sorta di estetica attenta al sociale. In

---

<sup>84</sup> *Ibidem.*

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 270.

sostanza egli considera impossibile accettare un'estetica esclusiva, in una società costituita da classi e sottoclassi ognuna con la propria coscienza sociale, morale, politica, culturale. Secondariamente Sanguineti critica la nozione di "astoricità" della realtà che, per Guglielmi, l'avanguardia deve cogliere. Tracciando a grandi linee quest'intervento si possono isolare tre momenti successivi ma legati fra loro: un primo, in cui Sanguineti definisce l'avanguardia nel suo stretto rapporto con la società borghese; un secondo, di polemica con Moravia sulla questione del romanzo; un terzo, sistematore e conclusivo, in cui Sanguineti si esprime sui rapporti tra letteratura, linguaggio e ideologia. La posizione dello scrittore ligure all'interno del Gruppo 63 è già a questo punto fortemente orientata ideologicamente e costituisce il nucleo centrale del pensiero come si svilupperà in seguito. L'apertura è dedicata al significato primo dell'avanguardia e alla sua genesi:

L'avanguardia esprime la verità ultima della situazione dell'intellettuale nel mondo presente. [...] l'avanguardia non procede da una vera scelta dell'artista che possa a suo arbitrio appoggiarla e consentire a essa. [...]. Direi che egli è gettato nell'avanguardia, nell'atto stesso in cui si pone come intellettuale nel mondo storico presente [...].<sup>86</sup>

Esisterebbe dunque una naturale disposizione alla letteratura d'avanguardia nel Novecento, pur non potendosi dire tutta l'arte di quell'epoca d'avanguardia. Questa "naturale tensione" che pervade il ventesimo secolo ha una data di nascita ben precisa: il 1848, anno oltre il quale l'intellettuale decide di legarsi a movimenti di opposizione allo stato delle cose esistente, e si coinvolge nella

---

<sup>86</sup>

 Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 271.



produzione avanguardista per esprimersi in maniera politicamente non conformista. Perciò si può affermare di trovarsi in presenza di una condizione d'avanguardia nel momento in cui il letterato, dichiara Sanguineti, prende "coscienza effettiva del suo rapporto con la società borghese".<sup>87</sup> L'intellettuale che abbia una coscienza del reale e di vivere all'interno di una società borghese è consapevole di produrre, facendo arte o letteratura, "merci estetiche".<sup>88</sup> Producendole consapevolmente, l'intellettuale dimostra di conoscere la società in cui si muove.

Il secondo momento dell'intervento di Sanguineti è strettamente legato a questo primo: l'ideologia nell'opera d'arte. Lo spunto contingente Sanguineti lo impugna dalla polemica con Alberto Moravia nata per un articolo pubblicato dal romanziere da "Corriere della Sera" la settimana precedente al convegno e intitolato *Romanzieri in difficoltà*. Nell'articolo, Moravia affermava che per il romanziere il fattore fondamentale è quello ideologico, negando al linguaggio un ruolo preponderante nella costituzione dell'opera. Facendo del linguaggio una componente determinante, avverte Moravia, si andrebbe incontro ad un allontanamento da "ogni vera possibilità realistica". Un discorso che Sanguineti accosta alla distinzione, operata da Giuliani, fra tradizione (ideologia come elemento centrale) e avanguardia (linguaggio come fattore determinante). Il ragionamento si fonda sulla realtà, su come coglierla e come disporne ai fini letterari. Sanguineti stesso è interessato a rappresentarla ma, lontano dalle posizioni mimetiche di

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> *Ibidem.*

Pasolini quanto da quelle prettamente ideologiche di Moravia, pone il filtro del linguaggio tra i due pilastri "ideologia" e "realtà". Asserisce che non esiste "operazione ideologica che non sia immediatamente verificabile nel linguaggio", e continua:

Non esiste originalità di visione ideologica, e di prospettiva realistica, che possa essere garantita da altro che dal linguaggio, giacché la realtà di un'opera [...] è una realtà linguistica. Uscire dalla considerazione del linguaggio significa uscire da una riflessione di ordine estetico.<sup>89</sup>

Chiaro dunque l'ambito nel quale si muove la dottrina estetica di Sanguineti: ideologia e linguaggio sono strettamente legati, divengono contenuto e forma indivisibili ed in questo senso l'avanguardia non può essere altro che specchio fedele del rapporto tra l'intellettuale e la società borghese. L'avanguardia manifesterebbe "la consapevolezza del fatto che ciò che è proprio dell'operazione letteraria in quanto tale è l'espressione di un'ideologia nella forma del linguaggio".<sup>90</sup>

Nel terzo momento del proprio intervento, Sanguineti sostiene che l'ideologia borghese non è rappresentata solo dai concetti che esprime, bensì anche dalla maniera in cui "si è concretata in determinate operazioni linguistiche",<sup>91</sup> le quali man mano sono divenute "normali", si sono autodichiarate "normalità". In definitiva: "Nelle strutture fondamentali dell'ideologia borghese, si è costituita una normalità, anche a livello linguistico, che l'avanguardia si rifiuta d'accettare".<sup>92</sup> In questo senso l'avanguardia è rivoluzionaria e

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

invisa alla comune consuetudine letteraria borghese. Il bisogno primo sarà allora di proporre qualcosa che esca dai canoni della prassi comune, "cioè dalle sue norme ideologiche e linguistiche".<sup>93</sup> Sanguineti denuncia così i falsi parametri di giudizio, fondati proprio su una normalità decisa a tavolino dalla società borghese, secondo cui una "cosa" è normale, razionale, e un'altra no, nella vita come nella letteratura. Conclude poi l'intervento così come lo aveva cominciato, con un commento sulla neoavanguardia, circoscrivendone l'obiettivo e il compito: "Tale compito consiste nella collaborazione al costituirsi di una nuova razionalità, nella forma in cui è possibile a un artista, e cioè nella forma del linguaggio. E questo è oggi l'oggetto ultimo della nostra ricerca".<sup>94</sup> Il linguaggio per Sanguineti rappresenta sempre l'ideologia; attraverso il linguaggio di un'opera si può risalire alla concezione del mondo che le sta alle spalle e che veicola a suo modo il linguaggio. Il punto di partenza è però sempre di natura ideologica.

Riprendiamo ora il resoconto del dibattito. Dopo Sanguineti, è il turno di Renato Barilli, che riassume le idee di Guglielmi e Sanguineti sino a delineare due posizioni contrapposte. Il primo, ricorda Barilli, afferma l'inattuabilità dell'ordinamento concettuale nell'arte d'avanguardia; l'altro sostiene l'importanza di ideologizzare l'avanguardia partendo dal linguaggio. Detto ciò, Barilli cerca un suo spazio più o meno a metà strada tra queste due posizioni. Sottolinea innanzi tutto i limiti di una tesi ideologicamente orientata, tale da rinchiudere l'artista in una visione del mondo "a carattere

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 274.

economico, sociale e politico”, che privilegi l’aspetto della “ragion pratica”. Si dice quindi in parte d’accordo con coloro i quali, come Guglielmi, sono manifestamente avversi a “questa imposizione di un’ideologia che sentono ormai completamente inoperante nel campo delle arti, completamente legata, asservita alla ragion pratica”.<sup>95</sup>

Contro tale nozione di ideologia in senso squisitamente economico, politico e sociale si spingono Guglielmi e, più ponderatamente, Barilli. L’argomento enunciato da Sanguineti era di matrice evidentemente marxista, e in esso si enfatizzava l’importanza delle strutture economiche oltre che dell’ideologia. Barilli, invece, per indicare il pensiero legato agli aspetti socio-economici, utilizza la nozione kantiana di “ragion pratica” e si serve del concetto di “ragion pura” per descrivere gli elementi, messi a tacere nel secondo dopoguerra, inerenti alla conoscenza (epistemologia e gnoseologia), alla percezione, alla psicologia. Precisa la sua parziale intesa con Sanguineti riguardo la necessità di “operare un’integrazione sul piano ideologico”.<sup>96</sup> A un’integrazione dell’opera con la concezione del mondo si deve arrivare partendo dall’opera stessa e non dall’ideologia:

Non bisogna subito partire dal momento della ragion pratica perché l’accostamento fra l’opera letteraria [...] da una parte, e struttura sociale, struttura per esempio della lotta di classe dall’altra è un rapporto che non funziona, che non riesce a spiegare le opere letterarie [...].<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

Per Barilli è un punto di partenza attorno al quale sistemare l'opera letteraria: "Integrazione sì delle opere letterarie in una ideologia, in una visione del mondo globale, ma passando attraverso i momenti più affini a esse e cioè appunto i momenti psicologici, antropologici in genere".<sup>98</sup>

Sintetizzando, si potranno ricapitolare le tre posizioni di Guglielmi, Sanguineti e Barilli, che costituiscono i nuclei (sotto indicati con **A**, **B**, e **C**) attorno a cui gira la fortuna del Gruppo 63, seguendo lo schema tematico proposto poc'anzi.

**A-** Sanguineti parte dal presupposto che la neoavanguardia rappresenti una possibilità artistica perfetta per l'intellettuale impegnato degli anni '60. Ciò accade perché esiste, in tutto il Novecento, un atteggiamento borghese nei riguardi della letteratura che la pone alla stregua di un prodotto come un altro, o meglio, marxianamente, di una merce; e chi fa arte deve confrontarsi appunto con questo elemento borghese. L'ideologia è dunque alla base del credo estetico di Sanguineti, per il quale il linguaggio è l'unico strumento in grado di tradurre immediatamente e capillarmente ogni possibile elemento del reale, filtrandone i contenuti ideologici: "Sanguineti ritiene che l'ideologia intesa in senso positivo come il momento di proposta di una prassi rivoluzionaria, possa e debba essere intrinseca alla ricerca linguistica".<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibidem.*

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 28.

B- Guglielmi individua nella nuova avanguardia un naturale proseguimento dello sperimentalismo di Gadda (il *pastiche*), e tende ad un modello vicino a quello del labirinto di Robbe-Grillet e dell'ultimo Joyce. Per Guglielmi però, a differenza di Sanguineti, lo scopo della neoavanguardia è di raggiungere un grado zero di significazione, ove la realtà sia ripulita da motivi ideologici, morali o storici. Il mezzo sta nell'uso di un linguaggio "anamorfico", capace di stravolgere il punto di vista normale per cogliere le cose prima di giudizi di valore o interpretativi:

Guglielmi, constatando gli scadimenti, gli usi negativi o di copertura ipocrita del concetto di ideologia, ritiene convenga sopprimerlo [...] come paravento nocivo che non consente di scorgere la carica rivoluzionaria intrinseca al dato materiale, se raggiunto direttamente.<sup>100</sup>

C - Barilli infine si pone in una posizione intermedia, che include entrambe le teorie sopra citate. Da una parte ammette l'importanza di inserire l'opera in una visione del mondo complessiva; dall'altra considera secondario l'elemento strettamente ideologico nella costituzione della stessa. Barilli parte dall'opera e, costatatane la qualità precipua, la comprende in un contesto ideologico più generico di quello sanguinetiano: "Barilli condividendo la medesima sfiducia nel momento dell'ideologia se intesa come teoria di rivoluzione politico-economica [...] ritiene però che ci sia luogo per procedere a mediazioni culturali [...]".<sup>101</sup>

Concludendo, il momento di convergenza evidente da queste pagine, oltre che negli altri interventi qui non riportati, è certamente

100

*Ibidem.*

101

*Ibidem.*

la comune esigenza di rinnovamento, di sperimentalismo. Il fulcro di questa rivoluzione, ampiamente condiviso, sta nel riconoscimento del linguaggio come suo elemento cardine, assolutamente imprescindibile. Così le diverse personalità del Gruppo 63 si ritrovano unite nella battaglia a favore della ricerca linguistica:

Esse infatti attestano energicamente il comune proposito che si debba partire dall'interno degli strumenti del lavoro poetico-letterario; che cioè ci si debba portare "dentro" le forme, le tecniche, il linguaggio, [...] ma cogliervi un passaggio all'altro: un "altro"[...] mosso da un lievito rivoluzionario contro le strutture e le istituzioni del sistema borghese.<sup>102</sup>

La *quaestio* linguistica rappresenta anche il ponte ed il punto di maggior convergenza tra il Gruppo 63 e Giorgio Manganelli:

Qualsiasi fosse la posizione personale, quello che si era affermato in modo da non poter essere mai più cancellato era il valore linguistico delle parole. Non eravamo tutti d'accordo sul significato della parola "parola". Ma eravamo tutti d'accordo che si scrive con le parole e non con i sentimenti.

103

È pur importante notare come le tre anime del gruppo mostrassero la posizione di riferimento primaria, benché non l'unica, del pensiero del Gruppo 63. Manganelli in tal senso rappresenta l'esempio più evidente di una presenza forte, ma periferica e *sui generis* rispetto al nucleo centrale della formazione neoavanguardista.

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 27- 28.

<sup>103</sup> Elisabetta Rasy, *Dica Sessantatré*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 125-126.

## 2.4 Manganelli e il Gruppo 63: accordo e disaccordo

L'esordio ufficiale di Giorgio Manganelli neoavanguardista avviene, come per molti altri, nell'ottobre 1963 a Palermo. S'è detto degli interventi più caratterizzanti il dibattito: Sanguineti, Barilli, Guglielmi e Giuliani. Va indagato ora in che misura Manganelli partecipò alla sessione siciliana.

La sera del 3 ottobre 1963 presso la Sala Scarlatti dell'hotel Zagarella il gruppo presentò lo spettacolo "Teatro Gruppo 63" a cura del centro teatrale di Bologna e dell'ACT di Roma. La rappresentazione si suddivideva in tre parti per la regia di Luigi Gozzi e Ken Dewey con le scenografie di Achille Perilli. Durante la prima giornata si avvicendarono Luigi Malerba con *Qualcosa di grave* e Francesco Leonetti con *La prosopopea*, terzo fu Giorgio Manganelli con *Iperipotesi*, un testo che proponeva gli elementi neoavanguardisti di una letteratura ipotetica, un catalogo del reale ed un'ironia sul meccanismo dell'universo, come rivela il brano qui riprodotto:

*(A sipario abbassato – e tale resterà per tutta la scena – si fa avanti il Conferenziere: aria da professore di successo, accademico e mondano, colto e vanitoso. Si rivolge al pubblico). "Signori e Signore, l'importante è proporre delle ipotesi. Nessuna attività è più nobile di questa, più degna dell'uomo. In primo luogo, in qualsivoglia condizione, senza pausa elaborare ipotesi; in secondo luogo, confortarle di documenti, indizi, argomenti, fenomeni, epifenomeni... Ipotizzare è sano, relaxing... è un'attività euforica e euforizzante, da weekend, come fondare religioni, concepire generali, merendare con consanguinei... Reperire l'appropriata documentazione significa, né più né meno, fare l'inventario dell'intero universo, giacché,*



rettamente intendendo, comete, cavalli, domestiche, dinosauri, sonetti, singhiozzi altro non sono che documenti. Testimonianze che svelano un rudissimo, incolto universo, brutto di barba lunga, in ignara attesa della lama del rasoio dell'intelligenza ipotizzante che dovrà mietergli le irte gote. (*Lievemente ispirato*) Forse la storia umana è faticoso inconcluso tentativo di "vestire l'universo", lavarlo, disimparargli i rutti, educarlo alla discrezione sessuale, assisterlo nella scelta delle cravatte. Il mondo non finirà in apocalisse, ma in un tè delle cinque, cui inviteremo il Tutto, e gli offriremo tè al limone, ed egli lo sorbirà senza versarne una stilla... il nudo corpaccione vuol vestirsi di pepli di ipotesi, di clamidi interrogative, incoronarsi di cilindri teoretici... (*si ode da dietro il sipario uno squillo di sveglia; il Conferenziere tace, pensoso; poi riprende a parlare in tono sommesso.*) Hanno sentito? Stimolanti, questi oscuri messaggi, questi ammicchi dell'ignoto... Descriviamo in primo luogo la situazione di lavoro, l'ambiente genetico dell'ipotesi... Lor signori, ne converranno, non esistono; sono una mera condizione del mio discorso, una didascalia. Alle mie spalle, più esattamente alla mia nuca, comincia l'universo: un porro, una verruca, meno che un foruncolo fa da dogana, da sbarra di confine; dalla mia nuca alla mia nuca, fantastiliardi di secoli luce... E di lì perviene appunto fino a me, alla mia vigile verruca, un documento, uno squillo... [...].<sup>104</sup>

Il commento del regista Luigi Gozzi ad *Iperipotesi* apparve in forma d'articolo sul "Marcatrè" nel novembre di quell'anno, primo documento ufficiale sulla presenza dell'autore nel Gruppo 63:

*Iperipotesi* di Giorgio Manganelli, un lungo monologo conferenza [...]: il conferenziere "in ipotesi" viene, per così dire, "sconfitto" dai rumori che provengono da dietro il sipario: si tratta di una sorta di lotta sottile tra le "ipotesi", strumento fragile ed estenuato della "conoscenza del mondo", e gli interventi brutali e massicci di una realtà casuale; anche qui per lungo

<sup>104</sup> Giorgio Manganelli, *Iperipotesi*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 7-11.

tempo il conferenziere riesce a controllare la situazione, ma poi gli sfugge a mano a mano. Sembra quasi di trovarsi di fronte, all'inizio, a una trascrizione intelligente ed acuta di "il tabacco fa male", e certamente Manganelli vuole agire su un modello risaputo come è quello della conferenza, se non direttamente sul testo cechoviano.<sup>105</sup>

In *Iperipotesi* compaiono in nuce due aspetti essenziali del Manganelli di quegli anni: la tensione innovatrice che lo lega al Gruppo 63 e la singolare, peculiare voglia di "chiacchierare, divagare, divorziando da significati, idee, contenuti, messaggi",<sup>106</sup> derivante dall'enorme interesse per il linguaggio "in sè", motivo che lo accompagnerà per tutto il corso della carriera.

Il primo elemento d'intesa con le poetiche della neoavanguardia si trova proprio nel bisogno di reazione alla letteratura moralistica e sentimentale: "Quando mi trovo di fronte ad un testo in cui predominano quelli che si possono chiamare buoni sentimenti, debbo dire che provo una nausea profonda".<sup>107</sup> Reazione inoltre, più direttamente, al realismo, come affiora da queste altre dichiarazioni: "C'era poi il peso di un'ideologia, quella del realismo, che voleva vedere nella letteratura uno specchio dei tempi e un'interpretazione del mondo. Tutte cose che insieme formavano un gigantesco ricatto della buona coscienza nei confronti della letteratura".<sup>108</sup>

<sup>105</sup> Luigi Gozzi, *Teatro Gruppo 63 a Palermo*, "Marcatrè", 1, 1963, p. 15.

<sup>106</sup> Grazia Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore, p. 39.

<sup>107</sup> Eugenio Battisti, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 27.

<sup>108</sup> Cfr. Elisabetta Rasy, *Dica Sessantatrè*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 125.

Più in particolare, “Manganelli simpatizza per l’operazione di degrado del romanzo tradizionale auspicata dal Gruppo 63”,<sup>109</sup> secondo il quale la concezione realista del rispecchiamento era riduttiva,<sup>110</sup> ed andava superata cogliendo la mutevole realtà delle cose attraverso una sperimentazione innanzitutto linguistica. In tale ambito si ascrive l’altro lavoro – questo esplicitamente programmatico - presentato da Manganelli a Palermo, ma edito solo nel 1994 in *Il rumore sottile della prosa* dal titolo *Avanguardia letteraria*. In accordo col resto del gruppo, Manganelli insiste sul concetto di letteratura “come meccanismo ordinato che si concentri nelle ricerche di ordine strutturale: nelle ricerche sul linguaggio”.<sup>111</sup> Ivi descrive i compiti dell’Avanguardia, tratteggia il profilo del nuovo scrittore e sottolinea l’importanza dell’elemento linguistico. *Avanguardia letteraria* rappresenta la migliore fotografia del pensiero manganelliano agli esordi nel Gruppo 63.

Sin dalla prima pagina, l’autore rimarca il carattere artificiale della scrittura: “Letteratura d’artificio [...] l’unica che sia legittimamente denominabile letteratura. L’amore delle combinazioni improbabili, la scelta e la coltivazione di sintassi ostiche, ardue, inospiti; insomma, la scelta delle strutture, di strutture arbitrarie e rigorose”.<sup>112</sup> Altri livelli di sintonia con tesi neoavanguardiste si riscontrano ancora nella risposta ad un articolo apparso sul numero 78 di “Aut-Aut” sulla natura della letteratura. Riprendiamo brevemente un passo di Manganelli: “La letteratura [...] non è espressione ma provocazione;

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>110</sup> Ipotesi già analizzata in 2.2 anche a proposito del conflitto con Pasolini.

<sup>111</sup> *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 73.

<sup>112</sup> *Ibidem* p. 72.

non è quella splendida figura umana che vorrebbero i moralisti della cultura, ma è ambigua, innaturale, un poco mostruosa".<sup>113</sup> Tali idee non solo rientravano nel seminato neoavanguardista, bensì erano e rimarranno centrali nella poetica successiva di Manganelli, che approfondirà ed affinerà questi motivi fino alle estreme conseguenze.

Benchè, da quanto sin qui osservato, il ruolo di Manganelli assumesse almeno inizialmente grande importanza ed avesse risalto in seno al Gruppo 63, la sua posizione a-ideologica si discosta da alcune linee guida della neoavanguardia orientate in senso socio-politico. Se da una parte, infatti, egli fa fronte comune rispetto ad argomenti quali quello della lingua e dell'anticonformismo della letteratura, dall'altra prende le distanze dall'impostazione ideologica di tipo marxista che all'interno della neoavanguardia, come si è visto, era espressa più decisamente da Edoardo Sanguineti. Riprendiamo pertanto alcuni passi di *Ideologia e linguaggio* di Sanguineti, sì da confrontarli con *Avanguardia letteraria* di Manganelli.

Sanguineti identifica le caratteristiche delle avanguardie storiche nell'espressione di verità generali di carattere sociale nel lavoro particolare dell'intellettuale. Discerne poi tra due livelli di azione: un ordine sovrastrutturale, per cui l'avanguardia si configura come fenomeno linguistico-ideologico, ed uno strutturale, cioè la risposta dell'artista alle condizioni economiche di fatto della società in generale. Sottolinea spesso l'importanza della contestazione propria delle avanguardie storiche e trova una corrispondenza importante tra nuova e vecchia avanguardia: "Le neoavanguardie costituiscono

---

<sup>113</sup>

*Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 76.

[...] un appello contro l'ordine neocapitalistico, in modo del tutto equivalente a quello in cui le avanguardie storiche già costituirono [...] un appello contro l'ordine del capitalismo storico".<sup>114</sup> Secondo Sanguineti, le poetiche delle avanguardie non solo costituiscono una contestazione dello stato delle cose vigente, ma consentono anche una più profonda comprensione della realtà: "la via dell'avanguardia diviene effettivamente la via deputata, sul terreno dell'arte, alla comprensione delle cose stesse".<sup>115</sup>

Già da questi brevi riscontri il dissenso con Manganelli emerge abbastanza nettamente. Tuttavia in *Ideologia e linguaggio* vi è un brano sulla "letteratura della crudeltà" in cui Sanguineti, a nostro modo di vedere, ancor più chiaramente si distanzia dalle idee di Manganelli. Ivi, parlando di Artaud, del suo teatro della crudeltà afferma:

La letteratura non può metterci in rapporto (e in causa) con le cose stesse (con la vita, come si diceva una volta, e diceva ancora Artaud) [...] se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame, precisamente. Il che non può essere compreso bene, s'intende, se non a partire dalla ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose.<sup>116</sup>

Se anche per Manganelli l'esperienza delle parole è fondamentale e precede quella delle cose, difficilmente però egli avrebbe sottoscritto una concezione secondo la quale le idee "hanno la forza della fame", né, tantomeno, il seguito del pensiero di Sanguineti qui riprodotto:

Una letteratura della crudeltà opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente [...] una ideologia nella forma di linguaggio [...] Nessuna

<sup>114</sup> Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 73.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 132-133.

interpretazione della parola [...] può riuscire adeguata se non coglie il suo essere sociale come modo e forme di classificazione. È in questo senso, precisamente, che ogni struttura di linguaggio è una "visione del mondo". [...] Come tale, una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuto* nelle parole.<sup>117</sup>

In *Avanguardia letteraria*, Manganelli si contrappone a tale visione ideologica della letteratura, considerandola anzi come uno degli aspetti con cui la società cerca di normalizzare l'eversione propria della letteratura stessa: "La storia della cultura umana è tutta una serie per redimere la letteratura, di affidarle un compito umano ben definito, di trasformare questa incorreggibile squaldrina in una onesta madre di famiglia. Ci si è provati con varie forme di intimidazione; oggi si usa lo strumento più raffinato dell'ideologia".<sup>118</sup> Afferma quindi in modo inequivocabile: "Io non credo ai tentativi di ideologizzare l'avanguardia. [...] Credo, al contrario, che oggi sia urgente affermare che la letteratura è per sua natura refrattaria a qualsivoglia coonestazione ideologica".<sup>119</sup> L'interesse centrale di Manganelli risiede nell'elemento letterario "in sé", inteso come risultato di operazioni linguistiche: tutto quello che può inficiare quest'idea Manganelli lo rigetta. La letteratura non ha fini morali, sociali o ideologici poiché nulla ha a che fare con la storia dell'uomo: "Nella storia dell'uomo, la letteratura sta fuori; è accusa e vergogna [...]. È una stortura. Un errore. Nell'opera onerosa e angosciosa di produrre letteratura, il letterato non è che il testimone".<sup>120</sup> È così

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

definitivamente chiara la distanza di Manganelli dal primo termine della coppia sanguinetiana dei concetti di ideologia e linguaggio.

Se la questione ideologica è criticata esplicitamente da Manganelli, vi è un più sottile dissenso sul linguaggio.

S'è dato conto di come questo fosse da considerarsi protagonista del dibattito tra i componenti del Gruppo 63: "Qualsiasi fosse la posizione personale, quello che si era affermato in modo da non poter essere mai più cancellato era il valore linguistico delle parole".

<sup>121</sup> Tuttavia, a nostro parere, per Manganelli la centralità e l'autonomia del linguaggio si assesta, con maggior forza che per altri, come forza motrice a discapito di compromessi con ragioni letterarie di ordine eteronomo. La centralità dell'elemento "linguaggio" è talmente sentita da far dichiarare all'autore milanese di esser interessato a lavorare "nella prospettiva di un linguaggio inteso come totalità assoluta, da nient'altro attraversabile se non dal linguaggio stesso".<sup>122</sup> Di qui si può iniziare a comprendere l'etichetta attribuitagli all'interno del gruppo, peraltro da lui mai smentita, di "formalista puro" ed il conseguente ruolo defilato per cui occupò nell'avanguardia "una posizione del tutto periferica". D'altronde un osservatore attento, interno e non eccessivamente "fazioso" come Barilli descrive Manganelli neoavanguardista con i tratti di un eversivo tra gli eversivi del gruppo. In *La neoavanguardia italiana* gli riserva uno spazio fuori dal gruppo vero e proprio, inserendolo nella fascia degli "anziani" degli anni '20 come Calvino, Volponi e

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>122</sup> Stefano Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 48.

Pasolini. Manganelli “era rimasto fin lì alla finestra” in attesa di eventi a lui congeniali e “intanto egli si maturava, si rafforzava in una insularità cocciuta, orgogliosa della propria diversità, rispetto alle proposte circolanti, perfino in seno alla stessa neoavanguardia”.

<sup>123</sup> D'altra parte Manganelli puntava, come si è accennato, direttamente al suo obiettivo. Barilli a proposito scrive: “un fine come quello della letterarietà ci faceva paura, eravamo tutti convinti che si dovesse aggirarlo, raggiungendolo attraversando abbondantemente i territori del 'non letterario'”. <sup>124</sup> Per Manganelli, la letterarietà rappresenta da sola l'unico obiettivo, attraverso un misurato uso della componente linguistica: “Manganelli muove dalla convinzione che la letterarietà possa essere un obiettivo, un territorio di sperimentazione in sé e per sé [...]”. <sup>125</sup>

Barilli tende perciò ad isolare Manganelli nella cosiddetta *koinè* metodologica formalistico-strutturalista; lo ritiene troppo concentrato, rispetto agli altri, sugli “aspetti interni del fare romanzo [...] si era trovato in una posizione alquanto defilata e minoritaria, rispetto agli interessi prevalenti degli altri scrittori del Gruppo”. <sup>126</sup> A conferma del formalismo individuato da Barilli, sarà utile ricordare come Manganelli nel 1964 si legò con Alfredo Giuliani, Gastone Novelli e Achille Perilli al progetto di una rivista, “Grammatica”, che insisteva proprio sul versante formale, o come spiega Barilli: “In nome di una rigorosa scientificità, ci si dovrà concentrare su un solo

---

<sup>123</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*. Bologna, Il Mulino, 1995, p. 246.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 25.



versante, conducendo fino in fondo un'operazione analitica, capace di [...] puntare sulle sole forme, liberate finalmente dai contenuti".<sup>127</sup> E rimarca una decisa distanza dalla fenomenologia in favore di una letterarietà allo stato puro, "in sé", fine ultimo di Manganelli: "Tutto questo orizzonte 'al di là della fenomenologia' trovava un riscontro nelle pratiche testuali di Manganelli, che oltretutto le ribadiva raccogliendo i suoi saggi sotto un titolo anch'esso valido al pari di una dichiarazione di poetica: *La letteratura come menzogna*".<sup>128</sup>

Nel dibattito d'apertura di "Grammatica", sebbene non siano sempre facilmente individuabili le voci dei testi (scritti collettivamente da Balestrini, Giuliani, Novelli, Manganelli, Perilli e Pagliarani), vi sono dichiarazioni attribuibili a Manganelli per lo stile ed il tono che li caratterizza. Enunciazioni come questa:

Io credo ci sia un piccolo equivoco: l'idea che quando si usa la parola "linguaggio" si allude a qualcosa che significa, ma non è mica vero che il linguaggio significa. Il linguaggio a mio avviso è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. Diciamo. Come la grammatica. Non significa nulla di per sé, così il linguaggio è l'organizzazione stessa di ciò che prima abbiamo chiamato universo, ma non è assolutamente un significato, non comunica mica niente.<sup>129</sup>

Strutture che organizzano il nulla... Si tratta di uno scavalcamento non solo dell'ideologia sanguinetiana, ma anche della fenomenologia anceschiana. D'altronde il programma di "Grammatica" era inequivocabile per i componenti della redazione: "la nostra

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>128</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. Bologna, Il Mulino, 1995, p. 257.

<sup>129</sup> "Grammatica", 1, 1964, p. 1.

scommessa è dopo la fenomenologia".<sup>130</sup> L'orientamento della rivista romana, Manganelli in testa, fu infatti quello di chiudersi in una sorta di formalismo analitico che negli anni Sessanta e Settanta avrebbe avuto tanta fortuna in Italia.<sup>131</sup> La scelta di molti in quel periodo - "grammatici" compresi - fu in definitiva quella di "calarsi nelle strutture puramente interne ai fatti linguistici, tentando di astrarre il più possibile dal contesto esterno, vedendole cioè come perfette macchine fatte di segni".<sup>132</sup>

Negli anni a venire, Manganelli avrà modo di confermare tali posizioni, arrivando a definire il linguaggio come "puro grafismo disegnato in uno spazio astratto da accogliere come tale e che non ha significato, non comporta un messaggio, non comporta una comunicazione".<sup>133</sup> Manganelli si spinge sino a contestare la funzione comunicativa del testo, sostenendo che "il punto fondamentale [...] è la perdita di semanticità della letteratura, il rifiuto di dare alla letteratura un senso di comunicazione diretta [...]".<sup>134</sup>

Dalle pagine di "Grammatica" si solleva un monito per chi si avvicina al testo letterario con la pretesa di cogliere qualche significato: "Il lettore peggiore è quello che cerca il senso della comunicazione, che vuole parafrasare le parole come se alle parole

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>131</sup> Basti qui citare autori come Ferdinand de Saussure col suo *Corso di linguistica di base*, o Louis Hjelmslev (*I fondamenti della teoria del linguaggio*) o lo stesso Roman Jakobson proveniente dalla scuola russa. In Italia questi studi furono introdotti e sviluppati da studiosi quali Cesare Segre, Maria Corti, Silvio D'Arco Avalle, Dante Isella, tutti amici più o meno stretti di Manganelli.

<sup>132</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. Bologna, Il Mulino, 1995, p. 282.

<sup>133</sup> Carlo Rafeale, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. *Ibidem*, p. 51.

<sup>134</sup> Carlo Rafeale, *op. cit.*, p. 57.

scritte potessero corrispondere delle altre che in qualche modo trasmettano il significato [...]".<sup>135</sup> Dichiarazioni come queste potranno apparire esageratamente provocatorie o paradossali, ma corrispondono precisamente al *modus sentiendi* dell'autore:

La perdita assoluta di ogni significato nel senso di ogni comunicazione, di ogni espressione... Il testo letterario non vuole né esprimere né comunicare, vuol essere. Ma il suo modo di essere è un modo di organizzarsi linguisticamente in uno spazio che è il silenzio.<sup>136</sup>

Un simile atteggiamento, presente già dai tempi dei primi convegni, non poteva non portare ad un'insanabile frattura. Se infatti il Gruppo 63 si diceva aperto alla sperimentazione linguistica, lo faceva in considerazione del fatto che un "nuovo" linguaggio avrebbe potuto veicolare contenuti in qualche modo legati alla nuova realtà, ed unendosi all'elemento ideologico – soprattutto in Sanguineti – proporre una nuova ed attuale letteratura. Anche Angelo Guglielmi, tra le tre "anime" di certo la meno distante dal pensiero di Manganelli, auspicava un'autonomia della letteratura ed una supremazia del linguaggio, orientato però ad "adottare tecniche tali da forzare la realtà, da farle violenza, da 'snidarla'": si poneva quindi in posizione dialettica nei riguardi della realtà più recente, mentre Manganelli si mostra piuttosto indifferente a questo elemento, il quale, nel tempo, lo si vedrà, diverrà un cavallo di battaglia dello scrittore lombardo.

In conclusione, si vuol suggerire che con la nascita di "Grammatica" inizia quel percorso di allontanamento di Manganelli

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 52.

dal Gruppo 63 che si concreterà con la scelta della carriera "solista" dell'autore. Il divorzio fu importante non solo per il futuro dell'autore, ma anche per il Gruppo 63 stesso, che sul finire degli anni Sessanta affrontò una pesante crisi interna dovuta proprio alle divergenze sull'asse "rapporto politica-letteratura" e linguaggio-fenomenologia.<sup>137</sup> Tutte le componenti analizzate decretarono la fine di un sodalizio a nostro avviso propizio per l'autore sia per le riflessioni maturate in accordo e non col Gruppo 63 e che influirono sulla successiva poetica, sia perchè, ad altri livelli, fu attraverso gli esponenti della neoavanguardia che lo scrittore entrò in contatto con l'editore Feltrinelli, presso il quale pubblicò *Hilarotragoedia*, guadagnando una discreta visibilità e una buona distribuzione sul mercato librario, e passando poi ad altri editori sempre di notevole risonanza: da Einaudi a Rizzoli, da Garzanti a Bompiani sino ad essere edito, *post mortem*, da Adelphi.

---

<sup>137</sup> Tali sconvolgimenti portarono al naufragio dell'intero Gruppo 63 quando, nel 1967, aprì i battenti "Quindici", rivista che rispecchiò al suo interno le distanze tra le due contestazioni, politica e puramente letteraria, del Gruppo. "Quindici" chiuse due anni dopo decretando il fallimento del progetto neoavanguardista.

## PARTE SECONDA

TEORIA E POETICHE MANGANELLIANE

## Capitolo Primo

## IL RUMORE SOTTILE DELLA PROSA

Ogni universo è in primo luogo un  
 universo linguistico in quanto è  
 proprio una morfologia ed è  
 sottoposto a tutto il rigore e a tutta  
 l'arbitrarietà delle morfologie  
 (Giorgio Manganelli)

## 1.1 Premessa

Dei due indirizzi divergenti individuati nel capitolo precedente, i quali marcano l'accordo (letteratura come sperimentalismo linguistico in senso antirealistico, antimorale e antisentimentale) e il disaccordo (autonomia del linguaggio e interesse sugli elementi interni del fare letterario, al di là dell'ideologia e oltre la fenomenologia) maturati tra Manganelli e il Gruppo 63 se ne rinvencono evidenti echi nell'organico discorso teorico enunciato dall'autore nel corso della propria carriera.

Come annunciato nell'introduzione, si analizzeranno qui i frammenti testamentari in ambito letterario lasciati da Giorgio

Manganelli e raccolti da Paola Italia, dopo la scomparsa dello scrittore, nella silloge *Il rumore sottile della prosa*. Ci si sposterà in tal modo, in questa fase del nostro lavoro, sul versante tematico, sì da rintracciare concetti portanti e idee ricorrenti della teoria letteraria dell'autore in consonanza o in divergenza con le premesse neoavanguardistiche. Sebbene il grosso dell'analisi condotta si indirizzi sul testo in questione, nell'ultima sezione del presente capitolo si allacceranno i concetti tratti da *Il rumore sottile della prosa* con quelli rintracciati in altre opere dell'autore lombardo.

La raccolta, riedizione ragionata di numerosi articoli d'argomento più o meno apertamente teorico apparsi sui maggiori quotidiani e periodici nel corso di circa un quarto di secolo (1966-1990), venne pubblicata quattro anni dopo la scomparsa dello scrittore. La curatrice del libro a parte la scelta del titolo – calco di uno degli interventi che lo compongono - ha seguito scrupolosamente le direttive lasciate a Ebe Flamini da Manganelli. Ciò traspare dall'organicità d'insieme del testo, non fredda operazione editoriale ma, come sottolinea la stessa Paola Italia, coerente "raccolta d'autore". Il denominatore comune dei brani ivi riportati risiede nel discorso teorico avanzato da Manganelli attraverso considerazioni sulle componenti letterarie per lui sostanziali.

Si tratta di riflessioni atte a comprendere il sistema teorico edificato dall'autore, considerando inoltre il presupposto, ampiamente condiviso dalla critica, che in Manganelli "ciò che viene espresso a livello teorico trova riscontro a livello della scrittura".<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup>

Grazia Menechella, *Il felice vanverare*, Ravenna, Longo, p. 171.

Nell'analizzare le varie parti de *Il rumore sottile della prosa*, si è così preferito seguire una suddivisione tematica – sulla lettura, sulla scrittura e sulla critica – come già proposto nel libro, piuttosto che una scansione cronologica, senza dimenticare che il pensiero manganelliano si sviluppa e rimane internamente coerente anche ad un'analisi diacronicamente condotta. La scelta è perciò stata operata in modo tale da porre in rilievo l'uniformità delle riflessioni teoriche dell'autore. Delle sei divisioni interne al libro si prendono in analisi rispettivamente la quinta, la prima e la seconda, ovvero i tre momenti portanti del rapporto tra "l'utente" e l'opera letteraria: leggere, scrivere, recensire.<sup>139</sup> Dalla sintesi argomentativa così concepita si raccoglieranno – alla fine d'ogni sezione di questo capitolo – taluni elementi strutturanti una parte sostanziale dell'universo letterario manganelliano.

Si vuol infine rimarcare il valore dell'operazione sistematica qui approntata, la quale di primo acchito può apparire in qualche modo pedissequa. In realtà, ci preme sottolineare, un metodo di lettura ravvicinata degli interventi teorici (linguistici e più propriamente letterari) manganelliani non esiste e, come si cercherà di dimostrare, far consuonare talune riflessioni estratte dalle sezioni in analisi de *Il rumore sottile della prosa* rileva ricorrenze e rimandi tali da disegnare un sistema altamente coerente, tanto al suo interno quanto ad un'analisi condotta nel confronto con le opere manganelliane cosiddette creative.

---

<sup>139</sup> Dopo la *Presentazione* il libro si apre con la sezione *Scrivere* cui seguono *Recensire*, *Cataloghi e dizionari*, *Il successo e i premi letterari*, *Leggere e Vari*.

## 1.2 Leggere

La centralità della lettura nel sistema teorico manganelliano è indubbia, costituendo essa la condizione necessaria dell'attività critica. Gli scritti qui presentati coprono lo spazio di circa tredici anni e non sono inseriti cronologicamente, bensì secondo nuclei tematici concepiti da Manganelli in modo da risultare indicativi di un sistema di idee sulla letteratura.<sup>140</sup>

Nel primo scritto, *Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal*, Manganelli pone l'accento sul tema della "censura letteraria" nei confronti di alcuni scrittori, o addirittura di interi movimenti com'è nel caso del Barocco. Ricorda in qual modo diversi autori, nonostante un indiscusso talento letterario siano stati talora relegati "ai margini delle storie ufficiali, scolastiche".<sup>141</sup> Pulci e Stendhal sono chiamati in causa per ricordare che la letteratura è un gioco, un'attività per persone spiritose e marcare ancora una volta il destino un poco periferico di libri quali il *Morgante Maggiore*: "un libraccio ridanciano, drammatico, gaglioffo, rissoso, plebeo e aristocratico, un divertimento ed un lavoro di calcolata dottrina".<sup>142</sup> Allontanati dalle storie ufficiali o relegati a semplici comparse nei manuali della letteratura nazionale, la situazione di siffatti scrittori è causa della ben nota accusa che Manganelli muove a Francesco De Sanctis, resosi

<sup>140</sup> Per la precisione dal novembre 1978 al maggio del 1990. Questo è l'elenco degli articoli della sezione *Leggere*: *Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal* "Il Messaggero", 20 aprile 1986; *Parole sbriciolate* "Il Messaggero", 25 maggio 1986; *Vietato leggere* "L'Espresso", 26 novembre 1978; *E Sallustio non va bene?* "Tuttolibri", 2 dicembre 1978; *Più ti conosco e più mi meravigli* "Il Messaggero", 21 aprile 1990; *Parola d'acqua e parole di pietra* "Il Messaggero" 1 maggio 1990; *Le parole infinite* "Il Messaggero", 6 maggio 1990; *In ferie col Corano* "L'Europeo", 22 luglio 1980.

<sup>141</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 204.

<sup>142</sup> *Ibidem*.



colpevole, nella *Storia della letteratura italiana*, di aver “censurato” secoli meravigliosamente prolifici - il Barocco su tutti - per ragioni vagamente morali. Francesco De Sanctis avvolgerebbe, secondo quanto rileva Manganelli, gli scrittori prediletti di un’aura di moralità che li farebbe “uomini tutti d’un pezzo, patria, famiglia, umanità, e una qualche vorticante nebula religiosa nel fondo dell’anima [...]”.<sup>143</sup>

Nel testo successivo, *Parole sbriciolate*, Manganelli, passando ad un tema differente, analizza l’essenza enigmatica delle parole, la loro “esistenza frammentaria”: un’esistenza condotta lungo l’impercettibile confine tra sonorità e senso, ove le parole “stanno assieme letteralmente trattenute da un lieve erratico fiato”.<sup>144</sup> La perdita di semanticità, elemento indagato dall’autore sin dai tempi di “Grammatica”, riappare nell’esperienza della progressiva rarefazione del significato che si ha concentrandosi sulla qualità sonora di un termine qualunque. Prevalendo il suono rispetto al significato, è così possibile assistere al fenomeno di uno “sbriciolamento delle parole nelle sillabe e nelle lettere, al loro perdere consistenza, l’abbandonarsi alla loro vocazione ambigua, metamorfica, polifonica”.<sup>145</sup>

Il riferimento, in relazione a tale “sbriciolamento”, ricade su un autore sempre in primo piano nella considerazione di Manganelli: “Lewis Carroll [...] non avrebbe mai scritto il mirabile *Alice* se non avesse avuto il difficile privilegio di assistere alla catastrofe delle

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 207.

parole.”<sup>146</sup> L'utilizzo del termine “catastrofe” non è casuale: l'etimo greco (καταστροφή “rivolgimento” dal verbo καταστρέφω - “rovesciare”) suggerisce infatti l'idea di completo rimescolamento, sconvolgimento, di sbriciolamento per lo più progressivo, dalla parola alla sillaba alla lettera.

È propria anche di Manganelli questa “catastrofe” nei casi in cui si destruttura il lessico nelle sue parti costituenti, con la conseguente perdita del valore semantico normalmente attribuito ai vocaboli. Tale disfarsi del senso rientrano fenomeni linguistici quali il palindromo, che è anche paradigma delle qualità enigmistiche e ludiche della letteratura apprezzate da Manganelli. Tra gli elementi che contribuiscono alla crisi del senso, Manganelli individua ancora la rima perché di “questo ordigno insensato, il [...] compito è appunto [...] rammentarci quanto sia insensata la poesia, quale insensatezza governi il linguaggio”.<sup>147</sup>

Tramite l'“insensatezza” si ha così una rarefazione della parola, una polverizzazione delle sue parti costituenti, che concorre a far sì che “la parola diventi inutile, e pertanto utilissima agli usi letterari”.<sup>148</sup> Quest'ultima constatazione è particolarmente importante per la comprensione dell'apparente paradosso alla base del “sistema” manganelliano: all'inutilità linguistica, ovvero all'impossibilità nell'uso linguistico quotidiano, derivante dall'ambiguità semantica del *nonsense*, corrisponde il massimo della utilità letteraria, o come egli stesso chiarisce: “Diventando

<sup>146</sup> *Ibidem*. Si vedrà più avanti l'influenza di Lewis Carroll in Manganelli, il quale gli dedica un saggio poi inserito ne *La letteratura come menzogna*, col titolo, non casuale, *La semantica di Humpty Dumpty*.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

praticamente inutile, la parola diventa sensata in una prospettiva che non è quella quotidiana".<sup>149</sup>

L'articolo successivo, *Vietato leggere*, è un breve atto d'accusa contro l'insegnamento in generale e contro quello della lettura nello specifico. L'appunto nasce dalla constatazione che le istituzioni scolastiche non erano – e non sono – in grado di insegnare a leggere. Ciò accade, per Manganelli, perché l'approccio alla lettura, per quanto mediato, è sempre unico e personale. Perciò proporre cento libri narrativi agli studenti delle scuole superiori, nel tentativo di insegnar loro il piacere, il gusto e la capacità di leggere, appare allo scrittore quantomeno fuori luogo: "Non esistono né dieci, né mille, né un libro che ci 'insegna a leggere'; l'idea stessa è dissennata e sarebbe ridicola se non fosse orribilmente onesta e leale".<sup>150</sup> Quest'idea scriteriata concorre a quella che Manganelli sente come un'impossibilità d'insegnamento della lettura nella scuola assieme alla maniera in cui si propone la stessa letteratura: per riassunti, sommari e profili. In tal senso si giustifica l'affermazione: "Il motivo per cui lo studente 'non sa leggere' non accade malgrado i suoi studi, ma a causa dei suoi studi".<sup>151</sup> La scuola, con i suoi programmi e le metodologie d'insegnamento pedissequo, è dunque la causa prima dell'errato approccio alla lettura degli studenti, poiché, "non potendo trasmettere esperienza, libertà, gioia o angoscia, trasmette cultura".<sup>152</sup> Le strategie di insegnamento scolastico sono agli antipodi rispetto alla concezione di una letteratura espressa da Manganelli e fornita di

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>152</sup> *Ibidem.*

vitalità, libertà, gioia e angoscia, scevra da schematizzazioni e limiti imposti. L'articolo si chiude proprio con un ammonimento ironico contro la cultura scolastica: "Producete, producete cultura: è il vostro mestiere, e soprattutto è il contrario della letteratura".<sup>153</sup>

Uscito ai primi di dicembre del 1978, *E Sallustio non va bene?* è una miniguida all'acquisto del libro di Natale in cui l'autore si diverte a segnalare pubblicazioni recenti, ma fuori dei circuiti più commerciali: *Fratelli* di Samonà, *Impressioni di Follia* di Anna Kavan; e ripropone ancora testi antichi quali la *Bibbia* o opere di Sallustio. Annota in tal modo, una volta di più, la propria inclinazione per i classici poco frequentati, ad esempio *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Zorn e *Ghiaccio* anch'esso della Kavan.<sup>154</sup>

Con *Più ti conosco e più mi meravigli*, Manganelli apre dalle pagine de "Il Messaggero" (21 aprile 1990), la discussione su lettura e rilettura, che continuerà nelle due settimane successive (*Parole d'acqua e parole di pietra* - 1 maggio 1990 e *Le parole infinite* - 6 maggio 1990). Non sarà inutile ricordare come questi articoli siano stati stesi qualche settimana prima della morte dell'autore, periodo in cui già versava in cattive condizioni di salute: ciò a significare il profondo, quasi ostinato interesse per la questione. In tale direzione si inscrivono alcune sentite e frequenti interviste rilasciate da Manganelli a riguardo:

Rileggere è una cosa fondamentalmente diversa dal leggere. È una cosa molto complicata la differenza tra le due cose. Nel leggere c'è una speranza che nel rileggere non c'è più. Però nel rileggere c'è un'altra cosa, c'è una

---

<sup>153</sup>

*Ibidem.*

<sup>154</sup>

*Ibidem.* p. 215.

dura volontà rituale che nel leggere non c'è. Il leggere è come andare dalla cartomante. Rileggere è come elaborare una macchina teologica.<sup>155</sup>

E ancora aggiunge: "Nel rileggere sprofondi. Nel leggere corri. Nel rileggere scavi, nel leggere butti i dadi. Nel rileggere pronunci le formule".<sup>156</sup> La rilettura è presentata quindi come condizione fondamentale per ogni approccio alla letteratura: "Una civiltà letteraria non è fatta di letture ma di riletture".<sup>157</sup> La cultura letteraria si è infatti costituita su testi letti e riletti, relativamente pochi volumi entrati a far parte della tradizione culturale nazionale ed europea. Manganelli li chiama libri "perenni", inesauribili, lo sono stati la *Divina commedia* così come i *Promessi sposi* ed altri "capolavori" quali *Don Chisciotte*, *Guerra e Pace* o ancora più addietro *Illiade* e *I'Odissea*. La rilettura, vuol significare Manganelli, non è solamente il secondo passo del processo di studio di un testo, ma rappresenta un'esperienza più alta e consapevole, consente approfondimenti da cui può scaturire una certa meraviglia; essa "rivela pieghe, implicazioni, allusioni che ad una prima lettura sfuggono; in verità, ad una prima lettura sfugge quasi tutto [...]".<sup>158</sup> Di contro al libro perenne sta il *bestseller*, paradigma di una letteratura che non abbisogna di rilettura. E in ciò traspare una critica all'industria culturale, alla commercializzazione della letteratura ed alla sua conseguente perdita di qualità.

La rilettura, secondo Manganelli, coincide con la scoperta di qualcosa di nuovo e lascia strascichi nella mente del lettore. La

<sup>155</sup> Lea Vergine, *Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, p. 197.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>157</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 217.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 218.

*Giostra* di Poliziano, il *Morgante*, *l'Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, *l'Aminta*: dalla rilettura di questi classici Manganelli constata che "il sentimento dominante è stato di sorpresa, di curiosità, di scoperta dell'inatteso. Scoprivo la specifica melodia dell'ottava del Poliziano, [...] ho goduto incredibilmente del puro gioco labirintico dell'Ariosto".<sup>159</sup> Questo brano si riferisce alla particolare qualità costituente ogni alta opera di letteratura: non la preponderanza dell'elemento trama, bensì la vitale presenza di un "rumore sottile della prosa", il particolare valore letterario di un'opera, la sua tipica melodia, costituita da ben marcati tratti stilistici oltre che da un tema forte - altra cosa dall'ordito - e cangiante di autore in autore, di opera in opera.

Secondo Manganelli i buoni libri dovrebbero infatti irretire già alla prima lettura, lasciando intravedere i loro tratti stilistici precipui ed obbligare, proprio per questo, il lettore a trasformarsi in rilettore. Libri siffatti "sono inconfondibili: sono i libri che talora affaticano alla prima lettura, ma sbocciano superbamente ad una rilettura; e sono libri che vogliono la rilettura".<sup>160</sup> La condizione del lettore e quella del rilettore sono essenzialmente diverse, ma la seconda conserva in sé qualcosa della prima: quando si legge un libro già letto vi si scopre qualcosa di nuovo, assieme ad un vago ricordo d'insieme. A proposito dell'*Aminta*, Manganelli descrive così le proprie sensazioni: "Quando la rileggo mi dimentico di conoscerla, ritorno un primo lettore, restando insieme il rilettore, colui che, camminando per casa propria, la scopre di una inedita meraviglia,

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 131.

come se l'avesse trascurata. E invero, chi legge una volta, trascura".

161

È allora la rilettura, magari ripetuta, che rivela quel sottile precipuo "rumore" e crea una sorta di familiarità tra lettore e testo fondata assieme su qualcosa di nuovo e sul riconoscimento del precedentemente percepito:

Il rileggere è questa alleanza discorde: insieme ritrovare, riconoscere e scoprire [...]. Il libro riletto ci offre qualcosa che nessuna lettura, per quanto accurata, poteva darci. La prima lettura può anche essere un innamoramento; ma esistono delizie di amoralità mentale che si abbandonano solo dopo anni di solidarietà, di complicità.<sup>162</sup>

La complicità si rafforza con una costante frequentazione del testo letterario, consente di sfiorare il nucleo segreto dell'opera e di coglierne aspetti "inafferrabili" ma costitutivi:

Per accedere a quel nucleo fatale, inafferrabile, in bilico squisito tra esistere e non esistere, occorre rileggere, camminare per strade che crediamo di conoscere [...] essere superficiali dove abbiamo usato essere profondi, cercare nella superficie quella profondità che abbiamo creduto di trovare altrove.<sup>163</sup>

Che il discorso sia altamente sentito sta a dimostrare, ad appena dieci giorni di distanza, *Parole d'acqua e parole di pietra* in cui Manganelli si riallaccia esplicitamente all'altro articolo: "mi piacerebbe continuare a far chiacchiere delle riletture, che è poi l'unico modo in cui si possa parlare di classici".<sup>164</sup> Dall'ottava "equorea" dell'Ariosto a quella del Tasso che ricorda "il fasto delle

---

<sup>161</sup> *Ibidem.* p. 219.

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Ibidem.*, p. 221.

pietre dure" sino a quella "sèrica" di Marino,<sup>165</sup> Manganelli ribadisce la centralità della rilettura come strumento in grado di rivelare "tutte le possibili articolazioni" di un testo. La rilettura, inoltre, e sembra un'annotazione essenziale, permette di cogliere, per citare Anceschi, "il nocciolo di una poetica". L'importanza di sondare il "messaggio criptico" dei testi è insomma la funzione fondamentale della costante rivisitazione degli stessi.

É ancora una volta la rilettura l'argomento di *Le parole infinite*, uscito il 6 maggio 1990, ed ultimo capitolo di questo *excursus* teorico. Partendo dalla considerazione dell'esiguo numero di volumi presenti nella biblioteca di Francesco Petrarca – trecento unità - Manganelli riconosce il fine di quel tipo di biblioteca nella rilettura continua degli stessi volumi. Il tempo da dedicare a ciascun volume all'interno di una biblioteca moderna (supposta in 3000 unità) è invece piuttosto scarso, impedendo così l'attività per la quale i libri, secondo Manganelli, sarebbero scritti: una continua frequentazione. "Nella classifica specifica dei libri, mille libri rischiano di essere più importanti di tremila. Ma io sto pensando sempre alla biblioteca che viene usata, vissuta, adoperata; libri letti e riletti".<sup>166</sup> La rilettura è necessaria per raggiungere il nucleo dell'opera, per farsi sfiorare dal tipico ed unico "vibrare" delle parole.

Ricompare qui il tema della rarefazione del linguaggio, già incontrato in *Parole sbriciolate* a proposito della qualità enigmistica delle stesse. Rileggendo il primo capoverso dei *Promessi sposi* ci si rende conto che "le parole via via si spogliano del loro significato, e

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 224-225.



riappaiono come allusione, suono, e tessuto di ritmo".<sup>167</sup> Una volta compiute le necessarie riletture, dei personaggi e della trama non rimarrà molto se non "nella mente uno straordinario tessuto di cerimonie, danze, magie, ombre e luci".<sup>168</sup>

Allo sbriciolamento delle sequenze linguistiche dei testi e all'idea di sopravvivenza della musicalità dell'accostamento lessicale nella memoria del lettore s'accompagna, in questo scritto, un altro tema essenziale: quello dell'inesauribilità della parola,<sup>169</sup> secondo cui "la parola viene incontro come suono, come significato immediato, come allusione, come parentela con altre parole".<sup>170</sup>

Compaiono infine delle note sulla rilettura di una pagina intesa anche come comprensione del fatto che "una parola è chiara e insieme criptica".<sup>171</sup> La dinamica tra chiarezza ed enigmaticità si evolve nel continuo riaccostamento al testo letterario. La rilettura perciò rinnova ogni volta il senso dell'opera, moltiplicando inoltre, per ogni lettore, le possibili interpretazioni.

*In ferie col Corano* chiude la sezione dedicata alla lettura. Il centro del discorso teorico si è esaurito nei precedenti articoli; e qui Manganelli sfoggia un tono giocoso per l'ennesimo consiglio letterario, leggere una grammatica tibetana in spiaggia. L'evidente ironia ribadisce la leggerezza e la giocosità che, come s'indicava in apertura, sono componenti costitutive dell'approccio manganelliano alla lettura.

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

Tra i numerosi argomenti affrontati in questa sezione ve ne sono alcuni di minore spessore teorico – è il caso della censura letteraria, dell'opposizione cultura-letteratura e dei libri cosiddetti "marginali". Corre comunque un ideale filo rosso tra gli articoli - anche distanti cronologicamente - compresi in *Leggere* che si allaccia strettamente alle considerazioni delle successive sezioni *Scrivere* e *Recensire*, come si avrà modo di annotare esaurientemente nelle conclusioni del presente capitolo.

In sintesi possiamo intanto individuare tre argomenti fondamentali in *Leggere*:

1 - l'essenza enigmatica e frammentaria delle parole;<sup>172</sup>

2 - grazie alla frequentazione ripetuta dei testi letterari (rilettura) il lettore può raggiungere il nucleo più profondo dell'opera – sconosciuto ad una prima lettura;

3 - il rumore della prosa è per Manganelli un tessuto di ritmo, una geometria mentale nel rilettore, ed è sostanzialmente differente dalla trama.

---

<sup>172</sup> La qual cosa si lega dappresso, come si è accennato e come si darà conto in conclusione di questo capitolo, con l'ambiguità linguistica della letteratura e quindi col suo carattere mistificatorio.

## 1.3 Scrivere

I venti articoli qui in esame abbracciano il periodo compreso tra il 1966 e il 1989 e rappresentano lo spazio dedicato da Manganelli alla scrittura.<sup>173</sup> All'interno di questa sezione si è operata un'ulteriore divisione, e selezione, per argomenti, tale da mettere in evidenza i raggruppamenti tematici che la compongono. Un primo nucleo ben definito, in linea con il discorso sull'ambiguità letteraria - di matrice sociale e linguistica - affrontato a proposito di *Leggere*, comprende quattro scritti: *Elogio dello scrivere oscuro*, *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, *È ascetica e puttana*, *Per amor di troppità*.

In *Elogio dello scrivere oscuro* ("Corriere della sera", 3 Febbraio 1977) Manganelli entra in polemica, adoperando toni comunque morbidi, con un articolo di Primo Levi intitolato *Dello scrivere oscuro* e pubblicato due mesi prima.<sup>174</sup> Da principio si delineano un giudizio positivo sull'autore de *La tregua* ("glielo devo dire quanto lo apprezzi come scrittore") e al contempo una presa di distanza da "questo amico separato".<sup>175</sup> Successivamente Manganelli riporta i concetti dell'articolo di Levi. Ragionando sullo scrivere oscuro, lo scrittore torinese ne deplorava alcune caratteristiche costitutive, così riassunte da Manganelli: "è meglio essere sani che insani" e "l'effabile è meglio

<sup>173</sup> Questi i titoli della sezione: *Perchè io scrivo?*; *La riga bianca*; *Che cosa non è un racconto*; *Elogio dello scrivere oscuro*; *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*; *Lo scrittore non esiste*; *Apologo sul destino della letteratura*; *Il romanzo*; *È ascetica e puttana*; *Anche per scrivere ci vuole un galateo*; *Una medicina contro il genio*; *Avanguardia letteraria*; *Gioco di squadra con qualche silenzio*; *Così noti così clandestini*; *Per soldi sì, per amore mai*; *Per amor di troppità*; *Quello uno scrittore? Si vedrà fra cent'anni*; *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare*; *La letteratura come mafia*; *Vuoi diventare scrittore? Fai Geologia!*

<sup>174</sup> "La Stampa", 11 dicembre 1976. Una analisi approfondita della *querelle* Manganelli-Levi a proposito della polarità oscurità/chiarità si trova nel saggio *Oscuro/Chiaro* di Domenico Scarpa in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 426-455.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 37.

dell'ineffabile". Secondo Levi, l'oscurità andrebbe avversata perché il valore di uno scritto risiede invece in un approccio limpido e diretto al lettore oltre che nella comprensione e "interpretazione inequivoca" del testo stesso.<sup>176</sup> La replica di Manganelli s'avvia dall'osservazione delle due coppie di aggettivi utilizzata da Levi a sostegno del proprio discorso: "inconoscibile e irrazionale" e "sani ed insani". L'attenzione di Manganelli investe prontamente l'aggettivo "irrazionale", di norma utilizzato "in un'accezione nitidamente negativa o inaccessibile".<sup>177</sup> Tale affermazione presuppone che, secondo un tanto diffuso quanto arbitrario giudizio di merito, l'irrazionalità sia negativa, da cui discenderebbe che il reale sarebbe positivo, e ciò che esula dalla sua sfera sarebbe indicato come negativo, inaccessibile e irrazionale. Manganelli commenta citando un articolo dello scienziato Marcello Cini,<sup>178</sup> di cui si riporta il nucleo: "Non è lecito identificare meccanicamente la razionalità con il pensiero e l'irrazionalità con il non pensiero. C'è un pensiero associativo, analogico, che è sempre presente assieme al pensiero analitico e logico".<sup>179</sup> Con questa affermazione, Manganelli si procura un appoggio scientifico su cui legittimare la successiva asserzione: "Vogliamo dire che la 'razionalità' è un mito difensivo? Comunque, io lo dico".<sup>180</sup> Ancor più enfaticamente prosegue: "Mi domando come ad uno scrittore possa venire in mente di essere un tipico caso di 'razionalità' trionfante", col che intende che la scrittura

---

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>178</sup> "La Repubblica", 3 gennaio 1977.

<sup>179</sup> *Ibidem.*

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 38.

letteraria è inevitabilmente avversa alla razionalità eccessiva.<sup>181</sup> La razionalità si presenta a Manganelli come uno schermo difensivo, uno scudo innalzato dall'essere sociale per difendersi dagli attacchi dell'irrazionale, del represso, del disordine; e sono questi ultimi che egli agita in funzione polemica contro l'ipocrisia della società conformista.

Levi reputa inoltre che lo scrittore debba essere "sano" piuttosto che "insano", e sebbene egli non si sottragga all'informe, d'altra parte ritiene che sia un pregiudizio "esprimere esclusivamente attraverso l'oscurità".<sup>182</sup> Per Levi, occorre pronunciare l'"oscurità" frenando l'irrompere di fattori non razionali ed appellandosi al filtro positivo della "sanità" dell'autore. Manganelli, al contrario, presa coscienza del lato oscuro della letteratura, lo asseconda, ribadendo che lo scrittore che "lavora a una cosa che non capisce",<sup>183</sup> oltre ad essere parzialmente incosciente è anche sommamente incompetente. Anzi, paradossalmente, egli sarà "colui che è sommamente, eroicamente incompetente di letteratura".<sup>184</sup>

Con *Qualche licenza poetica contro la chiarezza* Manganelli torna al contempo su diverse tematiche già toccate altrove. *In primis* si sofferma sulla nozione di chiarezza, giudicata con gli stessi parametri adoperati per rispondere alla nozione di "oscuro" dell'articolo di Levi. Il concetto di chiarezza, conciliatrice che si deve frapporre tra l'oscurità - il caos "di cui siamo figli" - e la comprensione del lettore prospettata dallo scrittore torinese, è ripreso e capovolto da

---

181 *Ibidem.*

182 *Ibidem.*

183 *Ibidem.*

184 *Ibidem.*

Manganelli. L'argomentazione critica è duplice: da una parte si basa sul relativismo della definizione di chiarezza; dall'altra sull'ambiguità della "limpidezza" letteraria in quanto legata, necessariamente, al linguaggio. Riferita infatti l'affermazione di Paul Valéry secondo cui "la chiarezza è niente più che abituale frequentazione di nozioni oscure",<sup>185</sup> Manganelli aggiunge una riflessione a chiosa: "Questo oscurissimo problema della chiarezza è viziato *ab origine* dall'essere, codesta chiarezza, affidata al linguaggio, il quale chiaro non è, né vuole essere".<sup>186</sup> Dunque se Manganelli, d'accordo con Valéry, prospetta ancora l'idea per cui l'abitudine alla comprensione dell'oscurità costringe a chiarificare, e quest'attività socialmente e poeticamente è giusta e corretta, tuttavia, soprattutto in letteratura, la chiarezza rimane un miraggio poiché vincolata dalla sua dipendenza dal linguaggio, oscuro per definizione.

Anche in ambito filosofico, Manganelli individua aspetti di chiarezza e oscurità. Sostiene che "colui che riassume il filosofo [...] dovrà spiegare l'oscuro, estendere il chiaro [...] e pretendere che sia agevole ciò che è nato per catturare una regione della nostra oscurità".<sup>187</sup> Spiegare per Manganelli significa aprire qualcosa di chiuso, illuminare l'oscurità di una luce rivelatrice. Ma c'è una differenza di registro tra il filosofo e i suoi esegeti: "un filosofo è inevitabilmente inquietante e uno storico della filosofia è obbligato ad essere rassicurante".<sup>188</sup> Manganelli, insomma, si schiera contro il

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

tentativo pedagogico-esegetico, normalizzante, che si ritrova nei manuali della storia della filosofia:

Il solo storico della filosofia che non sia rassicurante è colui che è filosofo e usa le filosofie altrui con ira e amore, mettendone in luce tutto ciò che è inquietante, lasciando balenare la luce accecante del linguaggio, non trattenuto da danze pedagogiche.<sup>189</sup>

Manganelli propende senz'altro per l'inquietudine; e ciò non solo nel campo filosofico, bensì anche, e soprattutto, in letteratura. All'inquietudine si accompagna una concessione all'oscurità da parte dell'autore milanese, secondo il quale, a causa dell'ambiguità del linguaggio letterario, la chiarezza dovrebbe essere bandita sia dal "creatore" che dal fruitore: "esiste una chiarezza letteraria? A mio avviso non può esistere. [...] esistono testi letterari chiari, ma ciò è del tutto irrilevante alla loro esistenza letteraria".<sup>190</sup> Lo conferma Petrarca, modello di chiarezza assoluta per Manganelli, una trasparenza tale però da non "inficiare" l'ambigua natura della poesia: "La chiarezza petrarchesca convive con la qualità più segreta e specifica del linguaggio: la complessità".<sup>191</sup>

L'articolo si chiude con altri esempi di scrittori "oscuri" – Dante e Joyce – e sulla constatazione che, a volte, ciò che nasce nell'ombra, dalle tenebre può divenire un classico. Eliot, in *The Waste Land*, esemplifica l'idea per cui "uno scrittore può essere oscuro perché è affascinato, è chiamato da una sorta di complessità che solo

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 41-42. Il discorso di Manganelli sulla filosofia è valido implicitamente anche per la critica letteraria, come si vedrà nel paragrafo successivo sul recensire. A tal proposito si anticipa che la glossa manganelliana è sempre personalissima e nasce dall'incontro del lettore col testo. Gli effetti di quest'incontro, filtrati dal gusto, dalla cultura e dall'esperienza del glossatore, vengono registrati e offerti come normativi.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

attraverso l'oscurità è conseguibile".<sup>192</sup> Si vedrà in seguito che Manganelli comprenderà all'interno di questo giudizio anche l'arte di Edgard Allan Poe, poeta e scrittore dal prosare limpido e ad un tempo massimamente macchinoso, i cui effetti letterari si inscrivono nella sfera dell'oscuro. È sufficiente notare per ora come i tre concetti di ambiguità, oscurità e complessità si coagulino in questo fondamentale articolo.

Il breve *È ascetica e puttana*, uscito sul "Caffè" nel febbraio 1967, si apre con una domanda sul carattere satirico della letteratura: si può configurare una letteratura satirica, o i due termini sono inconciliabili? In un primo momento, Manganelli sembrerebbe optare per tale soluzione: "Non credo sia lecito parlare di letteratura satirica [...] se satira è irrisione emendatrice, scherno espiatorio, alla bisogna gioveranno megafoni, non faticati sintagmi".<sup>193</sup> Dunque da una parte la letteratura, dall'altra la satira, apparentemente. Tra i due vocaboli Manganelli individua una distanza nello scopo finale, per cui la satira, "fisiologicamente", è "scherno espiatorio" diretto all'esterno: "Il gesto satirico ha un complemento oggetto: per diventare letteratura deve eluderlo, o perderlo".<sup>194</sup> Tale distanza, o meglio tale indifferenza della letteratura per l'oggetto, rappresenta, nel sistema teorico manganelliano, la condizione per la quale la letteratura ha messaggi prevalentemente autoreferenziali da esprimere. Idea questa subito condotta a limiti più estremi con una perentoria riflessione sull'intrinseco anticonformismo, riposto nella

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.



non obbedienza ai codici consueti, ai *cliché* socioetici: “Asociale, vagamente losca, cinica, da sempre la letteratura rilutta alla storia, alla patria, alla famiglia [...] un fondamentale elemento di disubbedienza governa gli impulsi della letteratura”.<sup>195</sup> Su queste basi di anticonformismo, Manganelli assimila la letteratura alla satira: “Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme [...] è uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre”.<sup>196</sup>

La letteratura si configura dunque come eversione dell'ordine sociale, della patria, della storia, della famiglia: una “irrisione” totale, uno “scandalo”. A tal proposito non è un caso che Manganelli abbia più volte preso in prestito la maschera del giullare o abbia indossato il berretto a sonagli del *fool*, incarnazione dello spirito canzonatorio della letteratura: “nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura”.<sup>197</sup>

Un altro brano della serie in esame, *Per amor di troppità*, ripropone gli aspetti dell'ambiguità linguistica.<sup>198</sup> Lo spunto giunge dal convegno tenutosi per la presentazione del XIV volume del *Grande dizionario della lingua italiana* della casa editrice U.T.E.T. nel dicembre del 1988 a Roma e al quale Manganelli partecipò assieme a linguisti, giornalisti, scrittori ed intellettuali. Tra gli argomenti del convegno, attirano l'attenzione e stimolano la curiosità dell'autore soprattutto

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> “Il Messaggero”, 18 dicembre 1988.

neologismi e termini desueti, entrambe classi di “parole che non ci sono, e ad un tratto cominciano ad esistere”.<sup>199</sup>

Manganelli accosta volutamente due neologismi cronologicamente distanti e in opposizione stilistica: uno poetico, il dantesco “plenilunio” e l’altro quotidiano, d’uso comune, “paninoteca”. Fatte le dovute eccezioni, egli nota come entrambi i termini siano stati estratti da un comune nulla verbale. Il termine dantesco è di “un’intensità subitanea, allucinatoria, talora effimera, talora perenne”, ma prima che il sommo poeta gli desse vita esso “non esisteva”. D’altra parte, pur non recando con sé alcuna immagine poetica, “paninoteca” risponde, come “plenilunio”, alla regola per cui “sembra sia il nome ad individuare l’oggetto”. Non si tratterebbe cioè di una attribuzione a posteriori per cui, dato l’oggetto, vi si costruisce il termine da assegnargli.<sup>200</sup> Secondo Manganelli, si direbbe, la lingua preesiste alla realtà, la forgia, la definisce e la condiziona. Nel caso di “paninoteca” vi erano le premesse necessarie del negozio, dei panini e dei giovani avventori, ma erano linguisticamente separate tra loro. Poi, come un atto creativo “ecco che nasce quella parola mostruosa [...] e il negozio, i panini, i ragazzotti vengono assurti a idee platoniche, stanno nel cielo purissimo della verbalità”.<sup>201</sup> Le parole danno vita, “individuano” un oggetto o una serie di cose o situazioni interagenti: nel caso di “plenilunio” non solo si definisce una fase astronomica del satellite, ma anche un aspetto emotivo, di massima ampiezza e splendore.

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> *Ibidem*.

A proposito del procedimento poetico, Manganelli chiama in causa D'Annunzio il quale, come Dante, ebbe cultura e gusto per la lingua italiana tali da "trarre dal nulla parole come 'velivolo'; o fece rivolare, come farfalle già congelate, vocaboli assolutamente dimenticati, fuori dall'uso anche dotto, ma dalla qualità sonora assolutamente pura".<sup>202</sup> Parole che, pur ripescate tra le pagine di un lessico ingiallito, "non occorre cercare sempre nel dizionario, talora agiscono come suono attivo, incantamento".<sup>203</sup> Verbalità ed incantamento vivono congiunte assieme nella dimensione sonora; e unendosi fan sì che la parola esca dal nulla e si sveli: "Una parola è un incantamento, un'evocazione allucinatoria, non designa una 'cosa', ma la cosa diventa parola ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace".<sup>204</sup> Il neologismo è paragonato all'apparizione di un "fantasma", perché ha "una qualità immobile, splendente, intoccabile, senza storia, senza passato, senza futuro; il testo non ha tempo, non ha durata [...] è un istante di luce, un'allucinazione, un fantasma".<sup>205</sup>

Altri quattro brani, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, *Una medicina contro il genio*, *La letteratura come mafia* e *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare* illustrano quale parte abbia, nel sistema teorico manganelliano, la retorica, che regola l'uso della lingua letteraria: essa è, per Manganelli, componente d'ordine, contrappunto tecnico al caos.<sup>206</sup> I primi due pezzi sono, per quanto

---

<sup>202</sup> *Ibidem.*

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>205</sup> *Ibidem.*

<sup>206</sup> Gli articoli apparvero rispettivamente sul "Corriere della sera", 10 maggio 1985; "L'Espresso" 14 dicembre 1969; "Quindici", 9, marzo-aprile 1968.

separati da un lasso di tempo di sedici anni, vicinissimi per soggetto e tono. Il terzo e il quarto appartengono al gruppo di scritti in risposta ad Alberto Moravia.

Nel primo testo citato, Manganelli polemizza con la *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis, non ritenendola quel punto di riferimento che per oltre un secolo ha guidato studenti ed insegnanti alla selezione delle migliori pagine della letteratura italiana.<sup>207</sup> Giudica poi non senza un piglio severo, attraverso la critica diretta al “padre della letteratura italiana”, l’approccio morale a tutta la letteratura, sostenendo che De Sanctis “fantastica gli scrittori come li vorrebbe, uomini tutti d’un pezzo, patria, famiglia, umanità, e una qualche vorticante nebula religiosa nel fondo dell’anima – ma quando mai?”.<sup>208</sup> E nel caso del Tasso, nota che De Sanctis “si fa sentenzioso” e cade in “un suo svolazzo educativo”;<sup>209</sup> Manganelli assume un tono ironico riportando le ultime righe del De Sanctis sulla *Gerusalemme Liberata*: “la poesia prima di morire cantava il suo lamento funebre, e creava Tancredi, presentimento d’una nuova poesia, quando l’Italia sarà degna d’averla”.<sup>210</sup> Per poi concludere causticamente: “Cose da vergognarsi tutta la vita”.<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> D’altra parte non è la prima occasione di un incontro polemico tra lo scrittore milanese e l’ottocentesco padre della letteratura italiana. Quattordici anni dividono quest’articolo da un altro precedente (*Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana*, “L’Espresso”, ottobre 1971) poi su *Laboriose inezie* in occasione del centenario della *Storia della letteratura italiana*: “Da un secolo, un secolo esatto, chi in Italia ha a che fare con la letteratura nazionale, a qualsivoglia titolo, comincia la sua carriera con una grande e nobile visione: egli viene assunto in cielo, un empireo che è costituito da un’unica, grande, bene articolata biblioteca. [...] libri ideali, da illuminare tutto quanto il cammino della Storia. Quella biblioteca è, si sa, la letteratura italiana, e il suo inventore, organizzatore e regolatore è il nostro professore, il caro Francesco De Sanctis”.

<sup>208</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 62.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 63.

De Sanctis “non amava le allegorie, i concetti, le ‘arguzie’ secentesche, la prosa proliferante e torbida, le cerimonie della retorica; e puntualmente a scuola ci insegnavano che quelle cose erano, letterariamente, il Male”.<sup>212</sup> In contrapposizione con quanto affermato da De Sanctis Manganelli propone la freddezza dell’elemento tecnico.<sup>213</sup> Per Manganelli “scrivere non si può, senza retorica; senza, cioè, conoscere per l’appunto quelle frigide regole, quelle calcolate astuzie, e macchinazioni argute, e sapidi ritrovati, che fanno sì che la pagina scritta abbia [...] quella sconcertante mescolanza di fatuo e di esatto che è la letteratura”.<sup>214</sup>

Puntualizza ulteriormente sulle regole, mettendo in risalto l’importanza della tecnica: “La retorica è pura tecnica: la consapevolezza di quel che si può fare con le parole, quel che accade se maneggio gli aggettivi in un modo o altrimenti, se allontano o avvicino verbo e soggetto, se frappongo incidentali, se costruisco per dipendenti o per coordinate”.<sup>215</sup> Se un’asserzione del genere può risultare largamente condivisa, nella successiva si rivela invece un’impronta più peculiare della visione manganelliana:

Quel che mi affascina nel discorso della retorica è l’assoluta indifferenza a ciò di cui si parla, ai sentimenti, agli affetti, i conflitti, le visioni, le depressioni e le euforie che dàn vita e morte a un testo; amo della retorica la sublime vocazione all’indifferenza, lo spregio dell’emotivo.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986, p. 235.

<sup>213</sup> Manganelli prende ad esempio del *modus sentiendi* letterario opposto a quello morale desanctisiano le regole che stanno nel *Trattatelo di retorica* di Leo Pestelli.

<sup>214</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit. p. 63. Compare qui, *in nuce*, uno dei nuclei della teoria letteraria manganelliana: l’interazione tra fatuo (da intendersi come fluidamente vago e sfuggente, inesatto) ed esatto (l’aderenza alle regole e macchinazioni linguistico-retoriche) e che tornerà nella formula arbitrio-rigore analizzata nel successivo *Recensire*.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

La retorica ricompare in *Una medicina contro il genio*, articolo in cui lo scrittore milanese riprende l'idea di letteratura come organizzazione del linguaggio secondo una τέχνη di regole definite: "la retorica è una tecnica; non implica giudizi qualitativi, ma offre schemi, esempi, modelli per le forme possibili dello scrivere".<sup>217</sup> È inoltre evidente un atteggiamento di controllo sulla proliferazione degli argomenti e sulla genialità: "la retorica è un ordigno progettato per consentire di scrivere anche a chi avesse la sventura di essere un genio afflitto da una patologica generosità di ispirazione".<sup>218</sup>

Ma *l'ars retorica* è soprattutto lo strumento che misura gli scarti della scrittura: "la retorica non dava solo un elenco di comportamenti regolari o consuetudinari: al contrario, la regola era il fondamento dell'eccezione".<sup>219</sup> Senza parametri fissi, strutture definite e stilemi di base, pare suggerire Manganelli, non vi sarebbe la possibilità di individuare e così di godere della peculiarità stilistica di una scrittura: "La tavola delle regole retoriche è dunque anche la tavola delle libertà, delle licenze, degli eccessi".<sup>220</sup> Ed è questo un elemento importante della teoria letteraria di Manganelli, orientata verso stilemi neobarocchi e una lingua decisamente esuberante.

*La letteratura come mafia* e *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare* si legano ai due testi precedentemente analizzati per l'argomento tecnico-retorico; ancora una volta la datazione dei due articoli così distanti nel tempo (1968 il primo, 1985 il secondo) svela la coerenza del pensiero manganelliano nel corso dei decenni. Il

---

<sup>217</sup> *Ibidem.*

<sup>218</sup> *Ibidem.*

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 69.

primo, in risposta a *Illeggibilità e potere* di Moravia,<sup>221</sup> è un articolo sarcastico e giocoso, e va inquadrato all'interno della polemica di quegli anni tra la neoavanguardia e la preesistente tradizione realista e "morale". Prendendo spunto da un passo di Moravia, a parere del quale sarebbero gli scrittori illeggibili "a detenere ed esercitare un duro potere", Manganelli analizza il contrasto tra leggibilità e illeggibilità.<sup>222</sup> La letteratura leggibile gli pare "quella che si suppone, ahimè, non senza ragione, 'umanistica', che trae ispirazione 'dalla vita', che teorizza la propria affidabilità e non di rado s'immagina o si propone di dar opera al miglioramento dell'umanità".<sup>223</sup> Questa è la letteratura, come ormai sappiamo, che Manganelli avversa, ma che è cara a Moravia. Di contro vi è la letteratura "illeggibile", che provoca, sfugge ed irretisce il lettore, alla cui base non v'è l'ispirazione romantica o l'imitazione aristotelica, bensì ancora l'artificio retorico: "Il lavoro letterario si concentra su di una tematica linguistica e strutturale; domina la coscienza dell'atto artificiale, anche innaturale della letteratura".<sup>224</sup> L'atto creativo consiste nell'"oltraggiosa anarchia dell'invenzione di inedite strutture linguistiche".<sup>225</sup> Manganelli propende per un'arte che vive sulle proprie premesse linguistiche e sugli esiti retorici da essa derivate che, di contro a quella dei "buoni sentimenti", appare "scostante, ignara della buona coscienza, pronta a tutte le terroristiche, frigide audacie della retorica".<sup>226</sup> La conclusione

<sup>221</sup> L'articolo di Moravia era a sua volta sulla chiosa finale della recensione di Manganelli a *Scacco alla regina* (di Renato Ghiotto, pubblicato nel 1967).

<sup>222</sup> *Ibidem*, pp. 99-100.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 102.

ribadisce la qualità strumentale della retorica, già rilevata nell'analisi di *Una medicina contro il genio* attraverso l'uso dei due aggettivi "frigide" e "terroristiche", associati al sostantivo "audacie", che rappresentano rispettivamente l'elemento linguistico e lo scarto stilistico personale.

A diciassette anni di distanza, la polemica tra Manganelli e Moravia, nel frattempo arricchitasi di nuovi episodi, non si interrompe. Dalle pagine del "Corriere della Sera",<sup>227</sup> lo scrittore milanese discute un'affermazione di Alberto Moravia secondo cui narratori si nasce. Ancora a confronto sono due sistemi letterari, due concezioni opposte della scrittura. Se per Moravia narrare è un dono naturale non insegnabile e dal quale discende la capacità di scrivere romanzi, Manganelli lo considera, coerentemente con la propria poetica, "uno dei modi di organizzarsi del nostro esistere linguistico",<sup>228</sup> che può essere appreso laddove vi sia una "scuola, vale a dire le strutture che insegnano a scrivere a quel modo".<sup>229</sup>

Procediamo, adesso, completando il secondo nucleo tematico di questo capitolo con delle annotazioni ad un articolo uscito sul "Il Giorno", datato 13 settembre 1967, e intitolato *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica*.<sup>230</sup> Manganelli cita qui le definizioni che vari dizionari forniscono del termine "retorico": per il Palazzi "vuoto, ampolloso, magniloquente"; per il Tommaseo - "arte di dire acconciamente ad istruire, persuadere, dilettere e commuovere"; conclude con la voce secondo Brunetto Latini: "nobile scienza...

<sup>227</sup> 7 aprile 1985.

<sup>228</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit, p. 94.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>230</sup> L'articolo, pur facendo parte della sezione *Cataloghi e dizionari*, sembra adatto a chiudere in maniera paradigmatica il discorso in corso.



insegna a trovare, ordinare e dire parole buone e belle e piane, secondo che la natura richiede". Queste tre voci polarizzano l'attenzione sulla *vessata quaestio* tra retorica come "ispirazione, commozione, genio sentimento" o intesa quale pura tecnica o scienza.<sup>231</sup> Manganelli dà infine la propria definizione, secondo la quale il termine retorica "designa una scelta intellettuale, scrivere avendo coscienza che fare letteratura è una attività artificiale, la lavorazione di un congegno insieme esatto e occulto. Insegna la diffidenza per il messaggio, per il sentimento, l'indifferenza per la sincerità".<sup>232</sup>

Si noti come si ripetano taluni concetti a noi familiari. La scrittura è atto simultaneamente intellettuale e artificiale che produce congegni esatti e occulti. I due aggettivi non possono non richiamare dappresso quelli utilizzati dall'autore in *Anche per scrivere ci vuole un galateo* a proposito della "sconcertante mescolanza di fatuo e di esatto che è la letteratura".<sup>233</sup> "Esatto" ricorre in entrambi gli estratti nel senso di calcolato, organizzato secondo regole strutturali, mentre "occulto" e "fatuo" designano la qualità enigmatica e sfuggente della pagina scritta. Per Manganelli, "la retorica ci ripete che l'opera letteraria è un oggetto, uno spazio mentale disegnato da una struttura verbale".<sup>234</sup>

Questi, sinteticamente, i punti di interesse del capitolo che abbiamo appena concluso:

1 - chiarezza/oscurità e didattica/letteratura;

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 161.

2 - letteratura come satira;

3 – letteratura come artificio retorico e antiumanista.

## 1.4 Recensire

Dei tredici articoli in indice sul "recensire" meritano in tal senso specifica considerazione, in relazione alla poetica esplicita di Manganelli: *Ma Kafka non esiste*, *Così il critico è perfetto*, *Il rumore sottile della prosa*, *Innamorarsi a pagina uno*, *Con licenza d'errore*, *Ma non è una cosa seria*.

In *Ma Kafka non esiste* ("Epoca", 15 novembre 1987), attraverso una breve ricognizione sul carattere vario del *Kafka* di Citati, Manganelli propone una sua definizione dell'attività di critico in quanto letterato: "la critica è semplicemente letteratura sulla letteratura".<sup>235</sup> A tale idea Manganelli accosta un intervento assieme chiarificatore sul metalinguaggio e polemico sulla ricerca di giudizi critici: "La critica non spiega, non giudica, soprattutto non giudica, non individua valori, non ha nulla da capire: è una gestione di parole a proposito di parole".<sup>236</sup> In forza di tali convinzioni anche la recensione viene esaminata in chiave polemica, e nella lista delle "cattive azioni" del recensore Manganelli inserisce appunto il giudizio, l'individuazione di valori e la comprensione del testo.

Se il critico e il recensore non devono rendere intelleggibile l'opera, né tantomeno giudicarla o ricercarne valori, qual'è il loro ruolo? Manganelli non ha dubbi, vista la risolutezza e la frequenza di suoi

<sup>235</sup> *Ibidem*, p 118.

<sup>236</sup> *Ibidem*. Si noti l'equivalenza con il tema affrontato da *Qualche licenza poetica contro la chiarezza (Scrivere)* a proposito dell'attività esplicativa della didattica, lì in campo filosofico, storico e letterario, qui in chiave critica. Il binario teorico lungo il quale l'autore si sposta è quello che parte - lo si vedrà in seguito - dalla saggistica di stampo "impressionista" e recupera, abbastanza coerentemente, le coordinate estetiche di Oscar Wilde.

interventi a questo riguardo; il progetto critico prevede, in maniera talvolta paradossale, un'attività soprattutto creativa rispondente a criteri che, seppure arbitrari, devono rivelarsi rigorosi: "il rigore sta nel percorso che collega una serie di passaggi scelti con perfetta arbitrarietà".<sup>237</sup> La libertà del critico, nella scelta del materiale e nella sua combinazione, sta nel decidere secondo il personale arbitrio se e cosa citare, marcare o omettere, ma soprattutto nella possibilità di costituire il proprio testo. A tale riguardo Manganelli precisa: "la critica non ha un compito vicario rispetto alla letteratura così detta creativa [...] è essa stessa creativa".<sup>238</sup> C'è dunque un tentativo di dare all'attività recensoria e glossatoria una sua propria dignità, e al critico i crismi del letterato autentico e originale, scevro da atteggiamenti di parassitismo letterario nei confronti degli autori che critica o recensisce.

Ulteriormente ribadito è tale concetto in *Ma non è una cosa seria* (uscito su "Il Messaggero", 12 luglio 1989), che chiude questa disamina arricchendo quanto detto di alcuni esempi di "recensori letterati", apprezzati più (E. Wilson) e meno (F. De Sanctis) da Manganelli; e si delinea, una volta per tutte, la fisionomia del critico ideale: "colui che usa la recensione come un genere letterario con alcune regole capricciose. Assomiglia al saggista, ma è più arbitrario".<sup>239</sup>

*Con licenza d'errore* ("Il Messaggero", 29 aprile 1989) torna sul concetto della creatività, insistendo che la critica è semplicemente

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>239</sup> Mirella Serri, *È letteratura vera se dice bugie*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori riuniti, 2001, p. 144.

letteratura sulla letteratura. L'idea è ribadita anche in altri interventi, e in particolare in un'intervista del 1985: "Non credo che esista possibilità di fare critica se non come letteratura sulla letteratura".<sup>240</sup> Manganelli propone di definire tale operazione "letteratura di secondo grado".<sup>241</sup> Tale grado secondo della critica non sta però a indicare una dipendenza o una funzione vicaria della stessa rispetto alla letteratura. Al contrario, si evidenzia il carattere metaletterario di entrambe.

Lo scarto tra gli autori e i loro esegeti è veramente ampio, perché secondo Manganelli "la critica introduce oscurità dove è illusoria chiarezza".<sup>242</sup> In questo articolo le tenebre sono di proposito contrapposte a ciò che solitamente si ritiene sia compito del critico, ovvero attingere alla *lux* disvelatrice, alla limpidezza del giudizio, all'analitica classificazione di valori e alla comprensione lineare. Il recensore manganelliano, insomma, aggiunge mistero (oscurità) al mistero dell'opera su cui scrive, sovrapponendo parole, addizionando motivi e mescolandovi impressioni personali.

Sulla bontà e sull'utilità delle recensioni verte *Così il critico è perfetto* (pubblicato sul "Messaggero", 25 marzo 1989), che si riallaccia, vicino com'è anche nella datazione, al successivo e cardinale *Il rumore sottile della prosa*. Sono tratte da dichiarazioni di Grazia Cerchi le due citazioni più importanti di questo articolo: "dare un sommario riassunto della trama, e una citazione testuale che valga come

<sup>240</sup> È *letteratura vera se dice bugie*, Mirella Serri, in *La Penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori riuniti, 2001, p. 160.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>242</sup> Tratto tanto caratterizzante quanto non originale. Si vedrà infatti, nel capitolo quarto della terza parte di questa tesi intitolato *La critica come menzogna: Manganelli e Oscar Wilde*, come numerose delle affermazioni a tale proposito siano riprese più o meno fedelmente dalla critica wildiana.

esempio della prosa";<sup>243</sup> e "il lettore può essere un 'lettore di professione' ma per quanto si sforzi non potrà essere un lettore 'onesto', perché il lettore onesto è una contraddizione in termini".<sup>244</sup>

La prima idea torna nel saggio più rilevante della silloge, *Il rumore sottile della prosa* ("Il Messaggero", 26 maggio 1989), legandosi ad altre considerazioni della Cherchi su quel che dovrebbe essere un buon recensore: deve "leggere il libro, tutto e con attenzione" almeno "un paio di volte" e non "in diagonale".<sup>245</sup> Ma non per comprenderne la trama, che in sé non vale, a suo avviso, molto, in quanto i grandi libri li ritiene i più difficili a raccontarsi o a riassumersi in eventi, fatti e personaggi, mentre i migliori si rivelano quelli che, "spellati della trama, offrono una immagine segreta" e vi si riscopre quello "strato sotterraneo in cui veramente consiste la grandezza di un libro".<sup>246</sup> Il valore precipuo sta dunque, come si accennava (e qui si ritrova con maggiore elaborazione), nelle componenti stilistiche di un testo. Opere dotate di una trama preponderante non incontrano il favore di Manganelli, che predilige invece quelle "che abbiano un tema piuttosto che una trama; i libri che non è possibile, o eccessivamente arduo riassumere".<sup>247</sup> Siamo nel cuore del sistema teorico manganelliano, ove "tema" è elemento distinto dalla trama e più agile rispetto ad essa; e sul piano stilistico sembra assumere i toni di uno spartito musicale. Per Manganelli, il "tema" è quel ritmo precipuo, quell'invisibile vibrare della struttura

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>244</sup> *Ibidem*, pp. 127-128. Si avrà occasione di ragionare sul fatto che tale proposizione sia alla base dell'idea critica manganelliana.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

secondo accordi studiati che, dopo una voluta rilettura, lascerà nella mente del lettore un'immagine vaga, assieme al preciso "rumore sottile della prosa". Tema-ritmo-rumore non sono altro, in definitiva, che un'unica impressione del movimento fonico-strutturale del testo.

La relazione tra tema e ritmo sembra trovare ulteriore conferma, in *Innamorarsi a pagina uno* ("Il Messaggero", 22 aprile 1989), ove si descrive la qualità riscontrata in *Superlativo assoluto* di Rugarli, così: "la prosa aveva un movimento sottile, ingegnoso, sommesso e adescante [...]".<sup>248</sup> Nondimeno, alla luce delle considerazioni precedenti, potrebbe intendersi nel suo senso musicale: il "rumore" s'è fatto "movimento". A conferma, si osserva che Manganelli rimarca spesso la naturale tensione che ogni arte, la letteratura soprattutto, dovrebbe avere nei confronti della musica,<sup>249</sup> della quale egli ammira "la sua rigorosissima struttura retorica [la quale] ha delle sue strutture interne geometriche, matematiche, che escludono che la musica possa essere pronuba di sentimenti".<sup>250</sup> Lo stile per Manganelli si configura dunque soprattutto per i suoi effetti di musicalità. La predisposizione del critico a questo ritmo musicale è la caratteristica per cui Manganelli dichiara che "venti righe, non venti pagine, possono bastare per dirmi se quello scrittore ha orecchio, che le parole, oltre che di un senso, sono portatrici di un disegno".<sup>251</sup> "Disegno" va qui inteso non come piano dell'intreccio alla base dell'opera, piuttosto invece come totalità e complessità

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>249</sup> Un altro degli elementi secondari che legano la poetica esplicita di Oscar Wilde e quella di Giorgio Manganelli.

<sup>250</sup> Camilla Caldera, *C'è anche l'amor scortese*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 96.

<sup>251</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 141. Anche questo, lo si vedrà, risulta essere un concetto proprio della poetica wildiana.

dell'operazione stilistica di un testo: un frammento, in un'opera di alto livello, rimanda all'insieme che necessariamente lo comprende.

“Disegno” assume però anche un'altra valenza, in accordo con quanto suggerito poc'anzi, cioè come spazio mentale articolato in guisa di concatenazione di parola, suono, immagine. Il suono (ciò che nel titolo Manganelli chiama “rumore”) è per l'autore essenziale preponderanza del significante sul significato. La “prosa” (l'altro termine del titolo), intesa come presenza verbale costruita, è il collante lessicale, sintattico, retorico o, per dirla con Mattia Cavadini, la “tessitura” che fa sì che la narrazione si possa articolare “per associazioni analogiche, per paragoni, allitterazioni, simpatie fra parole, omonimie, giochi ritmici, sintattici, anaforici”.<sup>252</sup> Cavadini affronta il discorso rumore/prosa separando questi due concetti l'uno dall'altro. Da una parte, trattando della musicalità (un aspetto del “rumore”), evidenzia la natura fonica delle parole, le quali “nulla esprimono, bensì orchestrano un testo una struttura, un suono. Perché le parole hanno voce prima che senso; e anzi il loro senso è nella loro voce. [...] il suono aborre il significato, lo elude, lo mortifica”.<sup>253</sup> La dicotomia trama/tema (sul versante “prosa”) torna quindi in un passo a cui occorre prestare attenzione: riguardo alla struttura della prosa, Cavadini sostiene che “nasce un mosaico con un proprio ritmo”.<sup>254</sup> In breve, l'intarsio narrativo di Manganelli possiede proprietà fondamentalmente ritmiche, ma più che il generico richiamo fonico suggerito dallo studioso, il testo letterario,

---

<sup>252</sup> Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997, p. 56.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 56.



per Manganelli, sembrerebbe avere le proprietà dello spartito musicale. Un primo livello di sonorità in quanto tale è rappresentato dalla successione ordinata di fonemi, ritmi, melodie che restano impresse nella memoria acustica del lettore (anche nel caso di una lettura mentale). Un secondo livello configura la sonorità come elemento in grado di produrre echi mentali, i quali a loro volta tratteggiano immagini, disegni e geometrie. È questo il processo per cui l'orecchio intende il movimento della struttura, lo traduce e lo circoscrive in spazi psichici definiti. Da una parte quindi l'udito coglie la specifica, unica vibrazione della prosa - nella successione e accostamento di gruppi consonantici ricorrenti, nel rituale ripetersi di allitterazioni, nel movimento del periodo e della pagina, nella sintassi, nell'uso delle figure, nello stile -, dall'altra la componente fonica del testo determina spazi e geometrie mentali, eco delle strutture linguistiche da cui si riflettono e, contemporaneamente, s'amplifica in una fruizione privata del tema musicale.

Si raccolgono, anche alla fine di questa sezione, le idee guida emerse dall'indagine, costituenti il presupposto dello studio teorico-comparativo che si appronterà nel prossimo capitolo:

1 - la critica è letteratura sulla letteratura: letteratura di secondo grado;

2 - il compito della critica non è secondario rispetto ai testi letterari che essa prende in esame; è anzi creativo;

3 - il critico necessita, grazie ad una attenta rilettura, di un "orecchio" capace di cogliere i segni caratterizzanti dell'opera;

4 - il critico non deve spiegare alcunché, bensì aggiungere mistero intervenendo personalmente ed essendo libero di divagare o sbagliare.

Come per la scrittura, così anche per l'attività recensoria vale il discorso sull'oscurità, componente per Manganelli finanche preferibile rispetto ad una genericamente ricercata chiarezza pedagogica.

## 1.5 Appunti di teoria della letteratura manganelliana

Sarà utile a questo punto dedicare alcune riflessioni alla teoria letteraria di Manganelli nel suo insieme, notando subito l'omogeneità concettuale a dispetto dell'ampio arco temporale in cui s'iscrivono i singoli interventi sin qui indagati. Si tratta di un universo teorico di struttura ciclica, costituito cioè da motivi che si rincorrono e si intrecciano anche fra i tre livelli dell'osservazione manganelliana. Alla base delle conclusioni dell'autore su lettura (catastrofe della parola, rilettura, peculiarità sonore), scrittura (oscurità e strutturazione del linguaggio secondo regole di retorica) e critica (letteratura di secondo grado, creatività e arbitrio) si possono identificare due idee fulcro:

1 - la natura della parola (enigma, frammento, menzogna) da cui discende il rapporto tra linguaggio e realtà;

2 - la componente sonora.

Di questi motivi ci si occuperà nelle sottosezioni a venire di questo capitolo, sviluppandoli nel riferimento ad altre opere manganelliane.

### 1.5.1 Natura della parola e rapporto tra linguaggio e realtà

Si è visto che Manganelli rileva l'essenza enigmatica delle parole, preferendo il mistero al disvelamento. Privilegia inoltre il difficile al facile, la complessità alla semplificazione. Con ciò prende le distanze dal linguaggio quotidiano; utilizza anzi la lingua per fini dotti, azzerando i significati più consueti. Le parole di tutti i giorni subiscono in questo senso, come egli stesso afferma, e come già si è notato,<sup>255</sup> una "catastrofe" dalla quale riemergono trasformate nel codice colto e artificioso della sua scrittura letteraria: "Credo che la lingua in cui uno scrittore scrive sia una lingua morta; ogni parola, una per una, va presa e uccisa prima di essere usata".<sup>256</sup>

In questa operazione non solo perisce il linguaggio quotidiano, ma si dissolve anche la percezione comune della realtà. Manganelli si interroga sul rapporto tra parole e cose, arrivando a negarne una relazione di diretta consequenzialità, cioè difendendo l'arbitrarietà del linguaggio rispetto alla realtà. E in parallelo con il rapporto, saussurianamente arbitrario, linguaggio-realtà, pare di rintracciare, nella visione manganelliana, quello junghianamente arbitrario, psiche-realtà. In un brano contenuto in *Tipi psicologici Jung* dichiara:

La realtà non è data esclusivamente dall'esistenza delle cose, né da una formula astratta, ma solo dalla sintesi che si attua per mezzo dell'"esse in anima". Possiamo dire che percezione sensibile ed idea acquistano vita solo

---

<sup>255</sup>

Cfr. p. 86 di questa tesi.

<sup>256</sup>

Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 90.

attraverso l'attività psichica, che è un atto creativo costante: la psiche, pertanto, crea giorno per giorno la realtà.<sup>257</sup>

Manganelli potrebbe, ci pare, condividere il principio qui sostenuto: la psiche "crea" la realtà.<sup>258</sup> Il mondo stesso sarebbe, in definitiva, per l'autore, una creazione psichica, e perciò nulla più che un complesso reticolo di percezioni. In maniera analoga il linguaggio atto a "rappresentarlo" non potrà essere meramente mimetico ma pienamente creativo.<sup>259</sup> E il linguaggio che Manganelli costruisce inventa *tout court* il mondo.<sup>260</sup>

Facciamo un ulteriore passo avanti in questa serie di notazioni, registrando come il sistema di scrittura critica manganelliana si fondi appunto su tale filosofia del linguaggio. La lingua manganelliana si costituisce infatti nel rapporto creativo col sistema segnico (specificazione del "reale") di volta in volta in oggetto: ciò accade ogniqualvolta lo sguardo si posa sulla materia in analisi, sia essa fisica (è il caso di *Salons*) sia essa una situazione quotidiana (*Imprevisti per macchina da scrivere*) o ancora un libro (*Pinocchio, un libro parallelo*).

Sofferamoci dunque *in primis* sugli scritti manganelliani sulle arti visive e su come anche le immagini sono per Manganelli, come il linguaggio verbale, un sistema segnico (visivo). Un chiaro esempio di interazione tra l'universo linguistico e quello visivo/artistico è

<sup>257</sup> Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, (trad. ital. M. Cervini), Roma, Newton Compton, 1972, pp. 74-75.

<sup>258</sup> Gfr. Marco Paolone, *Il cavaliere immaginale*, Roma, Carocci, 2002.

<sup>259</sup> Cfr. col capitolo conclusivo della tesi sulle teorie critiche e linguistiche di Oscar Wilde.

<sup>260</sup> Va aggiunto che il linguaggio letterario di Manganelli, come si accennava nel primo capitolo, costruisce non un mondo concepito come stabile, bensì una realtà mutevole, fondata su percezioni sensoriali e psichiche relative, variabili e sfuggenti. Ciò risulta evidente all'analisi, condotta nel capitolo a venire sulle poetiche dell'autore, del motivo della metamorfosi nella sua opera, la quale ad un livello metaletterario si può intendere come metafora della natura estremamente cangiante della lingua e del mondo da essa designato.

*Salons*, libro avente per argomento la pittura, la scultura e gli oggetti d'arte, in cui accade il palesarsi di una scrittura in qualche modo "iconica", capace di restituire al lettore non descrizioni verbali precise, ma resoconti suggestivi ed emotivi delle immagini recensite.

Manganelli si inserisce dunque fra visività e "norma logico-discorsiva", fabbricando un linguaggio recensorio dell'arte che da un lato mantiene la distanza tra i due codici, ma dall'altro utilizza nella lingua scritta alcuni tratti di quella visiva. Come ha notato Silvia Pegoraro: "Nella sua scrittura critica, Manganelli non cerca di eludere il paradosso della distanza tra immagine e parola, ma lo accetta e lo enfatizza, facendolo funzionare come elemento di costituzione di un discorso, qualcosa da non superare ma da far crescere".<sup>261</sup> Più in generale tutti i sistemi segnici (il linguaggio da una parte e tutte le manifestazioni del reale) interagiscono tra di loro; ed è incuneandoci nello spazio vuoto tra di essi, pare suggerire Manganelli, che "conosciamo" il mondo: un mondo fatto, appunto, di pure percezioni che risulta perciò "raccontabile" unicamente attraverso di esse.

Esemplare, tra i testi di questa silloge, è *I conigli dell'angoscia*, uno scritto su *Il Grido* (1893) di Edvard Munch. Qui il linguaggio di Manganelli pare replicare l'oscillazione cromatica e l'andamento corposo e fluttuante delle linee pittoriche: "Sulla superficie contaminata del quadro di Munch si accampa una allucinazione di immagine [...] un groviglio di figure [...] invadente suggestivo e inquietante [...]" che si manifesta attraverso "lo splendore del

<sup>261</sup> Silvia Pegoraro, *Il fool degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 176.

turbolento disegno e la diffusa eloquenza del colore, quei colori febbricosi e isterici”, i quali sono esemplati in “quella ondosa pinguedine del verde” che contorna la figura centrale.<sup>262</sup>

La “scrittura iconica” si accompagna a digressioni esistenziali sul tema del quadro, che è l’angoscia - assieme alla morte e al nulla - e *Angoscia* (1894) è del resto il titolo dell’opera dell’artista norvegese successiva a *Il Grido* su cui Manganelli scrive:

Quello spazio buio, grigio, rispettabile e tristo, non è una pausa teatrale, appunto la pausa in cui dietro il sipario si odono i martelli dei carpentieri che apprestano il trono ambiguamente dignitoso su cui collocare un analfabeta che parla in rima e ha due ore di funzioni regali? I copricapo sembrerebbero giochi per introdurci a cavarne il coniglio dell’angoscia; [...] Ma non bisogna mai dimenticare l’infanzia delle navi, e la senilità dei copricapo. Insomma la tentazione bergmaniana del “messaggio” non riesce ad avere la meglio sulla delizia, più sarcastica che ironica, della cura da cavallo, gli escrementi degli insetti, il culto meticoloso del “difetto”, l’irrilevanza [...]. La morte è interessante perché propone temi di dinamica dello spazio scenico – porre in chiaro che protagonista è un’assenza, e un’assenza presente [...].<sup>263</sup>

La “scrittura iconica”, come si vede, si puntella sulla riflessione, e si apre ad altri linguaggi in parte anch’essi visivi: il cinema (“tentazione bergmaniana”) e il teatro (“lo spazio scenico”). La mutevolezza e la complessità del reale sono rese da Manganelli con un linguaggio che tende a seguire le figure del sistema segnico/visivo che ha di fronte, mentre divaga per esplorare varie dimensioni mentali.

<sup>262</sup> Giorgio Manganelli, *Salons*, Milano, Adelphi, 2000, p. 56. (Prima edizione, Parma, Franco Maria Ricci, 1986).

<sup>263</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

Caso mirabile di tale maniera digressiva è, rimanendo ai *Salons*, il testo sulla *Scena allegorica con scimmie, pappagalli e un gatto* di Pietro Neri Scacciati. Qui la "parola iconica" si trasforma in divagazione allegorica, immagine quasi onirica e visione inconscia:

Esiste una letteratura animalistica; e si veda subito in qual modo l'animale, strana forma incompatibile con quella umana [ ... ] diventi un'immagine inconscia, un brandello di sogno, il resto non recuperato dagli angeli o dai demoni di una gigantesca visione. [...] Ma si veda il mondo zoologico dei bestiari medievali. Animali che diventano Dio, o il Diavolo, o che alludono all'eternità, o che presidiano i valichi della morte, o parlano di oscuri moti dell'anima [...] L'animale è un segno numinoso, uranio o infero, di un misterioso, terribile, sarcastico ma significante potere.<sup>264</sup>

Muovendosi tra equivalenze sonore, affinità zoomorfiche e cromatiche consanguineità, Manganelli si lascia irretire dal catalogo delle bestie incluse nel fantasioso mondo araldico, e il discorso figurativo si congiunge con quello retorico-allegorico. Manganelli trasforma il pavone in una "sublime figura retorica inventata da un angelo barocco": esso "signoreggia per mera tracotanza di colori sulla monocromia patetica degli animali da cortile".<sup>265</sup>

Un'andatura divagante che, risalendo anche alle prime opere creative di Manganelli si ritrova già nelle chiose, negli *excursus*, negli

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 61. *Salons* non è caso isolato, per quanto sommamente indicativo, del sottile gusto manganelliano per l'elusività del dato artistico. Tra le pagine illustrate degli *Ex-voto* approntati per Franco Maria Ricci, Manganelli lambisce appena la foggia delle raffigurazioni sacre per dedicarsi da subito, ricorrendo alle più ironiche tonalità della sua prosa, al racconto del rapporto personale con le tematiche funebri, ascetiche e "miracolose": "Io non ho mai compiuto miracoli. L'affermazione non vuol essere né fatuamente vittimistica, né raffinatamente presuntuosa. È uno dei drammi segreti della mia vita, ed ora gli indizi, i segni, dicono che questa lacerazione deve venire alla luce. Certo qualche lettore benevolo stupirà, e forse diffiderà: ma come, proprio il Manganelli, niente miracoli?". (*Ex-voto. Storie di miracoli e miracolati presentate da Giorgio Manganelli*. Parma, Franco Maria Ricci, 1975, p. 15).



*exempla* e nelle postille di *Hilarotragoedia*,<sup>266</sup> così frequenti e connaturate alla struttura dell'opera che non pare qui necessario fornire esempi specifici.

Si ritiene invece importante subito confermare l'origine di tali procedimenti. Gli antecedenti teorici della digressione investono in primo luogo il Barocco e l'opera di Laurence Sterne. Il Barocco è stato più volte affrontato in relazione alla scrittura di Manganelli, tanto dalla critica,<sup>267</sup> quanto all'autore stesso:

Pensate le stupende chiacchiere che sono certe orazioni secentesche, questi meravigliosi giochi di parole, questi fracassi verbali, spudorati. Non è un caso che l'Ottocento, un po' desanctisiano, abbia avuto in uggia il '600, perché il '600 era talmente, profondamente permeato dalla gioia della chiacchiera, dalla gioia della verbalità pura, del piacere delle parole che giocano fra di loro, della rissa delle sillabe, dei sintagmi, degli accenti, che tutto questo sembrava profondamente immorale.<sup>268</sup>

E di Sterne lo scrittore milanese scrive non senza un evidente trasporto ideale:

Con *Tristram Shandy* e con il *Sentimental Journey* Sterne dà il massimo di nitida letizia ad un modo di scrivere che direi "narratività senza narrazione". Certo, Sterne narra: ma il suo narrare non ha inizio, se non

<sup>266</sup> A tal proposito Maria Corti (*Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 152) parla di "sintagmi ramificati" e "sintagmi progressivi". Nello specifico si veda anche Mariarosa Bricchi, *In rissa con la trama: le digressioni in Hilarotragoedia*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 114-123.

<sup>267</sup> Gli aspetti neobarocchi della poetica manganelliana sono stati largamente analizzati, sia nella ricerca delle mutazioni che nello studio dei motivi tematici e stilistici. Tra gli interventi ultimi e più interessanti in volume vedi: Grazia Menechella, *Il felice vanverare*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 77-91; diversi i riferimenti anche in Silvia Pegoraro, *Il fool degli inferi*, Roma, Bulzoni, 2000; *passim* in Grazielle Pulce, *Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004; più distante cronologicamente è Mattia Cavadini, *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997. Sui diversi aspetti barocchi manganelliani si sofferma acutamente Federico Francucci nel recente *Barocco* su "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 300-25.

<sup>268</sup> Graziella Pulce, *Lettura d'autore: conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 100.

tipografico, e non ha fine. Tra il non inizio e la non fine regna la più oculata discontinuità; divaga continuamente; un particolare apparentemente secondario cresce a dismisura, occupa pagine e pagine; si smarrisce a metà di un aneddoto, insegue un ricordo, un frammento di idea – Sterne detesta le idee – un’ombra, è un cacciatore di fantasmi.

E in conclusione aggiunge: “La sua prosa è ariosa, erratica, un chiaroscuro, un gioco d’ombre; e l’assiste una interpunzione dolcemente isterica, svagata, che accompagna i continui guizzi dell’umore”.<sup>269</sup>

La tendenza alla digressione, è agilmente riscontrabile, come caratteristica del linguaggio di Manganelli anche nella interpretazione molteplice della realtà, ad esempio nei corsivi raccolti in *Improvvisi per macchina da scrivere*,<sup>270</sup> ove notizie di cronaca divengono spunto per divagazioni concettuali. Qui i “guizzi dell’umore” si determinano attraverso l’ironia; e il rovesciamento ironico è utilizzato per minare le aspettative sulla realtà. Si veda l’articolo sulla costruzione dello stadio Olimpico nella capitale, di cui Manganelli finge di dichiararsi entusiasta, per poi chiosare causticamente:

Una città per altro felice, attiva, efficiente, appariva sempre aduggiata da una sottile inquietudine, un cruccio, un velo d’angoscia, un lieve affanno.

<sup>269</sup> Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 210-211. Nel quarto libro di *Tristram Shandy* Sterne passa dal ventitreesimo al venticinquesimo capitolo, saltando il ventiquattresimo; con lo stesso scopo straniante Manganelli, in *Discorso dell’ombra e dello stemma*, utilizza una numerazione *sui generis* per i capitoli in indice, ad esempio con la radice quadrata di nove per il terzo capitolo. Due anni più tardi Manganelli interviene sulle suggestioni che Sterne rincorre disordinatamente nel *Tristram Shandy*: “Questo in Sterne raggiunge un vertice, una vertigine straordinaria. È veramente affascinante leggere questo libro che è stampato come si stampano tutti i libri ma che in realtà non si legge mica come tutti i libri, non è necessario leggerlo in quel modo. È un libro in cui tutte le pagine sono la prima e tutte le pagine sono l’ultima, e questo è sempre uno dei grandi miti della letteratura” (in Graziella Pulce, *Lettura d’autore: conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 97-98).

<sup>270</sup> Giorgio Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2003 (inizialmente Milano, Leonardo, 1989).

Talora, nel cuore della notte, si poteva udire un sospiro [...] Roma ha capito di essere innamorata del megastadio. [...] Roma in verità ha tutto ciò che una moderna, ricca capitale possa desiderare: un traffico pacato e signorile [...]; alle plebi, che è bene rallegrare, è offerta una rete di mezzi pubblici dai vivaci, cordiali colori, e una metropolitana che ha solo il torto di disturbare le sonnolente catacombe. Case sfitte per ogni dove, suppongo a causa della sconfinata grascia, la manna, la pacchia di cui si alimenta questa mirabile città; si aggiunga l'aria salubre, anzi aromatizzata, raccomandata dai medici per i deboli di petto [...].<sup>271</sup>

Le riflessioni testé svolte sulla divagazione e sui "guizzi dell'umore", su ciò che potremo denominare l'andamento digressivo-umorale di Manganelli, si riallacciano a quanto detto in apertura: la parola ha sensi mutevoli in una realtà instabile. Ma c'è di più: ci si può forse spingere a dire che la parola subisce una catastrofe anche perché non ha veri vincoli con la realtà comunemente esperita nella vita. In questo contesto, uno dei sensi della digressione manganelliana sarebbe quello di svalutare il linguaggio in quanto portatore di significati determinati e forti. Manganelli pare suggerire che l'unica effettiva possibilità della scrittura sia riposta nella divagazione o, secondo Cavadini, nella "chiacchiera intellettuale e picaresca, la chiacchiera che ascolta se stessa, seducendosi coi propri lazzi".<sup>272</sup> Così Manganelli, nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, vi pone l'accento:

Io non ho niente da dire. Qualcuno potrebbe ragionevolmente supporre che il capitolo sia pertanto finito, giacché non ha nulla da dire, tace. Quale errore . [...] Il fatto che io non abbia niente da dire significa solo che io

<sup>271</sup> *Ibidem*, pp. 177-178.

<sup>272</sup> Mattia Cavadini, *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997, p. 55.

parlerò di niente [...] io mi dedicherò alla chiacchiera, questo supremo, riassuntivo genere letterario [...].<sup>273</sup>

“Chiacchiera” è allora termine scelto da Manganelli per svalutare il senso da dare alle cose. Sotto la chiacchiera c'è infatti un vuoto di significato, nell'erranza verbale una mancanza di linearità discorsiva.

Manganelli, su questa linea di pensiero, suggerisce che le parole abbiano sensi altri da quelli che si vorrebbe ad esse conferire; anzi che forse non abbiano senso alcuno, come segnala il seguente brano di *Pinocchio, un libro parallelo*:

Si suppone che una certa parola [...] abbia il senso che quel tal signore abbia voluto. Insensatezza più insensata non potrebbe darsi. [...] Che idea, che le parole abbiano un senso! Che fantasticaggine, che si possano rendere significanti! Per riassumere in modo elementare la questione, direi che le parole hanno tutti i sensi meno quell'unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di “mettervi”.<sup>274</sup>

E visto che, se vi fosse un'esistenza delle parole, ciò sottintenderebbe quella di un autore, Manganelli si sbriga a riaffermare un altro concetto centrale del proprio sistema: “A questo punto sarà chiaro che non solo l'esistenza dell'autore è improbabile,

<sup>273</sup> Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982 p. 86.

<sup>274</sup> Giorgio Manganelli, *Pinocchio un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 44. La cosiddetta poetica degli spazi vuoti, del bianco che tra parola e parola nasconde infinite possibilità e spalanca abissi tra segno e segno, vive delle stesse premesse che animano *La riga bianca*: “Se la riga è nulla, ciò vorrà dire che nel punto in cui il lettore si imbatte in quella riga [...] si infilerebbe tra le due lettere scritte e stampate, e [...] se gli capitasse di finire in un interstizio di vuoto tra un vuoto superiore e un vuoto inferiore, bene, quel lettore finirebbe nello spazio [...] e di lì a pendere in quel terribile vuoto” (Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 29, inizialmente in “Prospettive Settanta”, aprile-giugno 1975). Anche nel risvolto della prima edizione di *Centuria* (1979), Manganelli suggerisce al lettore di “leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio”. Gli echi intertestuali si moltiplicano ancora quando, otto anni più tardi, nella *Presentazione* approntata per *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, Manganelli descrive lo spazio vuoto come cicatrice del testo. “Si conosceranno le cicatrici da ogni buon giudizio”, suggerisce lo scrittore napoletano; e Manganelli annota: “si dovrà pur leggere quel che è stato cancellato, e si indica nel libro la presenza di assenze efficaci e necessarie, di silenzi attivi; dunque il testo include ‘luoghi che non ci sono’ (Giorgio Manganelli, *Presentazione*, in Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 15).

ma positivamente dannosa, teoricamente un impaccio, un puro e semplice residuo tolemaico. Le parole non sono antropocentriche, nessuno le “scrive”, non “vogliono dire” nulla, non hanno nulla da dire. [...] Da un punto di vista scientifico, l’ipotesi dell’esistenza dell’autore è superflua”.<sup>275</sup>

Notiamo, commentando quest’ultima citazione, che dalla “catastrofe” dei significati consueti si passa alla “catastrofe” del senso, per naufragare infine nella morte dell’autore.

---

<sup>275</sup> *Ibidem*. Alla pagina precedente Manganelli aveva già definito l’autore “una ipotesi innecessaria”, chiosando: “come è stato acutamente affermato di Dio, altro grande anonimo”.

## 1.5.2 La componente sonora

Nell'*excursus* finale del primo capitolo di *Pinocchio: un libro parallelo*, compaiono alcune affermazioni centrali sulla sonorità intesa come eco interiore: "Un lettore, e soprattutto il rilettore, attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose".<sup>276</sup>

Di questa citazione sviluppiamo in primo luogo l'aspetto strettamente sonoro. Come si è notato in precedenza, si tratta di un aspetto rilevante per Manganelli, che vi ritorna con continua premura. Così nella *Presentazione a Della dissimulazione onesta* si incontrano ancora note sul nesso tra rilettura e musicalità, colto nella sua accezione ritmica: "Rileggete, e il vostro orecchio vi dirà che non vi è solo ingegnosa costruzione, ma un ritmo preciso [...]".<sup>277</sup> In *Antologia privata*, a proposito delle qualità dello stile de *Il libro mio* di Jacopo Pontormo, Manganelli ne rileva la preponderanza fonica: "Se poi tornate a leggere e rileggere queste paginette, non potete non avvertire dentro al testo e tutt'attorno una fascia di sonorità enigmatiche, allusive e imperative [...]".<sup>278</sup> Ne *Il rumore sottile della prosa (Più ti conosco e più mi meravigli in Leggere)*, l'autore dichiara: "il sentimento dominante è stato di sorpresa, di curiosità, di scoperta dell'inatteso. Scoprivo la specifica melodia dell'ottava del Poliziano

<sup>276</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>277</sup> Giorgio Manganelli, *Presentazione*, in Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 13.

<sup>278</sup> Giorgio Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 97-98.

[...]".<sup>279</sup> Nella stessa sezione (*Parole infinite*) si legge, a proposito dell'*incipit* dei *Promessi sposi*, che "le parole via via si spogliano del loro significato, e riappaiono come allusione, suono, e tessuto di ritmo".<sup>280</sup> Si aggiunga infine l'analizzato *Innamorarsi a pagina uno* (in *Recensire*), in cui, sul *Superlativo assoluto* di Rugarli, Manganelli annotava che "la prosa aveva un movimento sottile, ingegnoso, sommesso e adescante [...]",<sup>281</sup> ove si è già dedotto come tema e movimento abbiano per l'autore milanese l'accezione (forse prevalente tra le altre) del tempo musicale.

Proseguiamo ora col testo da cui s'è cominciata l'indagine della sonorità poco sopra. Dal primo capitolo del *Pinocchio* manganelliano apprendiamo che "due, tre parole imparentate formano un viluppo di disegni e fragori, che nulla verrà a sciogliere. Le parentele delle parole passano per quei nervi del lettore [...]. Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parole, il lettore".<sup>282</sup> Rispetto alla citazione d'apertura si riscontra nuovamente la coesistenza dell'elemento sonoro e di quello "nervoso". Tramite l'uso delle parole "disegno mentale" si intravede un motivo nuovo (e ampiamente rimarcato anche in altre opere di Manganelli), quello figurativo: la sequenza parola-suono si estende accogliendo l'aspetto della rappresentazione grafica e l'interesse si sposta sul "viluppo di disegni e fragori". Componente questa che ci riporta alla nozione di "tessitura" proposta da Cavadini, e da leggere come presenza

<sup>279</sup> Giorgio Manganelli, *Il Rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 219.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>282</sup> Giorgio Manganelli, *Pinocchio, un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 19.

verbale,<sup>283</sup> collante lessicale e retorico che rende la pagina una tela di continui richiami analogici, allettamenti allitterativi, ritmici o sintattici, tali da adombrare l'ibrida sagoma di "un mosaico con un proprio ritmo".<sup>284</sup> Cavadini parla di disegno, di mosaico implicito al testo, come presupposto strutturale all'armonia dello stesso. Manganelli ne conferma indirettamente la veridicità quando, in un'intervista con Paolo Terni,<sup>285</sup> rimarca a più riprese le corrispondenze tra musica e letteratura: "sono un ascoltatore maniacale perché mi interessano alcune strutture, soluzioni, invenzioni che nella musica sono esplicite e che poi mi seguono in qualche modo quando io lavoro".<sup>286</sup> Insiste inoltre sulle dissonanze: "La musica ha conservato e custodito gelosamente una continuità retorica che dalla letteratura è venuta molto prima ad essere messa in discussione, in dubbio".<sup>287</sup> Ed in tal senso osserva le gelosie degli scrittori nei confronti dei musicisti, anch'esse legate a motivazioni di carattere strutturale:

Esiste una specifica invidia dello scrittore verso il musicista che è l'invidia di una... di una condizione particolare che a lui sembra infinitamente più libera e più inventiva, più naturalmente fantastica [...] è l'eterna ambiguità

<sup>283</sup> Qui in 1.4 *Recensire*.

<sup>284</sup> Mattia Cavadini, *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997, p. 56. Cfr. Graziella Pulce, *Figura e sistema*, Le Monnier, Firenze, 2004. L'elemento figurativo nell'analisi di Pulce emerge da percorsi concettuali simili. La studiosa osserva la relazione tra musica e letteratura, individuando le analogie proprio nello spazio del "disegno impalpabile che l'ascoltatore, come il lettore, hanno la facoltà di cogliere" (p. 79)

<sup>285</sup> Alla metà di luglio del 1980 risalgono cinque incontri radiofonici tra Paolo Terni e Giorgio Manganelli sulla musica (dal titolo *La musica e i dischi di...*). Dall'ascolto delle proposte musicali dell'intervistatore (tra gli altri Mozart, Haydn, Wagner, Schubert) si snoda un percorso ideale piuttosto evidente e comunque sulla falsariga delle dichiarazioni teoriche espresse in sedi più specificamente letterarie dall'autore di *Hilarotragoedia*.

<sup>286</sup> Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 22.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 39.



della letteratura che non si sa mai se vuole o non vuole dire niente. Lo scrittore sa benissimo che la letteratura non vuole dire niente.<sup>288</sup>

I segnali della melodia rintracciabili nello stile di un autore sono fondamentali nella poetica manganelliana, non solo per l'aspetto fonico, ma anche in quanto portatori di un disegno, di una tessitura, di un mosaico. Va però inquadrata la funzione di tale arabesco sonoro, del quale sembrano convivere due interpretazioni.

In primo luogo si sottoscrive quella di Cavadini, secondo il quale la visuale si orienta sulla musicalità dell'orditura della costruzione linguistica e sulla "coerenza interna alle parole stesse". A conferma, Cavadini cita un suggestivo brano da *Angosce di stile*:

Il suono della frase, la callida torsione del periodo, l'elaborata innaturalità della costruzione, le brusche e argute inversioni, le parole subitamente impreziosite dalla collocazione impronunciabile, l'arcana squisitezza del lessico ossessivamente ascoltato e trascelto, le impetuose esclamazioni, le dilazioni maniacali, tutto ci propone una condizione [...] sublime...<sup>289</sup>

La seconda interpretazione è rintracciabile nell'universo intimo dello scrittore: è Alfano a introdurre nel dibattito critico su Manganelli le idee di "auscultazione dell'arabesco" e di "impressione acustica",<sup>290</sup> da cui derivano il "dito fonico"<sup>291</sup> e l'"orecchio grafico": "Al primo è affidata l'ostensione del TU, il secondo si dedica alla paziente decifrazione del discorso afono, all'auscultazione dell'arabesco che quell'altro ha disegnato".<sup>292</sup>

<sup>288</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.

<sup>289</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 64, in Mattia Cavadini, *La luce nera*, Bompiani, Milano, 1997, p. 57.

<sup>290</sup> *Emblema* in "Riga 25", Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 331-356.

<sup>291</sup> Citazione ripresa da *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 7.

<sup>292</sup> Giancarlo Alfano, *Emblema*, in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 340.

Tali posizioni sono assunte, contemporaneamente, dallo scrittore che dopo aver ascoltato le proprie voci ne accoglie “il tracciato del labirinto tracciandolo nella propria cavità. Più che una decrittazione, insomma, quel che accade è un incessante *impressione acustica* [...]”:<sup>293</sup>

Il fatto che le parole hanno dei suoni è fondamentale perché l'accostamento, il ritmo, la giacitura, il cadere, il giustapporsi o lo scindersi delle parole fa sì che queste parole agiscano in una maniera molto sottile, molto losca direi, leggermente impudica, proprio suggerendo delle immaginazioni e delle fantasie che sono legate alla sonorità della frase.<sup>294</sup>

Le prime righe del brano seguono, da una parte, la direzione individuata da Cavadini (accostamento, ritmo, giaciture, ecc.); dall'altra confermano la specifica musicalità individuata da Alfano.

Manganelli, pur riconoscendo un effetto angoscioso nel discorso psicologico che sta dietro certa musica, ne individua però l'efficacia nello specifico effetto, qui di angoscia psicologica, che deriva della struttura musicale in quanto tale:

Se io dico che K 465 è una musica altamente angosciosa io la riporto nello schema del discorso psicologico. Quello che invece proprio per l'appunto, sento di non poter fare, di dover non fare è questo cioè il K 465 mi presenta un discorso che adopera un materiale che io posso definire, in altra sede, psicologico, ma lo rovescia completamente, lo smonta totalmente. Non accade più nulla di angoscioso e io mi trovo di fronte ad una angoscia della struttura, ad un'angoscia della forma che non è più assolutamente dotata di capacità pedagogica dolorosa.<sup>295</sup>

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>294</sup> *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, a cura di Graziella Pulce, Bulzoni, Roma, 1988, p. 93.

<sup>295</sup> Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 37.

La musica, in questo brano, vive di una duplice commistione: quella strutturale e quella immaginifica prodotta da chi la ascolta. Siamo di fronte ad un processo che attraversa due fasi distinte e successive. Il primo grado di risonanza è rappresentato dal susseguirsi organizzato di lemmi, cadenze, melodie che restano impresse nel ricordo acustico. In un secondo momento, grazie al ripercuotersi di tali vibrazioni sulle corde nervose dell'ascoltatore, si profilano gli elementi di una vaga geometria psichica. In questa direzione Manganelli sembra muoversi, interpretando la nona di Beethoven diretta da Toscanini:

Siamo ancora nel momento della musica come incantesimo, come amuleto, come mediazione verso un mondo invisibile ed estremamente pregnante. [...] E il, diciamo, delinquere, il depositarsi del sogno assume queste strutture geometriche che solo nella musica possono essere vissute nella loro intensità.<sup>296</sup>

Tali conclusioni sono naturalmente valide tanto per la musica, quanto per la letteratura, due sfere tra cui Manganelli instaura, come si sta scoprendo, profonde corrispondenze: si tratta dunque di acquisizioni teorico-critiche essenziali, in funzione delle quali leggere, scrivere e recensire paiono associarsi ancora nella componente fonica. Pietro Citati sottolinea ciò a proposito del manganelliano *Pinocchio*:

Come la pietra gettata nell'acqua suscita cerchi sempre più larghi, ogni frase di Collodi suscita un'eco nella sua mente: ogni eco produce a sua volta altri echi, che si vanno inseguendo sempre più tenui e flebili. Manganelli ascolta in silenzio: ascolta a lungo, fino a quando l'ultima eco si

---

<sup>296</sup>

*Ibidem*, pp. 30-31.

è perduta nella sua mente; e raccoglie con pietà religiosa tutti questi suoni, anche quelli che sembrano più remoti dal testo perché è possibile che proprio essi ne conservino la verità più segreta.<sup>297</sup>

E dal suono, Citati passa (come noi poco sopra in questo capitolo) alle modalità visive: “un intelligentissimo esempio di critica; e una fantasia ad occhi aperti [...]”.<sup>298</sup> In realtà nella maniera recensoria manganelliana esse non rappresentano altro che la scansione progressiva di un unico sistema.

Risolvendo il discorso, e configurando il rapporto tra visività e sonorità della teoria manganelliana della recensione, si hanno due livelli, uno ricettivo e uno creativo: la prima capacità del recensore deve essere il saper leggere i propri disegni mentali, impressionati sulla personale pellicola psichica; lo scrittore creativo dovrà in più avere il coraggio di lasciarsi andare, al momento dell'atto letterario, alle proprie suggestioni nate dal ricordo di suoni da trasformare in materiali originali e in personali figure. Ciò, si anticipa, a proposito del rapporto ideale tra Manganelli e Oscar Wilde, è esperito grazie ad una scrittura capace appunto di “impressionare” il lettore.

---

<sup>297</sup> Pietro Citati, *Questo Pinocchio è un vero fantasma*, in “Riga 25”, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 238 (inizialmente in “Corriere della sera”, 19 novembre 1977).

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 239.

## 1.6 Conclusioni

Si vuol infine rimarcare, se ce ne fosse ancora bisogno, come la conformità dell'interesse manganelliano per queste tematiche abbia una chiara ascendenza neoavanguardista: nella centralità dell'elemento linguistico all'interno delle strategie letterarie e nel rapporto tra realtà e linguaggio. Tali concetti persistono a livello argomentativo all'interno delle riflessioni teoriche sin qui analizzate, benché, si vuol rimarcare con decisione, siano caratterizzate da profonde divergenze ed evoluzioni personalissime rispetto alle idee della corrente più ampia del Gruppo 63. Se da una parte infatti la formazione si dimostrò unita nell'affrontare e combattere l'idea tradizionale di linguaggio letterario, dall'altra le peculiarità del discorso manganelliano furono certamente forti. Allo scontro allora in atto Manganelli prende infatti parte con convinzione solo nella sua fase iniziale passando, man mano che il dibattito procedeva, in posizione defilata, fino ad isolarsi in ciò che Barilli ha definito "una insularità cocciuta, orgogliosa della propria diversità".<sup>299</sup>

E se l'intento era quello di scardinare le trite forme letterarie e i messaggi edificanti ad esse connesse (neorealismo e sentimentalismo), il terreno su cui si confrontarono le voci del Gruppo era principalmente quello linguistico: cambiare la forma per veicolare nuovi contenuti.<sup>300</sup> La neoavanguardia in definitiva "non

<sup>299</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 246.

<sup>300</sup> Tale approccio produsse riflessioni sulla natura della parola e sul rapporto di questa con la realtà allora cangiante. Gli elementi teorici coinvolti in questo dibattito verranno *in primis* dal pensiero Banfi e Anceschi, per poi spostarsi su Husserl, su Barthes.

aveva mai rinunciato a credere nella necessità di un impegno della letteratura e delle arti in genere verso l'altro, verso la realtà".<sup>301</sup> In tal senso alla base del dibattito non poteva che trovarsi "uno sfondo fenomenologico che sorreggeva tutto il discorso":<sup>302</sup> un atteggiamento apertamente dialettico nei confronti del reale contro il quale si muove invece Manganelli, che di qui inizia un percorso di isolamento prima e di allontanamento poi.

La mediazione con ideologia (rapporto linguaggio-società borghese) e fenomenologia (il rapporto diretto con le circostanze della vita, con gli oggetti, il mondo esterno, come aveva suggerito Anceschi), il bisogno rappresentativo di una società in evoluzione attraverso un linguaggio nuovo che potesse seguirne i ritmi, non interessava Manganelli: la sua riflessione, da "Grammatica" in poi, è interna al fare linguistico, avulso da qualunque interferenza esterna. Tanto l'analisi quanto la pratica letteraria divengono per lui esercizio sul testo in quanto dispositivo fatto di segni: la letteratura è elemento assolutamente autonomo, e in tal senso si possono inquadrare ad esempio i concetti espressi sulla retorica ne *Il rumore sottile della prosa*.

Sul versante delle poetiche, la personalissima reazione (individuale e letteraria) manganelliana si specifica, secondo Barilli, in un "puro capovolgimento dei valori acquisiti: se l'umanesimo tradizionale punta verso l'alto, l'anti-umanesimo programmatico del Nostro invertirà la direzione di marcia".<sup>303</sup> Alla volontà di lotta sul

---

<sup>301</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 246.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>303</sup> Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 248.

versante fenomenologico-letterario del Gruppo 63, Manganelli sostituisce dunque un rovesciamento totale, un misconoscimento della realtà e di tutti i valori che la regolano, egli "si conferma alieno da ogni tentazione 'conoscitiva', latamente realistica: egli non intende 'mordere' in alcun caso sulle cose, sulla sfera dei significati".<sup>304</sup> L'accanimento sulle strutture, le forme, l'interesse morboso interno all'universo linguistico-letterario diviene poi, simbolicamente, per l'autore, un processo di esclusione del reale da cui, nella sua poetica matura, prenderà vita l'opposizione ad ogni pretesa di verità, di univocità (tanto della realtà quanto dell'individuo), di positività.

Alla definizione di quello che genericamente potremmo definire il sistema letterario manganelliano concorrono diversi fattori e suggestioni: a) la volontà di rivolta neoavanguardista; b) il pensiero intransigente formalista di "Grammatica"; c) il varissimo *background* manganelliano, costituitosi su letture assolutamente eterogenee (i Classici, la letteratura barocca italiana, quella inglese e americana, la letteratura psicoanalitica e orientale); d) la pratica della psicoanalisi bernhardiana con l'idea della molteplicità dell'io e l'approccio "anamorfico" alla realtà (non entità oggettiva, ma solo percepita mediante il filtro psichico e perciò irriproducibile mimeticamente dal linguaggio).

La combinazione di tali influenze produce una deflagrazione intellettuale, cui l'autore contrappone un tentativo di sistemazione, definitiva e coerente, dell'intero universo in una triplice configurazione: cosmica, intima e linguistico-letteraria. Ma questo

304

*Ibidem*, p. 251.

meccanismo trilaterale ruota attorno al perno della contraddizione e del negativo, sia in sede teorica - frammentarietà, enigmaticità e oscurità del linguaggio ne *Il rumore sottile della prosa* - che in sede di poetica esplicita (lo si vedrà ne *La poetica dell'ambiguità* e *La letteratura come menzogna*).

Ciò si riverbera chiaramente anche in ambito strettamente creativo, per il quale Manganelli escogita un organismo paradossale in cui ipotesi antitetiche coesistono simultaneamente, e di cui *Hilarotragoedia* rappresenta una sorta di mito di fondazione, costituito sulla dialettica che l'autore istituisce tra gli elementi delle coppie oppostive di stampo gnostico-manicheo irradiate da quella madre positivo-negativo. Codesto motivo si enucleerà nel capitolo a venire, assieme alla rilevanza del secondo termine, quello negativo, all'interno delle strategie stilistico-lessicali manganelliane. Da tale analisi emergerà il carattere oppositivo rituale che Manganelli conferisce all'evento letterario e che si è ricondotto a due nuove categorie: *voluptas negandi* e *contraria facere*.



## Capitolo Secondo

## L'UNIVERSO NEGATIVO DI MANGANELLI

## 2.1 Premessa

Nell'analisi di *Hilarotragoedia* la critica manganelliana si è spesso soffermata, soprattutto nella sua prima fase, sul versante strutturale-linguistico dell'opera e di qui sul suo significato di gioco-beffa, sottolineandone in tal modo il senso di sfiducia nei confronti di ogni principio conoscitivo e di ogni dominio del reale da parte della lingua: una prospettiva critica che iscriveva la prima prova narrativa manganelliana ben dentro le coordinate neoavanguardiste.<sup>305</sup> Da questo punto di vista lo sgretolamento delle certezze è esperito attraverso la frantumazione delle strutture verbali - rintracciata in ambito teorico nella catastrofe della parola ne *Il rumore sottile della prosa* - e trova spazio in *Hilarotragoedia* a livello del corpo del testo grazie all'uso di ipotesi, postille, exempla, ecc, a livello sintattico mediante l'impiego di un'ipotassi complessa e ramificata, e a livello tematico-lessicale per mezzo di un atteggiamento che tende all'arbitrario e al negativo: si pensi al senso di inquietudine e straniamento che la chiusa del libro (l'ennesima ipotesi cui seguono i due punti a suggerire le infinite possibilità), con evidente richiamo alla struttura dell'intero testo, lascia nel lettore.

305

Cfr. Gianfranco Galliano, *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze, Firenze Libri, 1986.

Ma in *Hilarotragedia* l'adozione della forma del trattato secentesco a nostro modo di vedere va oltre la *querelle* neoavanguardista romanzo-antiromanzo.<sup>306</sup> Qui la letteratura semmai si palesa attraverso la figura e il simbolo, l'immaginario e il metaforico sulle tracce della morte, del nero, dell'incongruo, del nulla: siffatto nucleo tematico rappresenta il vero centro focale del testo e ruota attorno, oltre alle strategie strutturali individuate sin dalla sua pubblicazione, alla serie di immagini suddette, descrivendo un universo, tanto cosmico quanto interiore, assolutamente coeso, pur nelle sue contraddizioni interne.

Nella direzione interpretativa delle fascinazioni manganelliane presenti nella creazione dei testi narrativi si muove la critica più recente che ha difatti tenuto conto, in varia misura, degli elementi archetipico-immaginifici di natura psicologica, filosofica e teologica presenti nel libro. Uno degli aspetti studiati è quello gnostico,<sup>307</sup> che si cercherà qui di riprendere parzialmente mettendone in rilievo le concomitanze,<sup>308</sup> come pure le altrettanto importanti differenze, con

<sup>306</sup> In tal senso è illuminante l'analisi della "rifunzionalizzazione della forma trattato" proposta da Mattia Cavadini ne *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 73-83.

<sup>307</sup> Per un elenco degli studi di matrice filosofico-teologica si segnala innanzitutto Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996. Si vedano in questo volume soprattutto il quarto paragrafo del capitolo secondo per il campo teologico e filosofico, e il terzo capitolo per elementi cosmologici, astrologici e mitologici. Cfr. anche, della stessa autrice, *Figure e Sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004). Non sono mancati altri interventi di un certo spessore, benché non direttamente volti all'analisi di tali fenomeni: è il caso del già citato saggio, di orientamento junghiano, di Marco Paolone, ove a proposito del dionisismo manganelliano, si discute di "cerimonia gnostica" (pp. 32-61). Sull'elemento cosmogonico e gnostico torna variamente anche Silvia Pegoraro ne *Il fool degli inferi*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>308</sup> Subito una nota di carattere terminologico: vi è una sostanziale differenza tra gnosi e gnosticismo, stabilita al Congresso di Messina del 1966. In linea generale con la prima si intende la conoscenza di misteri legati al divino e assolutamente riservati ad un gruppo ristretto di individui; con il termine "gnosticismo" ci si riferisce a sistemi gnostici operanti tra il II e il III secolo d.C. (valentiniani, carpocraziani, ecc.) mai del tutto scomparsi dall'orizzonte della cultura occidentale, magari rimescolatisi e confusi con tradizioni di carattere teosofico, magico, occulto dal Medioevo sino al Rinascimento. A tal riguardo si veda Giovanni Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1987; dello stesso autore e per la stessa casa editrice (1980), *Luce e gnosi*; e il testo a cui si fa maggior riferimento in questa breve comparazione, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare Dio* (1990). Cfr. anche G. Sfamini Gasparro, *Sur l'histoire des influences du Gnosticisme*, in B. Aland, *Gnosis. Festschrift H. Jonas*, Gottingen, 1978, pp. 316-50, trad. it. in

il discorso di Manganelli sulla contraddizione e sul negativo. Ciò sarà proposto soprattutto in riferimento a *Hilarotragoedia*, ma anche ad altri testi, e si cercherà di evidenziare un aspetto nuovo: la rifunzionalizzazione delle figure connesse a tale ambito di indagine nel senso di una visione ritualistica dell'universo che Manganelli concepisce come animata da una *voluptas negandi* e che poi trasforma in cerimonia rituale, *contraria facere*, nel formulare la poetica della menzogna e nella scelta degli autori a lui idealmente "imparentati".

## 2.2 *Hilarotragoedia*: Genesi dell'universo negativo

### 2.2.1 Visione e intelletto

Pensando alla gnosi in riferimento a Manganelli si rinvia soprattutto al marchio "visionario" di questo indirizzo filosofico-religioso. Ricordiamo che da principio le allucinazioni-visioni mistiche degli gnostici si configuravano come esperienze individuali, attraverso la contemplazione delle quali l'eletto intuiva un mondo di immagini che divenivano poi emblematiche di una collettività.<sup>309</sup> Si perse poi il carattere onirico "per riprendere e approfondire la tradizione intellettualistica della visione interiore".<sup>310</sup>

Che fosse onirica o intellettualmente orientata, l'estasi gnostica era intesa come contemplazione di Dio: "funzione e scopo di questo rapporto è la trasmissione di un potere pneumatico, che attiverà l'uomo di luce potenzialmente presente nell'eletto. Vedi lo spirito e diventa spirito: questo, in sintesi, l'imperativo categorico che regge la concreta dinamica dell'esperienza visionaria gnostica".<sup>311</sup> In tale prospettiva si può affermare che nell'opera di Manganelli sono chiaramente visibili tanto le visioni quanto le elucubrazioni

<sup>309</sup> Cfr, nel secondo capitolo di Giovanni Filoramo, *Il Risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990, la parte intitolata *Tra sogno e visione*. Sul fenomeno nelle religioni tardo-antiche cfr. J.S. Hanson, *Dreams and Visions in the Greco-Roman World and Early Christianity*, in "Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt", II, 23.2, 1980. Per ciò che riguarda il rapporto tra sogno-visione e la vita sociale e religiosa nel mondo antico, cfr. G. Guidorizzi, *Sogno e funzioni culturali*, in *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

<sup>310</sup> Giovanni Filoramo, *Il Risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 80.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

intellettuali e che queste siano costitutive di un universo animato da un evento eccezionale, in contrapposizione coi dettami dello gnosticismo classico.

### 2.2.2 La morte di Dio

In linea con le caratteristiche della divinità proposta dalla tradizione gnostica, in *Hilarotragoedia* s'affaccia l'idea di un Dio separato dal mondo sensibile. Nella gnosi tale idea presuppone un Demiurgo malvagio, sconosciuto e trascendente o, come scrive Giovanni Filoramo: "un mondo malvagio retto da un Demiurgo ignorante o cattivo, introducendo un ateismo relativo al nostro cosmo in nome della trascendenza assoluta del Dio sconosciuto".<sup>312</sup> Per Manganelli, però, la lontananza assoluta di Dio non deriva dalla trascendenza divina degli gnostici, bensì trae origine da un evento che risulta cardinale nell'impianto congegnato dall'autore: la morte della divinità, di cui, diversamente dal mito gnostico, in Manganelli si legge entro un registro "blasfemo" e ironico: "[...] disfarsi, dico, del corpaccione enormosissimo, divaricato su sprimacciate galassie, livido di manrovesci di meteoriti blasfeme, l'infinito otre svuotato di Dio".<sup>313</sup>

<sup>312</sup> *Ibidem*. Per ciò che riguarda la storia delle origini e le varie distinzioni interne al movimento gnostico vedi anche Robert M. Grant, *Gnosticism and Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 1996 (trad. it. di Giovanni Filoramo), *Gnosticismo e Cristianesimo primitivo*, Bologna, Il Mulino, 1976.

<sup>313</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 25.

Tuttavia, sotto l'ironia, permane e si fa preponderante l'idea gnostica del male come emanazione negativa di Dio: "Si disfa l'immortale in quella altissima stanza in cui morì solo, e lì va mutandosi in pulviscolo di malizioso odore. [...] Fu, forse, il suo fallimento alla paternità a indurlo a eterna mutazione, per cui Dio sarà in ogni luogo, e vi sarà come male".<sup>314</sup>

Siamo insomma a un discorso più nietzschiano che religioso, secondo cui Dio è morto e nulla è rimasto dopo tale fine, tanto che "di costui neanche la polvere hanno lasciato le pantegane".<sup>315</sup> Nondimeno si dà una cosmogonia, per quanto negativa ed esperita per negazione: il cosmo si presenta infatti svuotato del suo principio creatore; dal suo disfacimento continuo, e non per sua emanazione, ha origine il pulviscolo che, diversamente aggregandosi, dà forma a tutte le cose. Di qui l'aderenza del pensiero manganelliano, a quest'altezza, alla concezione gnostica del mondo inteso come manifestazione del male.

Il pulviscolo cosmico, nella *Postilla alla ipotesi 2*), è così descritto:

Dio sia morto ab aeterno, ed eterna sia la condizione di irradiazione dei granuli dogliosi, e pertanto tutto sia, da sempre, immerso in codesta morte. Forse anche: la massa corposa delle cose, il tangibile universale, sintattico, renitente e diverso, altro non sia che detta granuleria versata e rappresa in formelle, e in queste concotta ad effimera consistenza, e intinta in anilina di anima o retorica.<sup>316</sup>

La distanza incolmabile da Dio è dovuta, come si è detto, non alla trascendenza della divinità stessa propria del pensiero gnostico, ma

314

*Ibidem.*

315

*Ibidem.*

316

*Ibidem*, p. 28.

ad una necrosi eterna e universale. Ci pare importante rilevare inoltre che non solo Dio è morto, disgregandosi infinitamente e rapprendendosi a formare il "tangibile universale", ma lo è *ab aeterno*. Ma se Dio è paradossalmente presente come assenza assoluta ed eterna, il mito cosmogonico descritto da Manganelli si presenta nella forma di una trappola logica, che scatta grazie a una duplice contraddizione: da un lato v'è la prima, la morte di Dio; dall'altro tale accadimento è negato nella sostanza, proprio perché *ab aeterno*.

Con l'ossimoro dell'irragionevole decesso *ab aeterno* di Dio, siamo nel cuore del sistema manganelliano, il cui principio fondante risiede in questa formula creazionistica negativa, basata sull'assenza. Da tale contraddizione originaria (che Dio sia morto *ab aeterno*) discendono tutte le altre particolari, che si consustanziano nella vita dell'universo, degli oggetti e, soprattutto, dell'uomo e della sua esistenza, affetta dal male dell'assenza e della negatività da sempre e per sempre.

### 2.2.3 Microcosmo/Macrocosmo: "simpatia" universale di segno meno

La morte di Dio, il male, discende dunque sull'intero universo delle cose, diffondendosi in modo granulare:

Analogamente tu non vedi trams, balene, olmi, galli di monte: ma sempre dovunque, il metamorfizzato diomorto, granuli lavorati a scheletro, chassis, fanoni, corteccia e libro, incollati a simular durezza e consistenza di cose o piante fedeli e pazienti, o animali di pelliccia calda e occhi stolti, feroci e teneri [...].<sup>317</sup>

È evidente come anche l'uomo rientri tra le categorie su riportate. Si potrà supporre una consonanza di ciò con un'altra idea gnostica: la "simpatia universale" (dall'etimo greco "συμπαθεια"), allusivo di quella fitta trama di corrispondenze e armonie che nascostamente avvolgono il cosmo e le cui specificazioni non sono altro che microcosmiche parti del tutto. Il vincolo strettissimo che lega le entità microcosmiche al macrocosmo dell'universo, dunque anche a Dio, torna in Manganelli come vincolo di consanguineità della specie umana con tutte le cose del creato. Ma Nell'autore milanese questa "simpatia" pare stingere nelle fosche tinte di un pessimismo cosmico leopardiano, ove c'è presa di coscienza del dolore ineludibile che muove l'universo intero e investe l'uomo per primo.

Ripartendo da Leopardi in chiave moderna, Manganelli individua non tanto, come il recanatese, l'indifferenza della natura al destino umano, quanto uno smarrimento delle creature tra gli affetti da cui

<sup>317</sup>

Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 28.



sono alienate: "E noi, uomini di rapida vita, ci muoviamo per tanto spavento di estranei oggetti, per tanto orrore di frustrati oggetti che fallirono all'esserci padre; per tanto lamento di supplici oggetti, trafitti in condizione di inconcludibile morte".<sup>318</sup>

La solidarietà degli esseri umani di fronte al dolore, che leggiamo nella *Ginestra* (la "social catena"), la si ritrova in Manganelli sotto forma di fratellanza tra tutti gli esseri viventi, finanche per gli oggetti, che provano, anch'essi, spaventevole orrore; una comunanza paradossale e in parte, entro la sua disperata configurazione, anche ironica, come è proprio delle cosmogonie del moderno.

Ma ben altro s'accompagna all'orrore e al lamento degli oggetti: essi sono percepiti infatti come "estranei" alla nostra natura, benché "frustrati" dal fallimento d'esserci "padri", e sono "supplici" perché "trafitti in condizione di inconcludibile morte", col che si rivelano bramosi dello stato di natura umana: "Ci scongiurano, per innumeri docili ommatidii, di capirli, e averli cari, e aiutarli al più fatale decesso".<sup>319</sup>

Manganelli descrive dunque gli oggetti come se fossero umani, coi tratti propri delle creature senzienti:

Mutoli ci seguono con occhi di cane, erniosi d'amore, per cui accade talora che la nostra mente goffa si illumini da schifo, devozione e orrore, e in un

<sup>318</sup> *Ibidem*. Per ciò che riguarda la produzione manganelliana su Leopardi - nelle varie forme di accostamento dello scrittore lombardo al reccanatese - cfr. *Monaldo Leopardi: Autobiografia*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 194; *Giacomo Leopardi: scritti giovanili*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, p. 197; *Giacomo Leopardi: Operette morali*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, p. 200; *Antonio Ranieri, Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, in *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, p. 204; *Il Monarca delle Indie. Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, a cura di G. Pulce, Milano, Adelphi, 1988. Sul rapporto Manganelli-Leopardi si veda soprattutto *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali in Quel libro senza uguali. Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellocci e Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 373-77.

<sup>319</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p. 28.

attimo di efferata chiarezza spegniamo quegli occhi dolci e abietti, e l'universo ne trae effimera pace; non noi estranei sempre, strumenti di innamorati oggetti astuti a lavorare la propria morte per la callidità delle nostre mani. <sup>320</sup>

L'"orrore" che tocca l'uomo risiede nel suo riconoscersi parente stretto delle cose, non diverso da esse. In ciò consiste il rapporto simpatetico che v'è tra le specificazioni umane o oggettuali del microcosmo con il macrocosmo universale. L'estrema consonanza, evidentemente di segno negativo, racchiude in sé finanche l'idea del suicidio:

E dunque vedetelo, quest'universo consapevole, illuminato, saggio di collettiva saggezza, scendere, in fasto di trombe e violini, a gloriosa levitazione; ed al risolversi del tutto nel musicale, coreografico (cosa da luna-park) suicidio, ha pace, nel gran letto smanioso, Iddio, tra il sudore raffermo delle solitarie, piatte lenzuola. <sup>321</sup>

Il suicidio arriva a comprendere addirittura quello di Dio. L'universo è animato ("consapevole") e tende all'entropia estrema: un destino di dissoluzione coinvolge tutto ciò che "esiste".

---

<sup>320</sup>
*Ibidem.*
<sup>321</sup>
*Ibidem*, p. 29.

### 2.2.4 Il male

Dal brano precedente annotiamo un'altra caratteristica, che risulterà decisiva, del cosmo manganelliano: l'ipotesi che dal suicidio di Dio l'universo tragga l'energia che lo muove. La morte di Dio, da cui in modo incongruo principia l'universo, è per Manganelli il male: una volta perito agli albori del cosmo, "Dio sarà in ogni luogo, e vi sarà come male".<sup>322</sup> Ma qual è il peso di un'affermazione del genere? Qui il termine "male" è inteso non in senso morale, ma in quanto malattia e negatività.

In *Hilarotragoedia*, prende forma proprio il senso di un morbo profondo che permea il macrocosmo universale e si consustanzia in tutte le cose del microcosmo: in ciò Manganelli recupera, modificandone le modalità di attuazione, l'idea gnostica del mondo come coacervo di corruzione e male. Dal disordine cosmico, generato dalla morte di Dio *ab aeterno*, discendono la paura, il dolore, l'errore che si riaffermano microcosmicamente nelle contraddizioni proprie dell'animo umano.

L'idea gnostica del mondo come male universale, rielaborata come sopra s'è indicato da Manganelli, resiste quale fulcro di *Hilarotragoedia*. Però, rispetto a tale tradizione, nella quale l'errore riduce l'equilibrio iniziale della creazione al caos materico della vita attuale, Manganelli opera una svolta decisiva: dall'ordine (Dio) al

<sup>322</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 25.

caos (la casualità delle aggregazioni del pulviscolo e la continua metamorfosi delle stesse) si passa non per mezzo di una lotta tra il bene e il male, tra il Dio positivo e quello negativo, ma attraverso l'errore degli errori, la contraddizione in termini assoluta, la morte *ab aeterno* di Dio. E anche rispetto alla tradizione cristiana Manganelli opera una sorta di rovesciamento, blasfemo: il peccato originale che spalanca le porte del mondo al caos e all'angoscia è commesso, volontariamente dallo stesso Dio.

Si ha così un male originario e continuamente pervasivo, visto da Manganelli come energia che anima la macchina dell'universo, tesa a divorare ogni cosa.<sup>323</sup> Di fronte al dispositivo che tutto mastica, l'uomo si trova nella situazione del "gastronomo dell'universale decesso": dinnanzi a lui "l'universo dispiega ghiotta estensione di leccornie disperative e luttuosi biancomangiari".<sup>324</sup>

L'angoscioso, malefico congegno cosmico è così descritto:

La macchinissima trasuda e geme una fatica enorme e disperata; e qual ne sia il senso essa non può intendere, giacché di sé sa solo d'esser macchina, inefficiente e viva e [...] potrà, dico, dar ragguaglio, far chiosa non inadeguata del proposito e tema del gran travaglio.<sup>325</sup>

Il "proposito" malvagio della "macchinissima" è in definitiva l'"inconcludibile morte", una morte cioè che si ripete senza fine, tra tutti gli esseri animati e gli oggetti: una negatività totale.

<sup>323</sup> Già ai tempi degli appunti critici e dei brani che sono oggi in *Un libro 1953-55*, "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 115, apprendiamo come l'idea del "divorare" fosse presente nell'immaginario manganelliano: "Nulla deve chiarirsi, in realtà. Si tratta di rendere masticabile l'universo. Per l'universo che ci mastica noi siamo chiari abbastanza".

<sup>324</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 33.

<sup>325</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

## 2.2.5 Ade

Spostiamoci per un momento dalle corrispondenze gnostiche e concentriamoci sul pagano Ade, zona centrale della tematica di *Hilarotragoedia*. È nel finale di quest'opera che l'autore si domanda cosa sia, dove si trovi e a cosa serva l'Ade. Ad ogni domanda segue un moltiplicarsi di ipotesi su cui concregono glosse e postille. In una di queste, l'Ade viene descritto come "il *quid* oppositorio, sabotante", in un'altra come "una gran cosa combinata parte di macchine e parte di membra, di ingranaggi e unghie, grinfe, e graffe, e zanche, e branche [...] alimentati da intima sistole e diastole [...] martrugiano ciò che venga a tiro, lo divorano e assimilano".<sup>326</sup> La descrizione prosegue fissandone la natura negativa:

Grandissima cosa, ma non spietata, anzi sensata, e forse duramente amorosa, la macchinarda dal suo loco negativo protrude lentissimo, secolare tentacolo; e l'errore, il non previsto, si insinua in quegli altri superni ingranaggi, quelli che montano con rozzi dadi e viti le anime e le animule, e le balestrano nel grembo dell'universo, alle loro improbabili, vergognose sofferenze.<sup>327</sup>

Salendo dal loco basso negativo ove è situato l'Ade, la negatività irrompe nelle parti superiori dell'universo.

L'Ade sembra assolvere la funzione logica ("cosa sensata") di "insinuare" il male nel cosmo sotto la guisa di "errore", elemento

<sup>326</sup> Un'immagine simile la troviamo ne *La morte liberatrice*, cit., p. 116: "Ci accorgiamo che l'universo è colmo di mani, una folla di prensili estremità con cui ci fruga, impudico e vizioso".

<sup>327</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 137.

imprevisto e ideatosi da sé: "Secoli sono occorsi perché questa macchina di carne e metallo inventasse se stessa, traesse dal proprio nulla la forza di disegnarsi, e occupasse infine con le proprie provvisorie membra, come di minimo pesce, un infinitesimo dell'universo".<sup>328</sup>

Per autoconcezione va concrescendo fino a costituirsi "in totale organismo", sino ad assumere la sua essenza più propria con questa rielaborazione della biblica caduta dall'Eden: "Infine, accadde un giorno che un angelo vi lasciò le ali straziate da un improvviso scatto della macchinista; e il terrore volò per i cieli. Ma quello stesso giorno le tentacolesse sabotavano l'ingranaggio, e il pieno disordine entrava nell'universo".<sup>329</sup>

L'Ade è inoltre ipotizzato come il nucleo dell'universo negativo: "Sarà dunque il punto centrale dell'Ade, punto negativo su cui si incentra l'universo negativo?".<sup>330</sup>

Se l'Ade si struttura come macchina nei passaggi di *Hilarotragoedia* sin qui riportati, altrove è inteso come viscere di un organismo pseudocorporeo vivente:

Forse Ade [...] muove le sue bocche ed esofaghi di bestia immortale alla deglutizione dei cieli, e verrà allora il tanfo universale dai succhi gastrici che cominciano a avvolgere gli astri e le stelle fisse, a far polpa delle cosce del Centauro, dei mammi della Vergine?<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup>

*Ibidem.*

<sup>329</sup>

*Ibidem.*

<sup>330</sup>

Un riferimento autobiografico della metà degli anni cinquanta collega il macrocosmo del male universale alla sfera privata: "Questa è la mia contraddizione. È un male, un dolore" (Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 139). Ciò parrebbe giustificare, anche da un punto di vista psicologico, l'idea di male quale pieno disordine finanche personale, proprio dell'essere vivente.

<sup>331</sup>

*Ibidem*, p. 139.

L'idea dell'organismo vivente si ripresenta in altri passi, laddove l'Ade si trasforma in un grosso animale che inghiotte il mondo e le galassie, che "mastica, impasta e insaliva, e gusta ghiottamente [...] e infine defeca in blocchi di mirabili feci che fecondano la novale universale, donde sorgeranno altri astri e costellazioni, affinché il mite bestione le inghiotta, assimili, defechi".<sup>332</sup> L'universo è tanto negativo da essere assimilato al basso luogo dell'espulsione, accrescendo così il contrassegno di rifiuto, sprezzante, corporale dell'Ade che si configura come intestino, orifizio ultimo, o, ancora, "escremento, estrinseco e insieme salto qualitativo, indegno, ignobile, scandaloso, dotato pertanto delle qualità idonee a dar vita ad un 'no' cosmico".<sup>333</sup>

Al fondo del presente ragionamento, che ha visto un passaggio dell'idea da entità metafisica ipotetica (mondo fantastico degli antichi) a punto di raccordo col corporeo in quanto macchina divorante, poi intestino triturante, infine feci, troviamo il "niente":

In tal caso, nel niente dell'Ade si concentrerebbero non solo tutte le cose, ma altresì le non cose; e l'universo sarebbe piuttosto da pensare come da sempre irretito nell'Ade, che lo provvederebbe di distanze e assenze, e di ogni altra forma di diniego.<sup>334</sup>

Manganelli, in breve, arriva a dichiarare per successive ipotesi che l'Ade possa coincidere con l'universo stesso, che sarebbe pertanto anch'esso il "niente".

<sup>332</sup> *Ibidem*, 141. Va sottolineato come il disordine del cosmo che Manganelli rinviene qui simboleggiato da una metafora "digerente-escrementizia" non sia altro se non il risultato dell'"intrico delle contraddizioni", e che tali "disservizi derivino dal decesso di Dio".

<sup>333</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 142.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

## 2.2.6. Pluralità, moto e metamorfosi

Tornando alla gnosi, la rivelazione della dottrina religiosa libera l'adepto da contraddizioni, passioni e drammi interiori propri della imperfetta natura umana e dal conflitto col mondo esterno; ovvero, come scrive Filoramo, il soggetto è "semplicemente il luogo in cui si svolge uno scontro di proporzioni cosmiche, cui egli assiste impotente, da cui può liberarlo soltanto la rivelazione della gnosi".<sup>335</sup>

Per Manganelli non v'è rivelazione che salvi. È solo possibile, in *Hilarotragoedia*, dar voce ai conflitti intimi (gli "scontri cosmici"), ma non risolverli con una coscienza del messaggio religioso.

In questa rappresentazione della contesa tra le varie componenti contraddittorie della interiorità umana si può intravedere un riferimento junghiano a quanto si diceva a proposito della terapia di Bernhard,<sup>336</sup> capace di svelare a Manganelli la visione della folla delle diverse componenti che abitano l'inconscio. Insomma, se gli gnostici individuano l'"assoluto della natura divina del proprio Sé",<sup>337</sup> in *Hilarotragoedia*, invece, ciò non accade affatto: l'io si frantuma e in tal senso non può essere assoluto.

Manganelli evita volontariamente di fare il passo che lo condurrebbe sulle soglie dell'assoluto, e sceglie di rimanere al di qua della gnosi, optando invece per un percorso di relatività fondata sulla consapevolezza che dal "diomorto" scaturisce nell'universo una

<sup>335</sup> Giovanni Filoramo, cit, p. 137.

<sup>336</sup> Cfr. il capitolo introduttivo alla biografia dell'autore in questa tesi.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 39.



pluralità di aspetti che è in continua contraddizione gli uni con gli altri e che trova spazio all'interno della natura umana.

Ma come si configura, in questo contesto, per Manganelli, l'individualità? Vediamo la definizione che se ne tenta in *Hilarotragoedia*:

Discontinuo e pericolante, l'io è tenuto assieme da alterazioni anagrafiche, trucchi, dissolvenze, effetti speciali, una rauca colonna sonora, un ago da calza usato per sismografo, un manifesto con su scritto "andate a Lourdes", con colori pingui che stingono.<sup>338</sup>

E così di seguito... Dove si trova l'io nelle varie e contrastanti situazioni che lo affliggono? Non siamo in presenza di un io coeso e unico, ma di una complessa molteplicità degli io: "E tieni d'occhio quanto sia per essere vario e discorde il contegno degli 'io' confederati e rissosi che tutti assieme si fregiano del tuo nome e cognome come di vanitosa e labile paglietta estiva".<sup>339</sup>

Da ciò consegue, con l'ironia giocosa propria di Manganelli, che l'anima stessa sia multiforme e consista di mille "ciuffi d'occhi, viziosi tutti, miopi, ipermetropi, astigmatici e daltonici".<sup>340</sup> Occhi che sono ancora descritti come devianti, dotati di una naturale, fisiologica qualità anamorfica che distoglie da ogni supposta unità in modo tale che "gli universi di cui avranno esperienza riusciranno discontinui, patetici e lontani talora, talora imminenti e litigiosi, volta a volta svaporati ed accecanti; di torva sconcezza cromatica [...]".<sup>341</sup>

<sup>338</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 52.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>341</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

L'autore rivela di aver voluto credere inizialmente all'immagine di un universo che fosse unitario e coerente,<sup>342</sup> per poi riconoscere una verità di fondo nelle parole di Calibano: "Tu affermavi essere la nostra persona, quella che si aduna sotto le bandiere di un unico e non revocabile nome, abitata da infinite animule; e queste tu denominavi eidola, immagini, a indicarne la qualità essenziale, che è di essere forme perfette".<sup>343</sup> Compagno qui i termini "nome", "immagini", i quali conducono nella sfera della riflessione metaletteraria sulla parola e sull'arte. Come le componenti del Sé, così gli elementi della scrittura, un universo altrettanto plurale, si moltiplicano.

In corrispondenza col piano metaletterario, su quello psicologico ecco cosa accade:

L'io non è da vedersi nella somma di codesti eidola, né, strettamente parlando, nelle loro relazioni: ma in ciascuno d'essi; e se accade, come accade, che io creda di essere più l'uno che l'altro di quelli, ciò viene dal prevalere o decadere di uno o altro eidolon: ma io sono pur sempre tutte, e ciascuna, di codeste animule. [...] A ciascun eidolon tu attribuivi un unico destino cui esso potesse attendere con passione e competenza; destini, aggiungevi, reciprocamente intollerabili, anche assolutamente contraddittori; donde veniva che, essendo io ciascuno di quegli eidola, codesti destini reciprocamente repugnanti mi appartenevano integralmente. Ciò generava furori interiori, disperazioni, deliri, euforie, frodi, violenze e diserzioni.<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Non sfugga qui anche una componente autobiografica. Manganelli infatti, come si è notato, riuscirà ad accogliere la molteplicità dell'essere solo dopo la terapia junghiana presso Ernst Bernhard.

<sup>343</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 74.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

Manganelli, esplorando qui la soggettività irradiata in tante dimensioni, la sottrae al ruolo romantico di un ingigantito io unico e narcisista. In *Appunti Critici*, diario umano e letterario giovanile, più esplicitamente, leggiamo:

La lotta violentissima (e il suo andamento irregolare, imprevedibile) che si svolge nel mio cervello, nella mia "anima" [...] vale a dimostrare il carattere marginale dell'io, il polimorfismo della personalità, costituita da nuclei non solo distinti, ma che si muovono secondo ritmi ben distinti, seguendo intime vocazioni e impulsi che non comprendiamo [...].<sup>345</sup>

I "nuclei" in movimento con i loro "ritmi" potrebbero essere letti come un riferimento allo stile di Manganelli, con altro riferimento metaletterario, oltre che un'ulteriore elaborazione di carattere psicologico.

Al moto perpetuo sembrerebbe por fine la morte: "esiste la morte [...] quotidiana apocalisse, portatile fine del mondo, azzeramento di ogni programmato universo: essa affranca le animule schiave [...]".<sup>346</sup> Ma nemmeno la morte è conclusiva, in quanto essa si configura come moto, o meglio come passaggio di stato che riconferma la pluralità dell'io: "una volta morto, una volta sottratto alle rozze abbreviazioni dell'ora, mi scioglierò nelle mie infinite animule: ed io sarò ognuna di esse, come vuole l'infinità dei miei destini".<sup>347</sup>

La morte, allegorizzata, come tutte le figure di *Hilarotragoedia*, tramite l'immagine dell'Ade, è intesa come disfacimento continuo, continue morti, infinita metamorfosi. E la metamorfosi, come accennato, è in verità un concetto fondamentale per l'idea di

<sup>345</sup> "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 92-93.

<sup>346</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 75.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 76.

mutevolezza che essa contiene e che in Manganelli fa sì che ogni cosa, o essere, possa variare sino a trasformarsi nel suo contrario. Tramite tale continua trasformazione, il dannato diviene addirittura demone: "L'universo che si riconosce come Ade si articola in subita ubbidienza nei necessari gironi gerarchici. Tu, chiuso nell'angusto abitacolo di un universo infinito, abiti la bolgia, donde, più tardi, fatto immoto e terroso, passerai ad altra bolgia a ciò deputata. Sei il dannato e insieme il demone".<sup>348</sup>

Il rincorrersi di stadi successivi delle metamorfosi che ha luogo in *Hilarotragoedia* comporta la compresenza paradossale di stati che logicamente si autoescluderebbero: "Sperimenti l'amore del disamore; giacché l'universo Ade disama te uomo Ade, e insieme ti illumina, e fa significante".<sup>349</sup>

In un passo in cui l'Ade è descritto come città infera, compaiono gli "adediretti", figli di un destino di dolorosa trasformazione: difatti essi "non permangono a lungo nella forma che indossavano al loro giungere".<sup>350</sup> Alcuni si consumano tanto che di molti, dopo le trasmutazioni, quasi nulla rimane se non un'unghia, una palpebra, una falange, un dente; altri vivono metamorfosi più radicali, trasformazioni che possono sembrare orribili, ma che gli "adediretti", finanche sadicamente, degustano: "a notte gli insonni adediretti si danno a vivere con affilata acuzie di sensi il loro ininterrotto mutamento".<sup>351</sup> La metamorfosi è tra l'altro esperita attraverso

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 79. Si noti l'accezione negativa, nella chiave della dannazione utilizzata da Manganelli per descrivere i passaggi di stato (gironi, bolgia, dannato).

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 97.

l'immagine tradizionale della ruota delle reincarnazioni: essa "non si arresta, ci si incarna e reincarna e disincarna e si allunga a dismisura la perduranza dell'universo".<sup>352</sup>

Questo continuo mutare, come già i "ritmi" dei nuclei in movimento e l'io molteplice, e con essi in consonanza, ha un risvolto sul piano della poetica. Nel capitolo *Documentazione detta del disordine delle favole*, da intendersi anche come allusione alle modalità del discorso letterario, muta continuamente la prospettiva dell'io narrante poiché le cose stesse attorno cambiano forma contraddicendosi ininterrottamente: "io non posso tener discorso di me senza che in due batter d'occhio tutto sia piombato nella più inestricabile contraddizione";<sup>353</sup> il cambiamento tocca anche i personaggi, che qui prendono differenti foggie consecutive: "per quale oscura continuità o folgorante discontinuità la serva, la sguattera la puttarella diventa la Strega?".<sup>354</sup> In questo rincorrersi di stati, i ruoli fissi attribuiti di solito ai protagonisti delle favole vengono sovvertiti da Manganelli continuamente, fino a giungere a ciò che egli definisce un "continuum Cenerentola-Strega-Biancaneve",<sup>355</sup> con evidente parodia della letteratura tradizionale, al cui ordine di ruoli è qui sostituita un'irriverente confusione.

Compare inoltre un riferimento ad un'ulteriore metamorfosi radicale, quella del genere: "estrema impermanenza della mia

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 122. discorso che ricorda di appresso quello del tutto scorre eracliteo il quale, come si vedrà, fa parte delle influenze manganelliane più evidenti.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 125. Impossibile non pensare analogicamente ai diversi passaggi di stato (legno-animale-uomo) che un'altra favola aveva suggerito a Manganelli: *Pinocchio*. A proposito dell'elemento del passaggio di stato alcuni studiosi manganelliani (G. Pulce, G. Menechella, S. Pegoraro) hanno parlato, utilizzando un termine caro a Bernhard, di entelechia. Diversa da quella aristotelica intesa come condizione di assoluta perfezione dell'essere in atto che ha realizzato ogni sua potenzialità.

identità" per la quale " la voce narrante" prima maschile, diviene ora femminile e prende "coscienza di un fondamentale disaccordo, una incapacità di acconciarmi al mio rapinoso destino".<sup>356</sup>

Il gorgo metamorfico descritto da Manganelli inghiotte, centrifuga e mescola generi, personaggi favolosi e mitici in una mutevolezza assieme definitiva ed eterna: "Che nel giro di una settimana mi toccasse essere vampiro, padre nobile, matrigna assassina e ammazzata, ragazza virtuosa avvelenata, rospo con anima di principe, serpe innamorato di principessa, principe con animo di orango, tutto ciò era oneroso, sciocco, dispersivo".<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

### 2.3 Opposizioni sincroniche e trasformazione

L'analisi sin qui condotta sulla base di una comparazione tra *Hilarotragoedia* ed alcune idee dal pensiero gnostico, oltre ad aver individuato ricorrenze e discrasie, ha necessariamente sollevato taluni problemi che nelle prossime sezioni si andranno ad indagare.

Punto d'approdo del percorso hilarotragico è dunque una raggiunta consapevolezza che vi siano infinite ipotesi in un universo in continuo cambiamento di stato.<sup>358</sup> Le cose mutano; gli "adediretti" variano la loro forma; l'Ade stesso pare avere natura cangiante; persino la morte va soggetta a metamorfosi.

Nella multiforme produzione manganelliana, questa tematica del mutamento e della pluralità trova amplissimo spazio non solo all'interno degli scritti cosiddetti creativi, ma anche in vari interventi in ambito recensorio, giornalistico o critico, aventi come soggetto principale i più disparati argomenti.

Vediamo dapprima alcuni saggi, e poi anche due testi narrativi (*Dall'inferno* e *La palude definitiva*) consonanti con i motivi riscontrati nell'analisi di *Hilarotragoedia*: molteplicità, contraddizione e negativo.

---

<sup>358</sup> Anche sul piano grafico ciò ha un riscontro: il libro infatti si chiude con i due punti a rappresentare l'ennesima congettura a venire.

## 2.3.1. Il Barocco

La frequentazione del Barocco da parte di Manganelli, l'attenzione maniacale per Daniello Bartoli, Paolo Segneri, Francesco Fulvio Frugoni e Gian Battista Marino sono stati spesso argomento di discussione da parte dell'autore, oltre che oggetto di interventi da parte dei suoi esegeti.<sup>359</sup> Solo per citare *Laboriose Inezie*, troviamo un brano su Francesco Pona, tre su Bartoli (uno in relazione a Segneri) e Ciro di Pers (poeta ripreso in talune citazioni ne *La poetica dell'ambiguità* del 1964) e altri due brani su Magalotti.

L'interesse manganelliano è certamente rivolto all'estrema perizia tecnica dei prosatori barocchi. A proposito della scrittura di Bartoli e Segneri, Manganelli annota che "sulle loro pagine il linguaggio si organizza in strutture mirabilmente complesse, si compone secondo gli imperativi di una segreta, schiva araldica: obbedendo agli affetti, alle passioni, alle estasi della sintassi, non dell'uomo".<sup>360</sup>

Il Barocco è altresì lo stile, tanto artistico che letterario, in cui, secondo Manganelli coesistono elementi in contraddizione gli uni con gli altri:

<sup>359</sup> Affrontano l'argomento all'interno di discorsi di più ampia portata G. Galliano in *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze, Firenze libri, 1986; M. Cavadini in *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997; S. Pegoraro in *Il fool degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000; M. Paolone, in *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002; G. Menechella in *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002; G. Pulce in *Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004. Più nello specifico si veda il saggio di Federico Franucci, *Barocco*, in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 300-325.

<sup>360</sup> Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 159. A tal proposito ricordiamo ancora come vi siano diversi articoli compresi ne *Il rumore sottile della prosa* in cui si trova la poetica manganelliana dell'indifferenza della retorica rispetto alle idee e ai sentimenti.



Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti; senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “follia” ragionevole; non può dunque tendere a una soluzione, e gli è estraneo l’ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo attento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua.<sup>361</sup>

In conformità con quanto individuato in *Hilarotragoedia*, qui Manganelli non si riferisce ad una semplice alternanza di valori opposti, quanto invece ad una convivenza simultanea di opposti fattori; il che vale a dire accettazione della contraddizione: il Barocco, infatti, “in certo senso, non sceglie: o sceglie l’assurdo, il contraddittorio. La sua ‘inquietudine’ non riguarda la persona, non è soggettiva: è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si confrontano e offendono. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi”.<sup>362</sup>

Anche nella sua opera prima Manganelli aveva disegnato un universo negativo introducendo il concetto di compresenza di tutte le cose simultaneamente, di contrasti irrisolvibili nel cosmo e nell’uomo; di ciò ne sarebbero traccia visibile le scelte stilistiche operate tramite il succedersi di chiose e postille contenenti temi contrastanti, la predilezione per l’ossimoro, esperita sin dalla prima pagina attraverso la dicitura “levitazione discenditiva”, contenente appunto due concetti antitetici - o dalla formula mista di elementi in opposizione terminologica come nel titolo: *Hilarotragoedia*.

E d’altronde ciò si afferma sin dalla scelta della forma trattatistica dell’opera, la cui struttura isosintattica che si svolge per

<sup>361</sup> Giorgio Manganelli, da *Appunti Critici*, (1948, 1956), “Riga 25”, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p.

79.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

enumerazioni che si moltiplicano, rispetto al termine primo di riferimento, in affinità o in opposizione, o per amplificazioni nel tentativo di dar ragione di tutte le ipotesi possibili, contemporaneamente. I contrasti che si vengono a creare restano, anche in *Hilarotragoedia*, irrisolti e irresolubili: è il caso delle numerose domande cui si danno supposizioni o congetture spesso concluse ancora col punto interrogativo.

In ultimo si dica che tali idee trovano un interessante corrispettivo nella complementarità, e compresenza, degli opposti tipica delle filosofie orientali e che si vanno ad approfondire qui di seguito.

### 2.3.2. Il *Tao-te-Ching* ed altri orienti

Con annotazioni su un tema che meriterebbe maggiore attenzione per le chiare congruenze con la poetica manganelliana,<sup>363</sup> si tenta qui di sottolineare la sintonia del Tao con l'idea manganelliana del molteplice, del discontinuo, del mutevole, del contraddittorio e di tutto ciò che più si allontana dall'idea occidentale, razionale e unificante, dell'universo e dell'essere.

L'interesse per il Tao è evidente già ne *Il rumore sottile della prosa*, ove leggiamo a proposito del testo taoista *Tao-te-Ching*: "un libro indimenticabile [...] che ho perso, e ho ricercato, e riletto, e ripensato".<sup>364</sup> Manganelli annota ancora altrove come esso sia "uno dei libri senza fondo della storia scritta dell'uomo, sfiora ciò che non può essere toccato [...] e pone al centro un inafferrabile, inabitabile, insieme distaccato e amoroso altrove".<sup>365</sup>

Cerchiamo innanzitutto di stabilire, brevemente, cosa si intenda per *Tao-te-Ching*, e di individuare alcuni dei principi di questo sistema filosofico. Scrive J.L. Duyvendak:

Tao, la Via, è l'idea dominante di tutta la filosofia cinese, fondamentale per l'antica concezione cinese del mondo. Era considerato come un assioma il fatto che l'uomo e il mondo formassero un'unità indissolubile e si influenzassero vicendevolmente. [...] Sulla volta celeste si muovono il sole,

<sup>363</sup> Accenni ve ne sono nei testi citati di Graziella Pulce, di Mattia Cavadini e di Silvia Pegoraro.

<sup>364</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 156.

<sup>365</sup> Prefazione a *Note di catechismo per ignoranti colti*, Pierre Riches, Milano, Mondadori, 1982.

la luna, i pianeti. Questo movimento è la Via, Tao, del cielo. La Via, Tao, della terra e la Via, Tao, dell'uomo vi corrispondono.<sup>366</sup>

Si nota immediatamente come tale filosofia paia riassumere molte delle caratteristiche individuate nell'*iter* poetico manganelliano. S'è visto infatti come Manganelli disegni il rapporto tra l'universo, il mondo e l'uomo, come un'"unità indissolubile"; però, a differenza del Tao, la simpatia cosmica in *Hilarotragoedia* è fondata su un principio generatore negativo: l'aggregazione del pulviscolo generato dal "disfatto diomorto".

Passando all'idea di mutamento, va sottolineato come nel *Tao-te-Ching*, la "Via non è altro che il processo del cambiamento [...] Il mondo non è più concepito in termini statici ma in termini dinamici".<sup>367</sup> Il cambiamento è dunque alla base della filosofia taoista. Si noti ancora la corrispondenza con la concezione manganelliana di metamorfosi. *Hilarotragoedia* è infatti attraversata dalle mille trasformazioni osservate e l'universo hilarotragico è ciclicamente sconvolto da mutamenti repentini.

Nel Tao è pronunciata l'idea della polarità Yin/Yang, ove il primo elemento rappresenta l'oscurità, il freddo, la femmina, la passività, il pari, e il secondo la luce, il calore, il maschio, l'attività, ecc. L'alternanza di tali valori è il Tao e così "nella Via tutto è costantemente incostante. Essere e non-essere, fiorire e appassire, vivere e morire, si succedono l'un l'altro e si alternano costantemente. È costante soltanto la mutevolezza, l'alternanza".<sup>368</sup>

<sup>366</sup> *Tao-te-Ching* a cura di J.L. Duyvendak, Milano, Adelphi, 2002, p. 17.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 20.

Coesistono inoltre principi antitetici (bene/male, luce/buio, maschio/femmina, bianco/nero); la dialettica tra di essi produce un movimento continuo e infiniti passaggi di stato. L'indefinitezza dovuta al continuo trasformarsi degli opposti, già visto in *Hilarotragoedia*, è principio del *Tao-te-Ching*:

La Via chiara è come oscura.

La Via progressiva è come retrograda.

La Virtù somma è come una valle.<sup>369</sup>

Le azioni umane, per ottenere un fine prefissato, devono presupporre anche l'opposto di tale fine:

Se si vuol restringere, bisogna estendere.

Se si vuole indebolire, bisogna rafforzare.

Se si vuole far perire, bisogna far fiorire.

Se si vuole prendere possesso, bisogna offrire.<sup>370</sup>

Nel sistema approntato da Manganelli, lo abbiamo visto, la coesistenza degli opposti è principio essenziale; in consonanza con il modello taoista.<sup>371</sup>

Va infine segnalato come Manganelli paia apprezzare le culture orientali *in toto* per la loro distanza dal canone del pensiero occidentale che propone la ricerca dell'identità unica dell'essere, della stabilità delle cose, dell'equilibrio della figura sociale. A

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>371</sup> A livello macrocosmico ciò si riverbera sulla natura del mondo, a livello microcosmico sugli infiniti contrasti dell'io. A questo livello, quello dell'essere, nelle lezioni del Tao è assolutamente centrale l'immagine dell'io conflittuale e molteplice; allo stesso modo in *Hilarotragoedia* abbiamo visto Manganelli descrivere l'io come un composto di "infinite animule" e numerosi "eidola". Un io discontinuo rispetto a se stesso, a tratti indistinto poiché continuamente in movimento, in trasformazione, è presente anche in *Dall'inferno*: "Mi accorsi che correndo avevo assunto la forma di animale, non saprei quale, giacché la forma animalesca si mescolava, senza cancellarla, alla forma umana" (Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 28).

conferma di ciò, nella conclusione di *Esperimento con l'India*, a proposito di quel mondo leggiamo:

Tutto fluttua tra follia e rivelazione. Tutto è facile e intoccabile. Ho incontrato innumere volte una traccia di Siva, il dio molteplice, che crea e distrugge, il danzatore millenario chiuso nella magica ruota. 'Io sono povero' dice una poesia antica per Siva 'le mie gambe sono le sue colonne, il mio capo è cupola d'oro. Le cose salde ed immobili crollano, ciò che non ha requie permane intatto'. Forse è ora di cominciare a occuparsi dell'India".<sup>372</sup>

Manganelli, in definitiva, pare suggerire, nella preferenza accordata ai sistemi di pensiero orientali, l'idea di un uomo destinato ad essere sconfitto dalla vita ogni qual volta tenti di imporre la propria intenzione ordinatrice, la visione univocizzante sul mondo delle cose e su se stesso.

---

<sup>372</sup>Giorgio Manganelli, *Esperimento con l'India*, Milano, Adelphi, 1992, p. 104.

## 2.3.3. I classici ed Eraclito

Il discorso di Manganelli sui classici è una costante della sua riflessione sulla letteratura. Lo dimostra, ad esempio, il volume *Laboriose Inezie*, che copre un arco temporale che va dal 1978 (data di pubblicazione di uno scritto su Fedro) al 1985 (data del saggio su Tolomeo). Gli argomenti che Manganelli tocca sono parecchi, ma inscrivibili all'interno della sfera d'interesse collegata con la sua poetica e costitutiva del suo idioletto.

Conformemente con il discorso *in fieri*, preme qui indicare soprattutto l'idea del molteplice, del complesso, del contraddittorio e dell'oscurità.

Nucleo della tradizione poetico-mitologica greca è la coesistenza dei contrari, tanto che a proposito degli inni omerici Manganelli scrive: "In questi inni, noi troviamo con l'emozione delle origini, appunto questa condizione disperatamente contraddittoria, irriducibile, una densità in cui coabitano tenebre e luce [...]".<sup>373</sup>

La metamorfosi Manganelli la ritrova nel *παντα ρει* di Eraclito, concetto che egli pone in parallelo con un'altra celeberrima massima del greco: "Μεταβαλλον αναπαυεται" (trasformandosi si riposa). Essa sintetizza il principio della metamorfosi senza fine, del processo incessante che Manganelli riconosce anche nei concetti base del *Tao-*

373

*Ibidem*, p. 24.

*Te-Ching* e nelle forme dell'arte barocca, qui sinteticamente esemplificato da Graziella Pulce:

L'eterno succedersi dei contrari, il movimento, la trasformazione, visti come processi e non come stati, mai uscendo da quell'abisso insondabile, privo di nome e di attributo perché tutti i nomi e tutti gli attributi, nessuno escluso, gli appartengono e non gli appartengono, ciò costituisce la radice occulta del mondo, che si svela e si nasconde con le sue "simulazioni", essere/nonessere che per i moderni [...] è così arduo nominare. <sup>374</sup>

Agli occhi di Manganelli, i frammenti eraclitei appaiono dunque come tessere di un enigma che "esprime con greca crudeltà la sfida reciproca dei contrari". <sup>375</sup>

Ancora in Eraclito, Manganelli nota, oltre al movimento e alla mutazione, il mistero: "Eraclito ama l'occulto", <sup>376</sup> e presuppone un "dio occulto". <sup>377</sup> La filosofia di questo pensatore, secondo Manganelli, è carica di una cupezza particolare: "fu detto dai suoi contemporanei l'oscuro", <sup>378</sup> ma "quando tocchiamo un suo estremo frammento pare di riconoscere in Eraclito non tanto l'oscuro, quanto il notturno". <sup>379</sup>

Gli elementi individuati sono evidentemente conformi al pensiero di Manganelli e alla sua pratica letteraria, così come essa si palesa in *Hilarotragedia* e, si vedrà, in *Dall'inferno* e *La palude definitiva*.

---

<sup>374</sup> Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, cit, p.84.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 30.



## 2.4 Tracce del negativo: Manicheismo e *Voluptas negandi*

Oltre all'insistenza sul molteplice, sulla trasformazione e sulla contraddizione, propri del Barocco, del Tao e di Eraclito, occorre sottolineare, proveniente da queste culture e filosofie, come pure da altri percorsi intellettuali, la negatività, un aspetto essenziale dell'opera di Manganelli, subito individuato da Giuliani e Guglielmi all'uscita di *Hilarotragoedia*. Il negativo è esperito in contrasto al positivo all'interno di una serie di coppie oppositorie di stampo manicheo; ed è prescelto da Manganelli rispetto al suo contrario. Varrà la pena vedere qui brevemente alcuni tratti della filosofia in questione per poi passare ad un esame delle componenti del negativo presenti nelle opere creative di Giorgio Manganelli.

Secondo Filoramo, "il manicheismo è la forma più compiuta di gnosi";<sup>380</sup> e dato che nel sistema manganelliano si sono riscontrate forti influenze del pensiero gnostico, è anche da questa angolazione che Manganelli incamera il manicheismo nella propria strategia testuale, sebbene egli articoli non solo consonanze ma anche divergenze rispetto a questo sistema religioso-filosofico.

Storicamente gli insegnamenti di carattere cosmogonico tramandati dal profeta Mani risalgono al terzo secolo (216-277). La dottrina manichea si fonda sulla teoria rigidamente dualistica secondo cui esisterebbero due principi o radici essenziali: il Principio

---

<sup>380</sup>

Giovanni Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari, Laterza, p. 174

del bene e il Principio del male, entrambi reciproci e irriducibili.<sup>381</sup> Il Principio positivo è definito "Padre della Grandezza" e risiede in cinque "luoghi luminosi" che sono l'Intelligenza, il Pensiero, la Ragione, la Riflessione e la Volontà. A questi si contrappongono cinque elementi, cui presiede il Re delle Tenebre: Fuoco Devastatore, Fumo, Vento Distruttore, Acqua Limacciosa e Tenebre. La dialettica tra i due sistemi è scandita da continue battaglie portate dal Re delle Tenebre al regno della Luce, che vi si oppone chiamando in causa gli elementi contrari a quelli utilizzati dall'opposta fazione: Fuoco Purificatore, Etere Limpido, Vento Dolce, Acqua Pura e Luce. Le varie emanazioni dei due schieramenti (angeli, uomini primordiali, l'amico delle luci, ecc.) si affrontano fino alla vittoria dello Spirito Vivente, che grazie ai corpi degli avversari sconfitti e scagliati sulla terra, dà forma a montagne, continenti e agli altri aspetti della natura.

La caratteristica precipua di questo mito sta nella carica negativa, catastrofica, per cui in realtà il mondo sensibile non sarebbe altro che un agglomerato di organismi, formazioni fisiche di natura demonica. Se la terra non gode di un'angelica e felice genesi, allo stesso modo l'essere umano soffre di una costrizione, una prigionia nella Materia che costringe al buio delle tenebre anche la porzione di luce che ogni creatura ha in sé.

Non sarà inutile citare alcuni passi da un testo anonimo, relativo alla condotta da tenersi per il fedele manicheo:

---

<sup>381</sup> Ai fini del nostro discorso è interessante registrare come tali essenze sempiterni, assumano nel sistema professato da Mani di volta in volta i nomi di Luce e Tenebre, Verità e Menzogna, Bene e Male. Tre coppie che, simbolicamente e metaforicamente, trovano sistemazione nel coerente universo manganelliano generando diverse antinomie minori.

Innanzitutto bisogna discernere i due principi. Colui che chiede di entrare in religione deve sapere che i due principi della Luce e delle Tenebre hanno nature assolutamente distinte [...]. In seguito bisogna comprendere i tre momenti che sono: il momento anteriore, il momento mediano, il momento posteriore. Nel momento anteriore non vi sono ancora i cieli e le terre; esistono solamente, separate l'una dall'altra, la Luce e la Tenebra. La natura della luce è la Saggezza, la natura delle Tenebre è la Stupidità. In ogni moto e in ogni quiete non vi è alcun caso in cui questi due principi non si oppongano. Nel momento medio la Tenebra ha invaso la Luce. [...] nel momento posteriore [...] il vero e il falso sono tornati ciascuno alla sua radice; la Luce è ritornata alla Grande Luce, la Tenebra da parte sua è tornata alla Tenebra ammassata, i due principi sono ricostituiti: ambedue si sono restituiti quel che tenevano l'uno dell'altro.<sup>382</sup>

In un sistema del genere, lo scopo dell'essere umano è rivolto alla ricerca della separazione interiore dei due principi, la Luce che rappresenta l'io divino, e le Tenebre che individuano l'io demoniaco, la materia.<sup>383</sup>

Va annotato come dualismo radicale alla base del manicheismo affonda in un sostrato comune accertato già in diversi studi etnologici: all'inizio dell'epoca tribale si sarebbe determinata una dicotomia tra l'esperienza dell'io individuale e a quella del mondo esterno. Da tale ripartizione primaria discenderebbe la serie di opposizioni      Giorno/Notte,      Uomo/Donna,      Vita/Morte,      Animale/Uomo, Alto/Basso.

<sup>382</sup> Alessandro Bausani, *Il Manicheismo*, in *Le grandi religioni*, Milano, Rizzoli, 1964, pp. 637, 638.

<sup>383</sup> Va segnalato come nel Manicheismo siano presenti interferenze di altre religioni, quali il Buddismo, lo Zoroastrismo, e il Cristianesimo.

Su origini duali si orientano anche gli schemi topologici di Lotman, per cui, nota Segre,<sup>384</sup> la natura linguistica dei procedimenti di attribuzione delle caratteristiche dei luoghi dell'altro mondo (*in primis* Inferno e Cielo) si riscontra nella scelta dell'elemento originario positivo o negativo nella coppia Luce/Tenebre. Segre fa inoltre riferimento agli archetipi:

Gli schemi archetipi sono netti e sicuri. Indicherò tra i primi la coppia verticale CIELO/INFERI, e la coppia orizzontale OVEST/EST. [...] E la polarità ha come archetipo simbolico il rapporto SOLE/TERRA, con SOLE=calore, vita, divinità, come supporto etico la gerarchia convenzionale ALTO/BASSO, con ALTO=superiore, nobile; BASSO=vile, ignobile. [...] uno schema archetipo concorrente è quello EST/OVEST, facilmente collegabile con lo schema del bivio tra virtù e vizio, bene e male. [...] La coppia OVEST-EST rispecchia la coppia TRAMONTO-ALBA, metafora prediletta per MORTE-VITA.<sup>385</sup>

Le polarità dell'universo manganelliano sono, appunto come nel classico sistema manicheo, tutte riconducibili alla coppia madre e onnicomprensiva Positivo/Negativo; e in consonanza con la gnosi, da questa contrapposizione generatrice emanano altre coppie oppositive, che costituiscono le coordinate dinamiche del sistema simbolico proprio della poetica dell'autore.

Le propagazioni della coppia madre che, a livello immaginifico-lessicale, più spesso compaiono nell'opera manganelliana sono Luce/Tenebra e Giorno/Notte. Sin d'ora si potrà notare come vi sia un'evidente predominanza o predilezione per l'elemento secondo,

384

Cesare Segre, *Fuori del mondo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 13.

385

*Ibidem*, pp. 16-17.

considerato negativo; e come le tenebre, il notturno, il mortale e il male sembrano preponderare sui corrispettivi termini positivi.

È talmente lampante l'inclinazione di Manganelli per gli elementi che si raccolgono nei termini secondi (negativi) delle varie polarità, che egli arriva a proporre finanche l'elemento luminoso (positivo) come fattore esperito per negazione o attenuazione del concetto stesso.<sup>386</sup> In *Hilarotragoedia* (1964), la luce si rivela così "discontinua e iraconda"; o ancora come "vaneggiamento luminoso", "illusione di movimento spettrale".<sup>387</sup> O vi compare come apparente paradosso logico: "portiamo alla luce le tenebre".<sup>388</sup> Molti dei movimenti della macchina universale descritta nel testo hanno un'ambientazione notturna. Leggiamo: "In una notte di lubrificanti petroliosi e lampade schermate, tra ombre precarie [...]".<sup>389</sup> Che nel libro d'esordio la notte sia percepita e descritta in senso negativo lo dimostra l'uso di un'aggettivazione dai toni decisamente ostili:

Ma vi sarà una notte improba, ventosa, piovorna ed amara; notte da tabarri, da pulizia grande sulle lapidi dei cimiteri; notte da cose coniugali, caritatevoli e pigre; notte in cui ci si schiaccia contro la crosta del pianeta che ci vortica. In una notte siffatta il dio sonnolento ed affamato non solleciti brasato e Barolo dai suoi fedeli; che non ci sono fedeli, in notti siffatte.<sup>390</sup>

Nella *Testimonianza di un giovane solitario*, la forma dell'anima descritta come corpo di ragno o granchio, colmo di ciuffi di occhi

<sup>386</sup> Nella logica i rapporti di antitesi tra due concetti possono essere esperiti attraverso "contraddittorietà" (bianco-non bianco) o come "contrarietà" (bianco-nero). In Manganelli entrambe le soluzioni sono utilizzate ampiamente.

<sup>387</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 25.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>390</sup> *Ibidem*, pp. 16-17.

“attenderà le ore notturne per osare la traversata delle grandi strade”;<sup>391</sup> ancora, la propria esistenza gli appare “lucifuga”, e la luce del giorno a cui si avventura viene descritta come “rozza”.<sup>392</sup> Tutto nell’Ade, o meglio nell’intero universo inteso da Manganelli come Ade, sembra vivere di presupposti notturni, bui, assenze di luce o vaghe penombre. I luoghi, le miserrime dimore umane sono così “notturni abituri”, all’interno dei quali qualcuno “scava l’entrata così da raccogliere quanto più gli riesce di luce esterna, e farne vastissimo riflesso, quasi luminoso, per qual che di luce può esservi nei sobborghi dell’Ade”.<sup>393</sup> Altri abitanti inferi tentano invece di ridurre gli spazi tra pietra e pietra in modo che “non si dia accesso ad alcun lume, ma dalla estrinseca penombra si trapassi alla notte totale della caverna appena penetrabile ai nictalopi”.<sup>394</sup> La notte, l’oscurità è presente ovunque anche laddove si dia ipotesi o speranza di penombra, di fievole luce, tanto che anche da quel “vastissimo riflesso” non se ne ricava che un “quasi” di luce, un’insufficienza luminosa.

In *Discorso dell’ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (1982) “la cerimonia con l’ombra è talmente centrale, che non posso non parlarne se non nei suoi termini propri, che sono naturalmente un poco oscuri, di quella oscurità che è l’essenza della chiarezza. L’ombra è insieme tenebra e illuminazione – non ‘luce’”.<sup>395</sup>

---

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> Giorgio Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 57.

In *Dall'inferno* (1985), si moltiplicano i riferimenti alle coppie complementari Luce/Buio e Giorno/Notte. L'Inferno si prospetta un luogo, o "non-luogo",<sup>396</sup> di "grazia occulta delle tenebre! Pace viscerale della notte!";<sup>397</sup> e la luce che rara rischiarava la scena, sebbene "costante", è "fioca".<sup>398</sup> La città cui perviene l'io narrante è immersa nella notte ove "l'aurora è la catastrofe quotidiana della luce", e addirittura s'assiste alla "decapitazione del sole".<sup>399</sup> L'io si domanda se l'inferno non sia, precisamente, la penombra da temersi: "Temiamo che esca, da quel forame, una luce che ci costringa a sapere tutto dell'inferno – anche se esista, se sia questo. Noi temiamo le vicende del giorno".<sup>400</sup> Nell'inferno, notte e giorno non sembrano esser distinte l'una dall'altro, anche se è comunque la notte a prevalere; o, come spiega il cerretano: "esiste un modo notturno del giorno, e un modo diurno della notte. Coesistono, sono l'uno e l'altro. Ma la notte ci è consueta, non mai il giorno. Se una lama di luce attraversasse il cielo, la notte inorridita ne morrebbe".<sup>401</sup>

Anche nell'opera postuma *La notte* (1996), si riscontra, ovviamente, una forte componente notturna, crepuscolare, senza luce:

Mi sveglio all'estremo limite del buio; mi precede una notte interminabile, e mi divide dalle tenebre un esile languore crepuscolare. Sono appena nato; in teoria, sono il depositario di tutte le possibilità che può offrire il lento crescere del crepuscolo a dimensione di giorno; ma ora il mio destino è in

<sup>396</sup> Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 37.

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>399</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> *Ibidem*.

questo lento districarsi della notte, quel paziente distaccare la vischiosità dell'assenza di luce, da cui emergo. <sup>402</sup>

Nello stesso volume, nel racconto *Addenda alle note sulla notte sostanziale*, si legge: "senza codesta notte noi non saremmo, o saremmo diversi affatto; e dunque la notte non solo ci definisce, ma quali siamo ci ha formati". <sup>403</sup>

In definitiva, l'elemento oscuro, negativo è fortemente marcato. Sin dall'uscita di *Hilarotragoedia*, tra le varie recensioni, quella di Angelo Guglielmi, come si accennava, lo evidenzia, parlando del testo d'esordio manganelliano come di un libro dal segno negativo, che "nasce dall'odio. Dall'odio per la condizione umana, il suo doloroso sviluppo, i suoi insensati destini. Nasce dall'odio, cresce attraverso la maldicenza, si conclude con un insulto". <sup>404</sup> E sulla lingua di Manganelli afferma ancora che essa appare come "esaltazione della nostra malattia e della nostra opzione per il mostro, consapevolmente e responsabilmente decisa contro l'ordine volgare e burocratico del mondo". <sup>405</sup> Lo stesso Alfredo Giuliani, riferendosi al senso ultimo di *Nuovo commento*, formula l'espressione "necrologia dell'universo". <sup>406</sup>

La negatività in Manganelli ha del siderale ed è per tale ragione che se ne propone una nuova definizione, quella di *voluptas negandi*, ad indicare la volontà cosmica, il desiderio di negazione, in moto nell'opera prima manganelliana sarebbe già presente all'interno di

<sup>402</sup> Giorgio Manganelli, *La Notte*, a cura di S. Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996, p. 70.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>404</sup> "Il Verri", 14, 1964, ora in "Riga", 25, *L'inferno linguistico di Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 206.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>406</sup> "Il resto del Carlino", 30 luglio 1969, ora in "Riga", 25, *Nuovo Commento di Manganelli*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 216.



certe riflessioni diaristiche del giovane Manganelli: "al di sopra di questo odio che consumiamo di ora in ora, c'è una specie di odio universale, una volontà di dire no, di rifiutare qualcosa [...]"<sup>407</sup> Ciò si ritrova d'altronde in tutti i suoi testi successivi, tanto sul piano filosofico quanto, come si è visto, su quello delle scelte linguistico-simboliche.

Così tale atteggiamento di opposizione universale, la *voluptas negandi*, ha una parte sostanziale nella costruzione di *Hilarotragoedia*: dal tranello logico, dalla contraddizione al quadrato della formula "Dio morto *ab aeterno*" abbiamo scoperto scaturire il male che pervade tutte le cose tramite il pulviscolo del disfatto diomorto; la natura di tale male trova spazio nel disordine, nella contraddizione simultanea, nella contemporaneità di tutti i possibili; da tale situazione deriva sia il senso di negatività che pervade il cosmo manganelliano che il dolore connaturale alla condizione umana, manifesto sotto forma di confusione e angoscia.

Diversi i riferimenti che tendono a confermare la bontà di tale nuova categorizzazione: l'universo appare animato da un "quid oppositorio sabotante" tanto da essere assimilato, tra le varie ipotesi, all'Ade stesso descritto ancora quale "nucleo dell'universo negativo"; un'altra eventualità che Manganelli congettura farebbe dell'universo, un ente intrappolato nelle maglie dell'Ade che "lo provvederebbe [...] di ogni forma di diniego".<sup>408</sup>

<sup>407</sup> "Riga", 25, cit. p. 128.

<sup>408</sup> Per le citazioni qui riprese si rimanda, rispettivamente, alle note 327, 330, 334.

## 2.5 Contraddizione, male e metamorfosi: *Dall'inferno* e *La Palude definitiva*

*Dall'inferno* e *La palude definitiva* fanno parte del percorso di ricerca iniziato da Manganelli con *Hilarotragoedia*. Di queste due opere si condurrà qui un'analisi il cui motivo principale è la presenza sincronica del molteplice e del negativo.

La componente negativa rintracciata nella cosmogonia di *Hilarotragoedia* s'è visto dipendere da quella che abbiamo chiamato *voluptas negandi*, comportamento dell'universo disceso dalla morte di Dio *ab aeterno* e che porta con sé conseguenze quali contraddittorietà, molteplicità, pluralità e metamorfosi continua di tutte le cose. In *Dall'inferno* la volontà oppositiva diviene la voce del mondo interiore, inconscio, ed è esperita da Manganelli sia nella direzione del negativo puro che della complessità, della contraddizione e della trasformazione.

Sin dal titolo, *Dall'inferno* rivela una chiara volontà di negazione: le supposte verità solari della vita si capovolgono in una opposizione inquietante; dalle profondità dell'inferno manganelliano affiora così la centralità della morte, vero centro tematico del testo, il cui *incipit* suona difatti così: "Secondo ragione dovrei ritenere d'esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l'opaca decadenza corporale, né delle smanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino verso la morte".<sup>409</sup> Essa è

<sup>409</sup>

Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 7.

esperita come itinerario attraverso i dolori, le angosce e gli orrori della metamorfosi.

In *Dall'inferno*, il negativo è presente anche attraverso la costruzione di un ambiente dai contorni indefiniti e dall'aspetto confuso e indeterminato, inteso, appunto per negazione, come un "non-luogo".

Alcuni "personaggi", sono esplicitamente negativi, per esempio la feroce bambola che divora il narratore dall'interno insinuandosi dentro il suo corpo. Nel caso di altri personaggi il negativo si manifesta in modo diverso: il cerretano, in particolare, è una voce cui è negato il nome: "Non hai nome?" "Preferisco non averlo. Chiamami alla voce".<sup>410</sup>

Nella *querelle* sul bello, in un passo iniziale del testo, si fa evidente la sintonia tra negativo e disarmonia, che costituisce un nuovo canone estetico opposto a quello classico:

sobriamente ribatté la mia idea del bello improntato ad un perento classicismo; non professarsi più da gran tempo alcun rispetto per l'armonia delle parti, ma anzi cercarsi, non senza maliziosa arguzia della mente, il decoro del deforme, la squisitezza dello stravagante, in breve la beltà del brutto; assai più ardua che non la scolastica armonia delle parti, [...] della congruenza.<sup>411</sup>

Un aspetto importante del negativo, ancora collegato alla contraddittorietà e all'instabilità, in *Dall'inferno*, è l'errore. Ciò si nota in due dei giochi, prove o cerimonie, che il cerretano propone all'io narrante. Il primo di questi giochi è una semplicissima partita a dadi

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 24.

ove tra gli altri giocatori vi sono improbabili figure appartenenti a regni incongrui, mondi surreali come nel prediletto Lewis Carroll: un gatto, una foca, un orologio. Ognuna di queste figure scommette di volta in volta parte di se stessa, la coda, una zampa, le lancette. Alla fine della partita, il narratore (antropomorfo) ha perso i suoi "pezzi" e si duole per non poter continuare con gli altri cerimoniali bizzarri, ma la voce del cerretano lo corregge, ed ecco il siparietto che ne segue, iniziante proprio con il termine "contrario" e terminante con il concetto di errore riposto nel termine "sbagliato" - qui, a riscontro, l'intero pezzo:

"Al contrario. Proprio perché hai perso puoi partecipare ai cerimoniali"

"Mi date una seconda occasione?"

"No; è tuo diritto accedere al secondo gioco, perché sei riuscito a perdere il primo. Ti dirò, quei dadi erano truccati".

"Mi avete imbrogliato."

"Non capisci mai niente. Erano truccati per farti vincere. Se vincevi eri nei guai. [...] Complimenti. Hai rischiato di vincere due volte. Sei bravo."

"Dunque era giusto che perdessi."

"Più esattamente: era sbagliato, quindi era ciò che ti spettava [...] Ma voi non capite mai quanto sia importante perdere." <sup>412</sup>

Il gioco oppositivo, basato sui contrari, riappare in una seconda "cerimonia" proposta dal cerretano e collegata di nuovo al concetto di "sbaglio":

"Nella seconda cerimonia devo vincere o perdere?"

"In qualunque caso devi fare il contrario"

---

<sup>412</sup>

*Ibidem*, p. 34.

"Il contrario di che?"

Diciamo che bisogna sbagliare in modo esatto [...]"<sup>413</sup>

Tutti questi errori, basati sulla trasformazione di ogni particolare e azione nel suo contrario sono, in Manganelli, una delle manifestazioni dell'instabilità tanto della realtà quanto dell'io (in perfetta consonanza con l'universo di *Hilarotragoedia*).

Dall'errore si passa poi, in questo secondo gioco, alla negazione della certezza dell'io sulla propria identità. Al narratore è infatti affidato il compito, assurdo, di inseguire se stesso; come rivela il cerretano:

"Devi partecipare all'inseguimento".

"All'inseguimento di cosa?"

"All'inseguimento di te stesso, si capisce"<sup>414</sup>

Il risvolto simbolico-psicologico è forte. L'io dovrà prima riconoscere se stesso e poi dare inizio all'autoinseguimento, ma tale riconoscimento è anch'esso negato, perché il gioco è complicato dal fatto che l'io da inseguire è scarsamente definito e l'io inseguitore vedrà dinanzi a sé solamente ombre, forme malformate e inquietanti:

"Una di queste forme informi sarò dunque io stesso"

"Non è detto; è certo; forse tu sei tutte le forme"<sup>415</sup>

Attraverso l'inseguimento di un se stesso sempre cangiante, e col ritorno del motivo della metamorfosi già visto in *Hilarotragoedia*, l'io

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 36.

raggiunge l'ultima prova, la più negativa e azzerante, "la grande defecazione", così descritta:

Fino a questo momento abbiamo evitato di celebrare la gloria, la potenza, la dignità delle feci; ma viene, oh viene l'oro della processione trionfale della merda, l'ora in cui si celebra l'ubiquità e la grandezza degli escrementi e il loro simbolo oscuro e mefitico, quel transito da ombra ad ombra, quella solida notte, quell'aurorale decomporre da morte a vita, da vita a morte [...] Sii lieto del tuo letame amico! Giacché ora sperimenterai la nobile e nobilitante angoscia di defecare ed essere defecato. <sup>416</sup>

La negatività assoluta, consistente nel dissolvimento e annullamento dell'io, non mette fine al testo. Le metamorfosi continuano, ora, attraverso vari passaggi di stato proposti dalla bambola ("procedi mio caro, e non ti stupire della prossima trasformazione" <sup>417</sup>). L'io pertanto non si riconosce più come uno ma, rincorrendo il motivo della molteplicità di *Hilarotragedia*, individua due identità coesistenti: "So di essere due persone, un giovane studioso e un assassino inseguito dai ratti, ma mi pare ragionevole non scegliere tra le due vocazioni". <sup>418</sup>

In *Dall'inferno*, l'io è talmente molteplice e instabile da subire trasformazioni anche in animale; qui le forme teriomorfe convivono con le altre, umane, già assunte: "Mi accorsi che correndo avevo assunto la forma di animale, non saprei quale, giacché la forma animalesca si mescolava, senza cancellarla, alla forma umana, che ancora nebbiosamente ma ostinatamente custodivo". <sup>419</sup>

<sup>416</sup> Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 39.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>418</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

<sup>419</sup> *Ibidem*, pp. 28.

Altre volte l'io prende la sola forma delle parti del corpo umano: "Io ora sono alluce e l'alluce corre [...] corro alluce e vedo altri alluci, tutti di gran corsa. [...] Ma ecco che mi sorprendo in piedi. Sono stupito. Di fatti, non sono più alluce. Sono un membro, una mentula [...]".<sup>420</sup>

L'ultima metamorfosi ci propone l'io nelle fattezze di un pipistrello, cioè un animale dai connotati assolutamente negativi, finanche orridi:

Vedo minuti esseri fuggire come insetti per ogni dove. Hanno forma di nasi, orecchie, testicoli, labbra, piedi. [...] 'Sosta, apri la bocca'. Obbedisco. E dalla bocca esce il volo rapido e fetido di un topo dalle ali di cuoio [...] Lentamente procedo, e so che ad ogni passo calpesto occhi, nasi, ombelichi, in preda al terrore. Ho due gambe poderose.<sup>421</sup>

Questo continuo mutare, questo scambiarsi e procedere di stati e stadi investe, oltre l'io, la realtà, l'universo e infine la morte stessa: "non v'è morte che non possa patire ulteriore morte [...] dunque i morti possono morire e di fatto moriranno, e così continueranno".<sup>422</sup>

La *voluptas negandi* cosmica individuata in *Hilarotragoedia* si proietta sulle affermazioni della voce dell'inconscio di *Dall'inferno*: dall'universo celeste a quello interiore, entrambi affermano la propria esistenza attraverso tale volontà di negare, di dire no, di contraddire, di confondere, di trasformare; ciò accade altresì ne *La palude definitiva*. In questo libro, rispetto all'appena osservato, è ancor più evidente la componente metamorfica, il mutamento costante, in conformità con la natura stessa dell'acquitrino:

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>421</sup> *Ibidem*, pp. 127-128.

<sup>422</sup> Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 58.

Mentre procedo mi guardo attorno e vedo quanto rapidamente il paesaggio della palude vada mutando; ma non capisco se si tratti del naturale cambiamento dell'ambiente in cui si muove con rapidità, o di altrettanto veloci mutamenti della palude stessa, dalla cui instabilità e insieme coerenza ho una immagine imprecisa.<sup>423</sup>

La metamorfosi della palude, col suo principio di instabilità, trasmette le proprie caratteristiche mutevoli all'uomo (il narratore in prima persona) che vi è sopraggiunto: "Mi chiedo se questo mio corpo, cui sono abituato, insieme consueto e mutevole, non abbia acquisito o stia acquisendo la stessa qualità instabile e ventosa, [...] e se diventando cittadino della palude io non debba adeguarmi a quel pullulare, a quell'esistere esile e arioso".<sup>424</sup>

Il libro si chiude proprio con una scena di metamorfosi, colta *in fieri*, quasi a voler ricordare che la stessa metamorfosi è perenne, durando essa oltre il limite del testo: "vedo [...] la palude trasformarsi; cedo muoversi le lagune, vedo l'acqua nervosamente spostarsi, mi chiedo quale disegno ne emergerà".<sup>425</sup>

*La palude definitiva* pare contestualmente rappresentare il punto d'approdo intellettuale della negatività già esposta in *Hilarotragoedia* e in *Dall'inferno*;<sup>426</sup> la palude, infatti, domina la scena, è una "piaga", invade l'universo: "è la palude una piaga nel corpo dell'universo, o l'universo non è che un vile tentativo di accerchiare ed escludere la

---

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> Punto d'approdo simbolico vista la difficoltà di datazione dello stesso volume.



palude dai giorni dalle notti, dai giusti e dagli ingiusti, dalla luce e dai soli?".<sup>427</sup>

E ne *La palude definitiva*, l'elemento negativo è esperito, oltre che attraverso le descrizioni orripilanti e disgustose della massa melmosa, ancora per mezzo delle ambientazioni "notturne"; esse, tuttavia, coesistono qui coi tratti di luce che rimandano alla dinamica della coppia oppositiva luce/ombra di cui si è detto.<sup>428</sup> Già dalla prima pagina, la memoria di colui che parla viene definita "oscura", ma "dal buio della notte" si passa "a un chiarore".<sup>429</sup> Il testo si chiude sull'elemento notturno,<sup>430</sup> sul buio della metamorfosi perenne: "Questa notte [...] è la notte della palude, una delle notti di trasformazione";<sup>431</sup> ma pur se la palude è "immersa nella notte" c'è anche della luce, tanto che "la sua luminescenza è intensa come non mai".<sup>432</sup> La presenza della luce non segnala una speranza, ma serve a sottolineare che il buio coesiste col suo contrario e nasce proprio dalla negatività, dalla palude.

L'idea che pare emergere nel finale de *La palude definitiva* è quella della definitiva accettazione della perpetua ripetizione dei movimenti di morte e trasformazione della palude e, con ciò, della contraddittorietà dell'universo e dell'instabilità dell'uomo stesso.

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>428</sup> In questa tesi a p. 171 e seguenti.

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>430</sup> Come in *Dall'inferno*, ove il cerretano afferma che "solo la notte ha un centro" (Milano, Rizzoli, 1985, p. 44).

<sup>431</sup> Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991, p. 116.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

## 2.6 Ritualità del negativo: Il *Contraria Facere*

Il pronunciato livello di negatività individuato in *Hilarotragoedia*, *Dall'inferno* e *La palude definitiva* e figlio della *voluptas negandi* che l'autore riscontra nell'universo macro e microcosmico, si manifesta ancora nella produzione manganelliana su due distinti livelli: a) quello implicito delle suggestioni letterarie, tramite la preferenza, da parte di Manganelli, per i letterati in qualche misura umbratili, soprattutto nell'ambito dell'anglistica come De Quincey, Poe, Lovecraft tra gli altri. All'interno di interventi critici su questi scrittori, tra le tematiche del negativo, si profilano il deforme, l'ibrido, il grottesco. Il negativo si manifesta inoltre in quanto piacere per l'orrido e per il tetro; infine si qualifica nell'interesse per l'irrazionale in opposizione a quanto è considerato "normale" e "comune". b) e sul piano della formulazione esplicita della poetica della menzogna.

Si tenterà così di descrivere il complesso percorso poetico manganelliano che trasforma la *voluptas negandi* delle opere creative nell'atteggiamento oppositivo da parte dell'autore che conduce, tanto alla formulazione dell'idea di menzogna, quanto alla scelta di un universo letterario di riferimento sempre "contro": la scelta di autori piuttosto dissimili tra loro ma uniti sotto l'insegna manganelliana di ciò che, con termine antropologico, diciamo *contraria facere*.

In *La Poetica dell'Ambiguità* Manganelli si dichiara affascinato da un "progressivo disordine logico", formula ripresa da William Empson

in *Seven Types of Ambiguity*,<sup>433</sup> e che consiste in “una rinuncia sempre più radicale ad aver rapporto con il discorso verificabile della razionalità”; rinuncia che “si specifica nella contraddizione totale”.<sup>434</sup> Tale dichiarazione ci pare particolarmente rilevante perché proprio la “contraddizione totale” sta alla base del discorso programmatico de *La Letteratura come Menzogna*. In questo libro Manganelli manifesta, prendendo le mosse dalle acquisizioni implicite a *Hilarotragoedia* e sviscerate grazie alla formula della *voluptas negandi*, un atteggiamento di dichiarata opposizione al mondo reale, al positivo, al vero, che qui ora definiamo *contraria facere*.

Il termine che qui si propone proviene da una glossa di Servio all'undicesimo libro dell'Eneide, laddove Virgilio, narrando dei funerali di Pallante, si sofferma sul costume funebre degli Arcadi che, comportandosi contrariamente a quanto si fa di solito, procedevano con le lance rovesciate. Scrive Servio: “Antiqui nostri omnia contraria in funere faciebant [...] nam lugentum mos est prioris habitus immutatio”.<sup>435</sup>

L'idea serviana è stata poi ripresa in chiave antropologica e nell'ambito della storia delle religioni; in particolare si consideri l'affermazione di Alfonso Maria di Nola a proposito dei comportamenti - individuali e di gruppo - in presenza di eventi luttuosi, secondo cui “la morte di per sé costituisce un'esperienza di

<sup>433</sup> Si approfondirà tale argomento nella prossima parte della tesi, al capitolo secondo intitolato *Dell'ambiguità e della menzogna*.

<sup>434</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei Felini* (a cura di Viola Papetti), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 6.

<sup>435</sup> Servio, *Commentarii in Vergilii Aeneidos librorum*, 6-12: “I nostri antenati durante i funerali facevano tutte le cose al contrario [...] poiché è costume dei luttuati mutare il precedente comportamento”.

disordine e di disgregazione del reale”<sup>436</sup> e “riesce a capovolgere l’ordine atteso nello sviluppo della realtà”, per cui non stupisce un comportamento luttuoso che inverta i parametri della condotta comune. Questa inversione dei comportamenti costituiti rappresenta una sorta di “anticonformismo”, o come scrive ancora Di Nola: “il *contraria facere* sembrerebbe appartenere alle forme di negativismo o di rifiuto di compiere atti, e in questo caso di compiere atti costituenti il codice sociale comune”.<sup>437</sup>

Il discorso presenta immediate ed evidenti congruenze con quanto si è analizzato a proposito del rapporto di Manganelli col negativo. In primo luogo l’ambito del *contraria facere* è funebre, il motivo tanatologico è tipico di Manganelli e la contraddizione, una sua prassi abituale, si ripete in modo inderogabile, come se fosse consuetudine prescritta, una sorta di rito (come è il rito del *contraria facere* nei cerimoniali descritti da Servio);<sup>438</sup> inoltre se si guarda indietro all’indagine sulle ricorrenze terminologiche e simboliche della negatività nell’opera manganelliana - da *Hilarotragoedia* in poi - si ricorderà come, in un tradizionale schema manicheo, i termini negativi costituissero la componente prescelta da Manganelli su quelli positivi. Così, nelle coppie oppostive reale/irreale, razionalità/irrazionalità, verità/menzogna, i primi termini appartengono alla categoria del “positivo”; mentre i secondi, quelli negativi, sono preferiti da Manganelli. Scegliere il negativo rappresenta perciò un *contraria facere*, un fare il contrario, cioè, di

<sup>436</sup> Alfonso Maria di Nola, *La Morte Trionfata*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 175.

<sup>437</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>438</sup> Cfr. definizione 2 del dizionario Devoto Oli ove, alla voce rito, si legge: “una prassi abituale, si ripete in modo inderogabile, come se fosse consuetudine prescritta”.

quanto viene ritenuto giusto dal pensiero razionale e realista. Rifiutando tale tipo di pensiero con il suo *contraria facere*, lo scrittore milanese privilegia l'irrealità, l'irrazionalità e, appunto, la menzogna, concetti che concorrono alla definizione più piena dell'evento letterario in quanto alieno all'ordine comune del discorso.

La ritualità del *contraria facere* si configura, in definitiva, come reazione letteraria che segue la volontà di negazione, universale e interiore, definita *voluptas negandi*. Nel sistema così approntato dall'autore ciò che diviene norma è appunto lo sconvolgimento delle suddette regole condivise. Il manifesto di tale programma sta nel saggio *La letteratura come menzogna*, di cui ci si occupa, assieme all'influenza di taluni dei suddetti scrittori "irregolari", all'interno del più ampio discorso sull'anglistica che segue.

## PARTE TERZA

MANGANELLI E  
L'ANGLISTICA

## Capitolo Primo

## L'ANGLISTICA

## 1.1 Premessa

Gli aspetti della poetica di Manganelli esposti nei precedenti capitoli ricorrono nel saggio *La letteratura come menzogna*, in *Laboriose inezie* e in *Angosce di stile* oltre che nelle interviste rilasciate lungo quasi tre decenni di attività letteraria. Tale rincorrersi concettuale disegna una fitta tela di corrispondenze e rimandi teorici che trovano la propria radice agli albori della formazione culturale dell'autore, nel campo, cioè, dell'anglistica, che ci pare rappresentare non solo il punto di partenza cronologico, bensì anche concettuale, della sua poetica, costituendone uno dei fondamentali elementi unificanti.

Sarà utile approfondire qui tale sfera di interessi, anche tenendo conto che, se già Italo Calvino insisteva sulla letteratura anglosassone in Manganelli,<sup>439</sup> e seppur tardivamente, in anni recenti, lo stesso

---

<sup>439</sup> Calvino, amico e uno dei primi sostenitori di Manganelli, sonda con la consueta lucidità analitica i principi della poetica dello scrittore milanese, focalizzando l'attenzione sull'anglistica, considerata il nucleo originario e ispiratore del successivo sistema d'idee. Ancora, in *Notizia su Giorgio Manganelli* (Italo Calvino, *Saggi*, volume I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1170-1174), Calvino descrive l'"anglismo" manganelliano come elemento cardine della sua poetica "dato che proprio la cultura letteraria inglese è quella che ha mantenuto viva la più vasta nozione di prosa, forte della sua ricchissima storia, articolata in una gamma di generi sempre ibridi e polimorfi".

autore milanese è stato accolto nel panorama dei più importanti anglisti italiani, pare anche mancare uno studio esauriente sull'influsso degli autori di lingua inglese sulla poetica matura.

Tre sono gli aspetti dell'analisi che proponiamo in questo capitolo:

l'anglistica come elemento scatenante e filo conduttore della poetica manganelliana;

la poetica dell'ambiguità;

il *contraria facere* come fulcro concettuale de *La letteratura come menzogna*.

## 1.2 Radici d'anglistica

Dichiarazioni come la seguente testimoniano la passione di Manganelli, mai sopita, per le atmosfere letterarie anglosassoni: "mi è sempre piaciuta nella letteratura inglese e americana la miscela di domesticità ed esoticità, la coesistenza dei mari del sud e del tè delle cinque. Gli inglesi sono spiritosi perché sono di humor nero, eleganti e desolati: una simbiosi irresistibile".<sup>440</sup>

Più corposamente, nella produzione di Manganelli, troviamo traduzioni, a cominciare da *Confidence* di Henry James del 1945 per l'Istituto Editoriale,<sup>441</sup> per arrivare all'opera omnia di Edgar Poe, approntata per Einaudi nel 1984. Come si è avuto modo di indicare nella biografia in questa tesi, dal 1947 insegnò inglese a Milano presso alcuni istituti professionali; nel 1949 iniziò a collaborare al "Ragguaglio librario" e alla "Fiera letteraria" con contributi recensori di letteratura soprattutto inglese. A seguito della fuga romana, dal 1954 scrisse per il "Terzo Programma" radiofonico interventi su autori angloamericani. Nascono da tale collaborazione gli articoli e i saggi su Edmund Wilson, Jack London, Ambrose Bierce oggi riuniti, assieme a recensioni e schede editoriali, in *De America*.<sup>442</sup>

Il 1956 significa per Manganelli positive novità: inizia a collaborare con "Tempo Presente"; e soprattutto compie il viaggio in Inghilterra

<sup>440</sup> Antonio Debenedetti, *La critica? Una menzogna di secondo grado*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 162.

<sup>441</sup> Manganelli allora faceva parte del Comitato Direttivo Provvisorio del Sindacato Scrittori e Traduttori di Milano.

<sup>442</sup> A cura di Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos, 1999.



descritto in *Costruire ricordi*.<sup>443</sup> Ivi, le memorie private di Giovanna Sandri (cap. II, *Londra Londra*) disegnano, assieme alle lettere a lei indirizzate dallo scrittore (dal 1955 al 1958), il profilo di un Manganelli in balia di quel mondo fatto di biblioteche, librerie di seconda mano (in cerca di Yeats) e *pub*.

Nello stesso anno diviene assistente di letteratura inglese di Gabriele Baldini presso il Magistero di Roma,<sup>444</sup> incarico che lascerà nel 1970, quando si dedicherà completamente all'attività giornalistica. Nel frattempo avrà prodotto un congruo numero di saggi, recensioni ed interventi puntuali su importanti quotidiani ("Il Messaggero", "Il Giorno", "La Repubblica") e periodici ("Tutto libri", "Panorama", "L'Espresso").

Soprattutto tra il 1960 e il 1965 Manganelli si rivolge con passione e dedizione assoluta alla lettura, alla recensione e alla schedatura di romanzi inglesi e americani di autori più o meno noti per alcune delle maggiori case editrici italiane di allora. A proposito di tale attività recensoria, Viola Papetti parla di "anglomania manganelliana";<sup>445</sup> e ricorda come lo scrittore fosse in quel periodo "dentro fino al collo alla cultura inglese contemporanea: conosce quel mondo letterario in modo capillare".<sup>446</sup>

<sup>443</sup> Milano, Archinto, 2003.

<sup>444</sup> Il rapporto Baldini/Manganelli è uno dei fattori meno approfonditi dalla critica manganelliana benché vi siano stati una due giorni di letture e interventi in ricordo di Gabriele Baldini nell'aprile 2003 presso l'ambasciata d'Irlanda a Roma. In quell'occasione gli interventi di Graziella Pulce e Andrea Cortellessa miravano, più o meno dichiaratamente, a instaurare un dialogo, argomentativo e stilistico, tra i due anglisti.

<sup>445</sup> Cfr. a cura di Viola Papetti, i due volumi della silloge *Incorporei felini* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, documento prezioso per la collocazione di alcune suggestioni manganelliane poi accorpate alla poetica matura.

<sup>446</sup> Giorgio Manganelli, *L'Impero romanzesco*, a cura di Viola Papetti, Torino, Aragno, 2003, p. X. I risultati dell'enorme lavoro di schedatura compiuto da Manganelli sono in buona parte disponibili nella rassegna approntata da Viola Papetti per Aragno *L'Impero Romanzesco*, Torino, 2003.

Le fatiche di questo primo ventennio convergeranno, con paziente e misurata selezione del materiale, nelle ricognizioni presenti in *La letteratura come menzogna*, le cui coordinate tematiche ed estetiche restituiscono il senso di un'anglistica poderosamente coinvolta nella poetica dello scrittore.

In ultimo v'è da considerare il contributo alla poetica manganelliana di taluni autori che, pur se non sempre compresi in saggi o interventi puntuali (come nel caso di Poe), appaiono determinanti. Tra questi spiccano l'Edgar Allan Poe glossato nei due interventi raccolti in *Angosce di stile: "Poe" e "I racconti di Poe"*; <sup>447</sup> il Lewis Carroll chiosato in *La semantica di Humpty Dumpty*; e l'Oscar Wilde programmatico dei saggi di *Intentions*.

Sono queste suggestioni e questi autori che contribuiranno gradualmente alla formulazione delle concezioni manganelliane di ambiguità e menzogna. Scrittori che rappresentano il paradigma massimo del *contraria facere* manganelliano, in quanto portatori di una specifica carica eversiva decodificata da Manganelli come reazione letteraria a tutti i termini del positivo: realtà, identità dell'io, oggettività. <sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, rispettivamente alle pp. 77-104 e pp. 105-115.

<sup>448</sup> Come anticipato nella presentazione della tesi, meriterebbero certamente un'attenta analisi e un ampio lavoro altri due *exempla*, irlandesi, del *contraria facere* manganelliano: Jonathan Swift e Flann O'Brien; il primo per ciò che riguarda l'uso della parodia il secondo per l'elemento surreale. Tale impresa esula dai confini del presente lavoro e si spera di poter approfondire altrove questo argomento.

## Capitolo Secondo

## DELL'AMBIGUITÀ E DELLA MENZOGNA

## 2.1 Premessa

Tra il 1959 e il 1964 Manganelli scrive per il "Terzo Programma" radiofonico *Poesia inglese del dopoguerra* e *Poeti Inglesi degli anni '60*; nel 1960 pubblica su "Ulisse" *Poesia inglese contemporanea* che, assieme ad interventi su classici d'ogni tempo e latitudine (ne fanno parte anche Wordsworth, Coleridge e Swift), costituisce la silloge *Incorporei Felini*. Sabato 28 novembre 1964, per la rubrica "Orientamenti critici", andò in onda *La poetica dell'ambiguità* in cui "il critico, più attento alla retorica che alle poetiche, toccava il nervo dell'ambiguo e del contraddittorio, e ne scopriva gli effetti".<sup>449</sup> Di lì partiva dunque la precipitosa scalata alle vette dell'ambiguità e della contraddizione, la quale avrà la sua acme tre anni più tardi con la pubblicazione de *La letteratura come menzogna*. Non va peraltro sottaciuto che nello stesso anno anche *Hilarotragedia*, la cui stesura risale al 1961, ebbe naturalmente il suo peso nell'indirizzare la scelta manganelliana nella direzione critica dell'incongruo.

---

<sup>449</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. XI.

## 2.2. Incorporei felini: La poetica dell'ambiguità

La prima sezione de *La poetica dell'ambiguità* contiene dichiarazioni decisive. Manganelli nota preliminarmente come la poesia inglese, conclusasi la stagnante fase vittoriana, si facesse pioniera di una nuova sensibilità letteraria e come vi fiorissero d'intorno "ricerche e dottrine critiche, di ricchezza e complessità forse unica nella storia della letteratura".<sup>450</sup> Il modo d'intendere la poesia degli anni '20, "rotta e allusiva, fitta di particolari indecorosi" veniva a scontrarsi con l'eredità dell'età appena conclusasi, la quale riconosceva nella chiarezza e nella mancanza d'ambiguità un fondamentale dovere poetico. Si ritiene utile citare estesamente quanto Manganelli scrive a tal proposito:

Che chiarezza e assenza di ambiguità fossero i primi doveri di un poeta, ecco appunto quel che negavano i nuovi scrittori. Dapprima oscuramente, poi con consapevolezza via via più nitida, fino a farsi dottrina e teorica, veniva individuato, articolato e definito il nuovo compito della poesia, l'unico che potesse restituirle vitalità e senso: esprimere con ogni mezzo la totalità della situazione dell'uomo, e dar testimonianza dell'esperienza, restituendola nella sua mista e contraddittoria interezza; a tale scopo occorreva che il linguaggio acquistasse nuovamente la vitalità segreta, fantastica che la convenzione sociale e l'arroganza scientifica le avevano via via sottratto; e occorreva rifiutarsi di eludere, espungere, decorare, per eludere il naturale sgomento della coscienza.<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 1.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 2.

Dal complesso quadro tracciato emerge, tra gli altri aspetti, la contraddizione, o meglio la "contraddittoria interezza" dell'esistenza umana col suo vitale e segreto linguaggio.

Manganelli individua uno degli aspetti del rinnovamento novecentesco del linguaggio nelle parole di T.S. Eliot a proposito della lirica metafisica:

La lirica metafisica era concettosa, e insieme passionale; grave di ardori morali, e aspramente sensuosa; dotta e ironica. Contraddittoria e ambigua, dunque in grado estremo, e pertanto straordinariamente ricca e densa, come il prodigioso linguaggio lavorato da quei poeti, insieme simbolico, fantastico e razionale.<sup>452</sup>

Manganelli condivide il pensiero di T.S. Eliot, ed è chiaro che in tratti della citazione relativa alla poesia metafisica fanno parte anche della sua personale cifra stilistica.

Tra le voci che, aderendo al programma di rinnovamento, svolgeranno ricerche linguistiche e critiche, Manganelli guarda con interesse alle "intuizioni singolarmente nuove" di I.A. Richards, che in *Principles of Literary Criticism*<sup>453</sup> definisce gli assi portanti di un sistema critico incentrato su due componenti fondamentali, quella linguistica e quella psicologica. Per ciò che riguarda la prima, Richards "distingue due gradi di linguaggio: il linguaggio scientifico, la cui validità è affidata alla funzionalità pratica dei rimandi sollecitati, ed un linguaggio emotivo, che suscita atteggiamenti, ed ha effetto sulla totalità dell'esperienza".<sup>454</sup> Manganelli individua il

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 3. Da una recensione all'antologia *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century* curata da H.J.C. Grierson.

<sup>453</sup> New York, Harcourt, Brace & Company, 1924.

<sup>454</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, pp. 2-3.

fulcro argomentativo nello specifico del linguaggio poetico/emotivo, e lo sintetizza a modo suo in un passo decisivo:

Nella mente del poeta fluttua, disponibile e ordinata, una infinita ricchezza di elementi conoscitivi, legati gli uni agli altri da quelle sottili affinità cariche di senso che l'uomo comune, inteso ad un'organizzazione puramente funzionale della propria struttura mentale, o non avverte o non sa organizzare.<sup>455</sup>

Dopo l'accusa alla "convenzione sociale e all'arroganza scientifica" ora Manganelli punta l'indice contro "l'organizzazione puramente funzionale" della struttura mentale dell'uomo pratico, esaltando per contrasto la mente fluttuante e non pratica dell'uomo di lettere.

Manganelli si interessa con ancor più entusiasmo all'opera del più brillante allievo di Richards, William Empson, e al suo "singolare, fascinoso e sconcertante" *Seven Types of Ambiguity*.<sup>456</sup> Manganelli segue passo passo le direttive pratiche del metodo empsoniano, rintracciandone percorsi analitici e filologici, come nel caso della ricognizione dei sonetti shakespeariani. La novità che egli vuole fortemente porre in rilievo risiede nel rovesciamento del concetto di ambiguità, in termini tanto filologici quanto poetici. Nello specifico del sonetto 129, Empson proponeva di rovesciare, o per meglio dire rifiutare la funzione della *emendatio*, intesa come soluzione o

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 4. Non sarà qui inutile notare come di fianco alla tematica centrale del pezzo che è la ricchezza degli elementi emotivi e poetici, compaia un altro motivo cardine per Manganelli: quello della distanza, dell'opposizione tra le componenti del pensiero letterario (la fluttuante mente del poeta pronta a cogliere analogie velocissime) e quello reale-sociale ("l'organizzazione puramente funzionale della propria struttura mentale"). Infatti, i linguaggi utilizzati dalle due tipologie in gioco sono ben divergenti nel pensiero manganelliano: "metafore, allusioni, accostamenti imprevedibili e insieme rivelatori, sono le coordinate del linguaggio naturale della poesia: linguaggio sintetico, non analitico, che non scinde ma aggrega dati dell'esperienza" (p. 4). Tale decisa opposizione si era notata anche in alcuni articoli de *Il rumore sottile della prosa* e diverrà poi il fulcro della poetica della menzogna in quanto *contraria facere*. Va altresì notato come, benché si misuri già una forte distanza tra i due poli in questione, a questo momento tale contraddizione non sia ancora "totale", non avendo raggiunto la qualità esemplare che ne farà la spina dorsale del *La letteratura come menzogna*.

<sup>456</sup> Londra, Chatto & Windus, 1953.

semplificazione o ancora scelta di una versione tra le altre possibili in presenza di un testo filologicamente corrotto. Lo sconvolgimento della "regola" filologica avveniva in accordo con l'innovativa, a suo modo paradossale, affermazione che "un'ambiguità di significati fosse ricchezza e intensità della poesia".<sup>457</sup> Spiega Manganelli:

Empson intese come un testo poetico potesse raggiungere la massima intensità di effetti e complessità di suggestioni cogliendo ed esprimendo valori alternativi, contraddittori o eterogenei nel medesimo ambito verbale, parola o frase; donde una tensione, una intensità di stimolo che è in rapporto di lontananza e reciproca ostilità dei valori aggregati con così fulminea violenza verbale.<sup>458</sup>

O ancora: "È ambiguità il non sapere quale, di una serie di significati, sia da tenere in primo luogo presente. Non v'è dubbio che ciò si debba alla ricchezza e intensità degli effetti, e che riveli come i congegni dell'ambiguità siano alle radici della poesia".<sup>459</sup> È evidente come l'ambiguità empsoniana si aggreghi alla poetica dello stesso Manganelli. Del resto, l'anno di questi scritti critici è lo stesso di *Hilarotragoedia*,<sup>460</sup> e ciò parrebbe provare un reciproco influsso tra letture inglesi e scrittura creativa.

Uno degli argomenti dell'ultima citazione è l'intensità degli effetti. Lo scopo ultimo della letteratura, e la poesia ne rappresenta l'*exemplum* più alto, secondo Manganelli risiede nell'effetto che è in

---

<sup>457</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 5.

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>460</sup> Anno della pubblicazione del romanzo d'esordio di Manganelli è infatti il 1964, benché sappiamo che una prima versione dello stesso era stata approntata dall'autore già nel 1961.

grado di produrre.<sup>461</sup> E l'intensità di questi effetti dipende strettamente dal fattore linguistico, da come esso veicola l'ambiguità.

Manganelli rileva poi come il raggiungimento studiato dell'ambiguità, insito nella "naturale polivalenza del linguaggio", non sia fine a se stesso, ma strettamente legato al conseguimento di una specifica "tensione". E in questa direzione cita ancora da Empson: "Se vi è contraddizione tra i termini di un'ambiguità, non potrà non esservi tensione; più netta la contraddizione, più violenta la tensione".<sup>462</sup>

Dunque Manganelli non si ferma a riconoscere che la poesia, la letteratura, è il suo effetto, e che questo va ricercato tecnicamente, attraverso l'uso calcolato del linguaggio, ma si spinge oltre. Sulla scia di Empson egli ricerca l'ambiguità anche degli effetti, un'ambiguità che sia "incertezza del significato, intenzione di dir varie cose assieme".<sup>463</sup>

Nella seconda parte de *La poetica dell'ambiguità*, Manganelli conforta le premesse teoriche del primo saggio attraverso uno studio sugli autori che incarnano le idee sull'indeterminatezza linguistica e sugli effetti, occupandosi in primo luogo della *Chanson d'Automne* di Verlaine. Manganelli riconosce nei versi, "Les sanglots longs / Des Violons / De l'automne", un ideale paradigma di vaghezza; definisce la vaghezza concettuale di Verlaine "ambiguità d'atmosfera"; e ne

---

<sup>461</sup> Gli echi si moltiplicano: sette anni separano infatti *La poetica dell'ambiguità* dalla ricognizione sulla poetica di Edgar Poe desunta dal saggio programmatico dell'americano *Philosophy of Composition*, ma rimane saldo il medesimo atteggiamento. Manganelli a tal proposito scriverà con viva partecipazione: "il saggio non è che la coerente applicazione del principio che la poesia è 'effetto', e raccoglie una serie di indicazioni sul modo da tenere per conseguire tali effetti" da Poe, in *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 100.

<sup>462</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 6.

<sup>463</sup> *Ibidem*.



analizza le specifiche dinamiche nell'ottica della fruizione del testo poetico:

Il lettore viene sollecitato da una serie di indicazioni imprecise e volutamente incomplete; non deve scegliere, non deve neppure diventare cosciente delle alternative che gli si propongono, ma avvertire una perplessità affollata di inestricabili immagini, uno stato d'animo di soddisfacente disagio. Da Baudelaire in poi, codesta ambiguità, feconda e pericolosa, si è diffusa per tutta la letteratura poetica europea, variamente articolandosi.<sup>464</sup>

Stabilito così l'ideale data di nascita dell'ambiguità moderna nei testi dei simbolisti francesi, il comune denominatore che egli sente di voler condividere con quei poeti è "la rinuncia alle strutture logiche parafrasabili [che] spalanca il mondo della poesia a tutte le suggestioni, tutte le invenzioni dell'ambiguità".<sup>465</sup>

V'è di più, Manganelli individua un'ambiguità "d'atmosfera", per cui, "prescindendo da una struttura logica, la proposizione vuol solo proporre delle possibili suggestioni, nessuna delle quali va sacrificata ad un'altra: è certamente un'ambiguità volontaria, calcolata: ma si danno ambiguità parzialmente volontarie, e anche affatto involontarie".<sup>466</sup>

Se tra i simbolisti francesi, attraverso un collegamento alla sfera dell'anglistica, Baudelaire assume per Manganelli il ruolo di ideale intermediario tra l'estetica di Poe e il vecchio continente, più indietro nel tempo, fra i modelli di ambiguità letteraria, l'autore milanese indica il Seicento come secolo pioniere del massimo favore tributato

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>465</sup> *Ibidem*. Cfr. "la calcolata oscurità e le invenzioni dell'ambiguità" con le infinite possibilità che l'idea della notte riassume in sé così come evidenziato ivi ne *L'universo negativo manganelliano*, 2.4 e 2.5.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 17. Quanto riportato appare in linea con il pensiero emersoniano a proposito dello "scegliere di non scegliere" un'unica direzione interpretativa o emozionale, privata.

all'ambiguo. Ciò avverrebbe però con sensibili differenze di valore tra nazione e nazione: "tutti sanno di quanto la nostra poesia barocca stesse al di sotto della contemporanea poesia inglese e spagnola".<sup>467</sup> La rassegna manganelliana degli esempi lirici secenteschi principia tuttavia nella nostra penisola, patria di singolarissimi ingegni retorici, benché spesso avulsi dalla grande poesia dei secoli che seguono e precedono.<sup>468</sup>

Uno di questi talenti è Giuseppe Battista, poeta di un "concettismo calcolato e insieme sottilmente suggestivo", il quale funge da modello, se non di grande poesia, almeno delle elusive "possibilità dell'equivoco".<sup>469</sup> Nel sonetto *La donna invecchiata nel giardino*, Manganelli riconosce, alla base del tema retorico dell'ambiguità, la fondamentale "arguzia semantica" propria del Barocco.<sup>470</sup> Pur avvertendo della pochezza lirica del Battista, genitore di "felici ma disarticolate invenzioni linguistiche",<sup>471</sup> Manganelli è soprattutto interessato a sottolineare la polivalenza linguistica e simbolica di quella tipologia artistica.

Nella stessa direzione si muove ancora, citando il *Travagliato l'autore dal mal di pietra nell'età sua di sessant'anni compiuti* di Ciro di Pers, uno "tra i più notevoli poeti barocchi", esempio di "perigliosi estri verbali" che menano ad un'artificiosa ambiguità sebbene non riescano altro che "poesia modesta, malgrado la sottigliezza

---

<sup>467</sup> *Ibidem.*

<sup>468</sup> C'è da notare che qui Manganelli volutamente non considera né l'opera di Marino né quella di Bartoli, entrambi esempi altissimi di quella cifra lirico-stilistica e perciò non funzionali alle strategie argomentative qui in atto.

<sup>469</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 17.

<sup>470</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 19.

dell'invenzione".<sup>472</sup> Manganelli dunque, pur attratto dai sottili giochi verbali così ben calibrati, ne misura la mancanza di spessore poetico, l'intrinseca freddezza; ma sottolinea il carattere autocosciente dell'uso dell'ambiguo, una "ambiguità deliberata" per cui "i poeti barocchi costruivano la loro macchina di corrispondenze verbali con piena, talora fredda consapevolezza; condizione che, si vuol ribadire, non si oppone alla grande poesia".<sup>473</sup>

Se in Italia i risultati di tale *modus poetandi* furono notevoli quasi esclusivamente da un punto di vista formale, afferma Manganelli, altrove questo atteggiamento si fece veicolo di "una poesia difficile, altera e ambiziosa, tra le massime che furono tentate in lingua europea".<sup>474</sup> Il paradigma più alto in tal senso lo riscontra nella poesia inglese di William Shakespeare, nella quale, per Manganelli, convivono alcune componenti formali già barocche accanto alle tracce di una lirica d'altro tipo. È soprattutto nei sonetti shakespeariani che Manganelli rintraccia la continua presenza "di espressioni ambigue, polivalenti; prodotte talora dal calcolo poetico, talora generate dal velocissimo estro del poeta [...]".<sup>475</sup> In breve, Manganelli riconosce nell'ambiguità la condizione stessa dell'esistenza della poesia:

A questo punto sarà chiaro come questo discorso presupponga una naturale, intrinseca ambiguità del linguaggio; ambiguità che la condizione propria della poesia esaspera e illumina. E dunque si dovrà tener conto di

---

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

<sup>474</sup> *Ibidem*.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

una zona di ambiguità parzialmente volontaria, o affatto casuale, che sarà la più stimolante e inventiva poeticamente.<sup>476</sup>

A Manganelli sta a cuore un'ulteriore precisazione che s'è vista essere alla base di tutta la produzione e la teoresi matura:

Che si dia una ambiguità parzialmente volontaria non dovrà stupire, giacché colui che scrive non è l'inventore delle forme linguistiche che offre al lettore, ma in qualche modo lo sperimentatore; colui che su un materiale linguistico esistente lavora per trovare quelle forme e quegli organismi che siano compatibili e connaturati a quella struttura espressiva. Per cui, il poeta un po' trova e un po' asseconda quel che la materia linguistica gli propone.<sup>477</sup>

Vi sono delle differenze connaturate al mezzo espressivo linguistico; ogni lingua ha in sé un suo specifico grado di ambiguità consustanziale: secondo Manganelli, rispetto all'italiano, lingua moderatamente ambigua, l'inglese si presta ad una maggiore confusione semantica. Se da una parte, infatti, il nostro idioma tocca le corde del contraddittorio e del vago quasi esclusivamente grazie alla natura di avverbi e preposizioni, dall'altra "la lingua inglese trova nella equivocità dei verbi e dei sostantivi" la propria maniera dell'ambiguo.<sup>478</sup> Potremo dunque dire che parziale è la volontarietà dell'ambiguità manganellianamente intesa: in parte dipendente dalla struttura della lingua che la veicola, in parte dall'estro del manovratore.

In tal senso Manganelli parla ancora della "squisita vaghezza" del Petrarca, la quale sarebbe costituita "in larga misura di un

---

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 22.

complicato gioco di ambivalenze".<sup>479</sup> Coerentemente col discorso in corso, Petrarca raggiungerebbe, secondo Manganelli, il proprio apice lirico soprattutto attraverso l'uso di un'aggettivazione d'una "ambiguità conclamata", che scatenerebbe nel lettore una tensione sottile e profonda, benché artificiale.<sup>480</sup>

S'è osservata la centralità dei simbolisti francesi in questa prospettiva dell'ambiguo riposto nella vaghezza; s'è accennato alla funzione ponte di Baudelaire per ciò che concerne Poe; è significativo notare come un contemporaneo di Poe, benché enormemente distante per latitudini geografiche e letterarie, è Giacomo Leopardi, il poeta italiano che sull'effetto d'indefinita vaghezza e d'incertezza espressiva ha lasciato pagine di poetica fondamentali.

E appunto a Leopardi è dedicata la conclusione del saggio, in cui Manganelli afferma che il poeta recanatese non solo fece ampissimo uso di una "squisita vaghezza", ma che addirittura la teorizzò nella postilla a *L'ultimo canto di Saffo* come segue:

Lo stesso incerto, o lontano, e ardito, e inusitato, e indefinito, e pellegrino di questa frase le conferisce quel 'vago' che sarà sempre in sommo pregio

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 23. Già ne *Il rumore sottile della prosa* in *Qualche licenza poetica contro la chiarezza* Manganelli discute della finta chiarezza petrarchesca, un artificio che nasconde una enorme complessità.

<sup>480</sup> L'idea per cui Petrarca pare a Manganelli l'apice italiano della poetica della contraddizione simultanea (ambiguità) si ritrova in un passo, in tal senso illuminante e conclusivo, sulla dialettica dell'arte compreso in *Appunti Critici*: "L'arte è dialettica; dialettica di che? Lo ignoro. Ma non è altro che dialettica: cioè la forma della contraddizione, la forma della coesistenza dei valori inconciliabili. Prendo un verso del Petrarca: quant'aria dal bel volto mi divide. *Aria* e *bel* sono una serie di valori, luminosi statici, fermi; valori dell'antistoria, platonici. *Quant'*, *dal*, *divide*, sono l'altro termine della dialettica: la separazione, la negazione, la storia" (da *Appunti Critici*, "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 95). Riflessioni sulla falsariga di queste si ritrovano anche ne *Il rumore sottile della prosa*, in *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, ove Manganelli discute della finta chiarezza petrarchesca, un artificio che nasconde una enorme complessità (p. 42). Altri interventi, più o meno estesi su Petrarca si trovano su *Per soldi sì per amore mai* e *Le parole infinite* ancora ne *Il rumore sottile della prosa* oltre che nell'intervista *E il premio Manganelli? A Petrarca* in *Le foglie messaggere*, cit. pp. 49-59.

appresso chiunque conosce intimamente la poesia e le lingue poetiche antiche, anzi presso chiunque conosce la vera natura della poesia.<sup>481</sup>

A chiosa di queste parole sulla poetica leopardiana del "vago", Manganelli scrive: "il 'vago' in cui Leopardi riconosceva quel che è proprio della poesia è imparentato con l'ambiguo, con quella poetica che riconosce nella polivalenza, nel discorso contraddittorio e tuttavia significativa la matrice e il fondamento del più puro e totale discorso umano".<sup>482</sup>

Ora, risalendo dagli esempi dell'ambiguità forniti da Manganelli, di nuovo alla teoria, s'è visto, nella prima parte della *poetica dell'ambiguità*, come Manganelli si fosse soffermato insistentemente sul libro di Empson, sottolineandone implicitamente i contatti col proprio pensiero. Tornando su quei passi, il connubio ideale tra le due poetiche consisterebbe nel "progressivo disordine logico" che accompagna i sette tipi di ambiguità individuati da Empson. Manganelli sviscera l'idea, precisando: "vale a dire una rinuncia sempre più radicale ad aver rapporto con il discorso verificabile della razionalità. Se il primo gradino è il più generico, includendo anche

<sup>481</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 24. Si noti, *en passant*, come talune influenze leopardiane paiano riflettersi anche nell'opera creativa di Manganelli. In *Hilarotragoedia* sembra esserci un passo dai connotati tematici e tonali leopardiani, riferibili proprio a *L'ultimo canto di Saffo*. Nella *Storia del non nato*, Manganelli scrive: "Ero una ipotesi: e la tensione della mia domanda finì per avvelenare gli interi campi elisi. Che era accaduto al momento della mia nascita? A che risaliva tanto fiume di dolore, di sgomento, di nequizie?" che pare poter consonare con alcuni versi (37-42) da *L'ultimo canto di Saffo*: "Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / macchiammi anzi in natale, onde sì trovo / il ciel mi fosse e di fortuna il volto? / In che peccai bambina allor che ignara / di misfatto è la vita, onde poi scemo [...]".

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 25. Si paragoni questa affermazione manganelliana anche con la seguente considerazione leopardiana recuperata tra le pagine dello *Zibaldone*: "La maggiore anzi la sola grandezza di cui l'uomo possa confusamente appagarsi, è l'indeterminata, come risulta pure dalla mia teoria del piacere. Quindi l'ignoranza la quale sola può nascondere i confini delle cose, è la fonte principale delle idee indefinite" (*Zibaldone*, 1464, 7 agosto 1821).

similitudine e metafore, l'ultimo si specifica nella contraddizione totale".<sup>483</sup>

Il linguaggio va connotato, per Manganelli, da leggerezza stilistica, vaghezza apparente e mancanza di un metodo marcato: caratteristiche che egli dimostra di apprezzare nei critici a lui affini. Così è per G.S. Fraser e E. Wilson, i quali saranno investiti di stessa istintiva quanto pensata simpatia, dimostrata nel definirli, empaticamente, "giornalista letterario" il primo, "cronista letterario" il secondo.

Fraser appare a Manganelli come un "collezionatore di stime ed assaggi", privo di un metodo cristallizzato: "G.S. Fraser sottolinea, non senza una lieve insolenza, di non avere una teoria letteraria";<sup>484</sup> tanto che il suo "gesto critico dovrà essere una semplice 'posizione' di valori: il critico giudica con gesto necessario e libero".<sup>485</sup> Il tatto e la sensibilità letteraria sono, per Fraser, gli unici strumenti fondamentali di ricognizione critica.

E da Fraser, Manganelli riprende inoltre un concetto che si lega in parte a quanto già esposto; non è importante "quel che dice una poesia [...] ma quel che *fa*, come insieme di senso, tono, sentimento e intenzione".<sup>486</sup> E aggiunge di proprio pugno a chiosa: "quando le idee entrano in una poesia, non contano più per la loro autonoma dignità razionale. Ma per la parte che eventualmente loro compete nella strutturazione del testo poetico".<sup>487</sup>

<sup>483</sup> Giorgio Manganelli, *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, volume I, p. 6.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>487</sup> *Ibidem*.

Sullo stesso piano, Manganelli pone l'opera di Edmund Wilson, cui riconosce, oltre alla capacità di individuare "la qualità ordinativa che è il segno dell'opera d'arte", <sup>488</sup> la libertà del gesto critico, spesso umorale o essenzialmente privato come emerge ne *L'onestà faziosa*, ove a proposito della produzione critica degli "anni eroici" Manganelli commenta: "In quelle svelte e asciutte pagine, di una elegante asprezza, riuscì a toccare la perfezione di quella miscela di faziosità e acutezza che è nelle ambizioni del buon lettore". <sup>489</sup>

A conclusione di questa breve trattazione dell'influsso anglosassone sulla poetica manganelliana dell'ambiguità, si nota come Manganelli, fedele al proprio *contraria facere* letterario, volti le spalle alla razionalità aperta e dominante, al discorso marcato e ideologico, preferendo le sfumature dell'ambiguità, una discorsività divagante e una filosofia che ammette e ingloba tutte le contraddizioni possibili.

---

<sup>488</sup>

*De America*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 85.

<sup>489</sup>

Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 194.



### 2.3. Letteratura come rituale oppositivo: menzogna come *contraria facere*

Tra la metà degli anni quaranta e la metà dei sessanta, Manganelli produce saggi d'interesse marcatamente, per non dire quasi esclusivamente, anglistico, un buon numero dei quali riappare nel 1967 in un volume che prende il titolo dell'elaborato conclusivo, sino allora inedito, *La letteratura come menzogna*. La silloge raccoglie articoli e recensioni approntate nei due decenni precedenti, e già allude alle considerazioni che verranno svolte da Manganelli vent'anni dopo e che si sono riferite in questa tesi nel capitolo *Recensire de Il rumore sottile della prosa*.

*La letteratura come menzogna* è un volume su cui molto s'è detto al momento della pubblicazione e su cui s'è continuato a scrivere sino alla quasi totale identificazione dell'opera col suo autore. Libro oggi considerato una pietra miliare della critica degli anni sessanta, consta di 24 recensioni più il saggio eponimo il quale, senza riferimento alcuno agli altri testi, funge da conclusivo "fiore d'un lungo stelo".<sup>490</sup> Quest'ultimo, pur inserito sullo sfondo di numerose e dissimili prove recensorie, non è però un trattato teoricamente orientato sulla critica. Al contrario, Manganelli non tocca mai tale discorso, né il termine "critica" è espresso. Semmai il saggio si presenta come un inno alla letteratura dell'artificio e della menzogna, iscrivendosi nel novero dei pezzi programmatici dell'autore.

<sup>490</sup> Viola Papetti, *Manganelli e gli inglesi* in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 184.

Alcuni passi in cui si sostiene che "la letteratura è immorale, è immorale attendervi" e "la letteratura è cinica" paiono una dimostrazione chiara del *contraria facere* inteso in senso anticonformista come sopra si osservava.<sup>491</sup> La forma, più che del saggio programmatico, è quella del ritratto-personificazione della letteratura; il ritmo è incalzante e il tono è ad un tempo giocoso e sentenzioso: "Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima".<sup>492</sup> E lo scrittore? Quale ruolo ha? Egli "deve mondarsi dei miti euforici della disonesta buona coscienza: saggezza collettiva, progresso e giustizia",<sup>493</sup> poiché "scrivere letteratura non è un gesto sociale".<sup>494</sup> L'unico precetto a cui deve sottostare è quello del linguaggio "definitivo e illusorio, instabile e aggressivo".<sup>495</sup> Il letterato dunque è alla mercé del coacervo linguistico cui obbedisce silenziosamente, cercando di capire che cosa si voglia da lui. Egli sa solamente che ciò a cui sta lavorando è "un ordigno, fabbricato secondo le regole, uniche e inderogabili, con cui si fabbricano gli ordigni".<sup>496</sup> L'autore non ha coscienza precisa del proprio congegno né del destino cui esso andrà incontro, ma il pensiero che si voglia spiegare "che cosa vuol dire" lo riempie di "istintivo terrore".<sup>497</sup> Egli sa esclusivamente che "l'opera letteraria è un artificio", le cui "immagini, le parole, le varie strutture

---

<sup>491</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 216.

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>493</sup> *Ibidem*.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>496</sup> *Ibidem*.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 222.

sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia [...]".<sup>498</sup>

Si dà un sintetico elenco delle più importanti idee a proposito della letteratura presenti in *La letteratura come menzogna*:

Immoralità e cinismo: "È immorale attendervi [...] la letteratura fruga cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti"; "Non v'è odio, rancore, sadismo che non la rallegri"; "Priva di sentimenti li usa tutti".

Antiumanesimo: "Non v'è letteratura senza diserzione, disubbedienza, indifferenza, rifiuto dell'anima".

Asocialità: "Scrivere letteratura non è un gesto sociale".

Artificio: "L'opera letteraria è un artificio [...] è un ordigno, fabbricato secondo le regole, uniche e inderogabili, con cui si fabbricano gli ordigni".

Menzogna: Il sostantivo "menzogna", stranamente, si presenta al lettore in sé e per sé un'unica volta: "il terribile lanciatore di fulmini, entrato nella fragile rete della retorica, cessa totalmente di esistere, si trasforma in invenzione, gioco, menzogna".<sup>499</sup>

Il concetto di menzogna riecheggia però implicitamente in tutto il saggio.

Tutte le caratteristiche sopra elencate si configurano come elementi di opposizione ad un ordine costituito, sociale, morale o intellettuale che sia. Esse appaiono pertanto inscrivibili nella categoria già

---

<sup>498</sup> *Ibidem.*

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 217.

designata *contraria facere*, in quanto reazioni negative ai principi cosiddetti "positivi" o condivisi (i primi termini delle coppie oppositorie) quali la moralità, la razionalità, la socialità, la naturalezza e, naturalmente, la verità. Linguisticamente ciò viene espresso tramite l'utilizzo di prefissi di segno negativo con funzione antonimica come *in-* (immorale), oppositiva come *anti-* (antiumanista), o privativa come *a-* (asociale).

L'immoralità diviene caratteristica antitetica alla accettata morale comune; la letteratura è antiumana per il suo "rifiuto dell'anima"; è asociale perché si colloca al di fuori dalla sfera sociale, lontano dunque dalla realtà socialmente condivisa; lo è inoltre per quel che riguarda l'indifferenza al suo potenziale pubblico; è anarchica, non riconoscendo alcuna legge esterna a se stessa ed obbedendo esclusivamente alle proprie regole interne (linguistiche); ed infine è l'artificio di cui s'è detto, menzogna retorica di contro alla "verità" naturale della realtà, tanto che

In essa tutto è trasvalutato in artificio. Pure il sentimento non vi entra, se non in quanto immagine, in quanto metafora, figura retorica; sentimento pertanto che non ha nulla a che vedere col sentimento umano, ma diviene semplicemente un modo di porsi del linguaggio, una sua struttura.<sup>500</sup>

La letteratura assume una volta per tutte i contorni del *contraria facere*, in netta opposizione alla "religione" ufficiale del vero, del realismo e del moralismo. In ultima analisi, il termine "menzogna" funge, ad un livello di significazione più generale di quello meramente tecnico-retorico, da catalizzatore ideale di tutte le

500

Mattia Cavadini, *La Luce nera*, Milano, Bompiani, 1997, p. 13.

deviazioni dal senso comune di percezione della realtà, socialmente e moralmente intesa.

La letteratura si carica altresì del marchio contraddittorio già individuato nell'opera creativa manganelliana: "Corrotta, sa fingersi pietosa; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi; irreale, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti. La sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità".<sup>501</sup> La catena aggettivale qui approntata coinvolge ancora la sfera della negatività: la letteratura è eticamente "corrotta"; "deforme" se comparata alla linearità della vita, infine "irreale". Le tracce dell'opposizione si caricano dei connotati del negativo anche nell'estratto di seguito riportato: "Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la ralleghi, non tragedia che gelidamente non la ecciti [...]".<sup>502</sup> Ma l'affermazione in tal senso più paradigmatica è questa: "Possiamo definire la letteratura un *adunaton*, un impossibile [...]".<sup>503</sup> La letteratura è fuori dal possibile, la letteratura è altrove.

---

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 218.

## Capitolo Terzo

MANGANELLI E I SUOI DOPPI: EDGAR ALLAN POE E LEWIS  
CARROLL

## 3.1 Premessa

Se da una parte Italo Calvino, a proposito della grandezza critica di Manganelli scrive che egli “non è meno originale del Manganelli scrittore” poiché “riesce a definire nella loro unicità e nel loro valore gli autori antichi o contemporanei [...] descrivendoli al di fuori di tutte le consuetudini critiche e gli inquadramenti storici”,<sup>504</sup> dall'altra va qui affiancata una citazione, ancora calviniana, di maggior peso per il discorso in essere: “alla poetica della ‘menzogna’ manganelliana, corrisponde un metodo critico che egli applica nella sua ininterrotta opera saggistica. Il suo terreno d'elezione sono le letterature anglosassoni”.<sup>505</sup>

L'ultima indicazione è evidentemente l'ennesima conferma della fitta rete di rinvii che Manganelli ha macchinosamente istituito tra le varie forme della sua arte. A ben vedere, e con una certa componente innovativa, si è tentata una ridefinizione di tale sistema, comprendendovi gli esiti di poetica “negativa” impliciti alla narrativa (*voluptas negandi*) espunti dalle pagine di *Hilarotragoedia* e

---

<sup>504</sup> Italo Calvino, *Manganelli, Centuria in Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, p. 1163.

<sup>505</sup> *Ibidem*, , pp.1162-1163.

quelli espliciti formulati ne *La letteratura come menzogna* grazie alla ridefinizione, in chiave letteraria, del rituale del *contraria facere*. Il passo successivo, e conclusivo, sarà allora riscoprire negli scrittori "irregolari" manganelliani i crismi di tale *contraria facere*, ciò che li rende agli occhi dell'autore milanese paradigmi della menzogna letteraria.

Tra i numerosi letterati che rientrano nell'ambito delle simpatie manganelliane, alcuni paiono impersonarne pienamente, anche se differentemente, il *contraria facere*. Si è qui deciso di indagare il rapporto di Manganelli con le opere di Edgar Allan Poe e le sue esagerazioni deformanti e nella lingua surreale di Lewis Carroll. In ultimo, in un capitolo a sé si appronterà il paragone tra le dottrine critiche di Manganelli e Oscar Wilde.

## 3.2. Manganelli e Edgar Allan Poe

Manganelli scrisse saggi su Poe e ne tradusse tutti i racconti per la passione poetica, il trasporto ideale e la comunanza d'intenti che chiaramente lo legava allo scrittore americano. Italo Calvino, scrive a tal proposito che Poe "pare incarnare perfettamente il "programma manganelliano";<sup>506</sup> e in effetti i due interventi raccolti su *Angosce di stile* rivelano questa profonda sintonia.

## I.

Il saggio intitolato *Poe* (1971) si configura come un alternarsi di estratti dell'opera dell'americano, commenti, analisi della sua poetica e, più importanti per l'attuale studio, taluni personali interventi glossatori che lasciano palesare l'affezione poetica nutrita da Manganelli nei confronti di Poe.

L'esagerazione è, per Manganelli, la qualità che consente a Poe di tramutare l'ilare in grottesco, il pauroso in orrido e lo spiritoso in burlesco, elementi letterariamente trasformati, che assieme al mostruoso "sono tutti gradi del fantastico".<sup>507</sup> E esagerazioni fantastiche sono sia i componimenti lirici che i testi in prosa dell'americano, all'interno di entrambi "l'applicazione coerente [di tale] principio implica l'ambiguo, esibizionistico trionfo del cattivo gusto, dell'elaborato fasto retorico".<sup>508</sup>

506

*Poe tradotto da Manganelli*, Italo Calvino, *Saggi*, volume I, Milano, Mondadori, 1995, p. 931.

507

Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 79.

508

*Ibidem*, p. 78.



Da una parte Manganelli propone dell'arte di Poe l'idea di una perfetta mistura di cattivo gusto ed elaborato fasto retorico; dall'altra definisce uno spazio che, così disegnato, più che reale, sembrerebbe proprio della visione: "Sogno e visione come 'esagerazioni' della natura, e dunque veritieri, giacché grazie al sognatore e al visionario, capolavori di attività passiva, la natura acquista coscienza di sé".<sup>509</sup>

Anche la prosa manganelliana pare muoversi tra le coordinate qui individuate: Manganelli in *Dall'inferno* tratteggia ambienti che nulla o quasi hanno del reale, e appaiono più come vaghe visioni che vere e proprie ambientazioni; c'è inoltre, in *Dall'inferno*, un'insistita presenza di elementi di pessimo gusto quali viscere e simboli mortiferi.<sup>510</sup>

Quella di Poe è, per Manganelli, una perfetta e coerente macchina letteraria "insieme esattamente calcolata, minutamente mirata lancinante e attiva quanto più indefinita".<sup>511</sup> La vaghezza delle ambientazioni coesiste con una ben calcolata macchina retorica, rigore linguistico e impostazione strutturale; anzi le atmosfere vaghe sono percepibili proprio perché una lingua ben congegnata le descrive. E la vaghezza, per Manganelli, lo abbiamo visto, si collega alla componente musicale della pagina di un autore, così anche in Poe:

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>510</sup> Cfr. con questo passo in cui sono presenti, tutte assieme, le sgradevolezze suddette: "Ma viene, oh viene l'oro della processione trionfale della merda, l'ora in cui si celebra l'ubiquità e la grandezza degli escrementi e il loro simbolo oscuro e mefitico, quel transito da ombra ad ombra, quella solida notte, quell'aurorale decomporsi da morte a vita, da vita a morte" (Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 39).

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 84. Pare qui rinnovarsi l'ossimoro teorico arbitrio/rigore analizzato a proposito della teoria letteraria manganelliana nell'applicazione coerente del principio dell'esagerazione che Manganelli ravvisa nell'opera dell'americano.

L'estrema, fastosa musicalità dell'opera di Poe, prosa e poesia, può essere interpretata come un modo di spostare verso l'indefinito la presenza verbale, sciogliendola nel suono, che agirebbe come rito difensivo nei confronti del significato [...] in ogni caso, la sonorità della parola o della sintassi valgono in quanto suggeritori d'indefinito e mortificatori del significato.<sup>512</sup>

La musica, come si è ampiamente rimarcato, per Manganelli rappresenta l'arte suprema poiché massimamente "autonoma" e culmine della intensità e della indefinitezza":<sup>513</sup> chiara dunque la consonanza con Poe.

Altre corrispondenze investono l'analisi delle coordinate estetiche di Poe. Ne *Il principio poetico* Poe a proposito dell'essenza della poesia si trova a delineare talune regole, di lunghezza, tono e finalità. Discute innanzitutto di un'eresia "troppo evidentemente falsa e non più a lungo tollerabile",<sup>514</sup> quella che

Tacitamente e apertamente, direttamente e indirettamente, ha portato ad assumere come fine ultimo della poesia la verità. Ogni poesia, si dice, dovrebbe inculcare un insegnamento morale; anzi, il valore poetico di un'opera è determinabile solo in ragione di questo.<sup>515</sup>

Poe si dimostra, come Manganelli e con lui, lo si vedrà, Oscar Wilde, sostenitore della "poesia per sé, questa poesia che è poesia e nulla più",<sup>516</sup> e non orientata a esprimere, didatticamente verità morali o sociali: "La verità ha esigenze dure; essa non ha simpatia per il mirto. Tutto ciò che è così indispensabile al Canto è precisamente quello con

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>514</sup> *Poe, opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1266.

<sup>515</sup> *Ibidem*, p. 1267.

<sup>516</sup> *Ibidem*.

cui essa non ha niente a che fare. Incoronarla con gemme e fiori significa soltanto farne un brillante paradosso".<sup>517</sup>

Le congruenze tra questo saggio e i dettami della teoria manganelliana non si fermano qui; poche pagine bastano a Poe per delineare ciò che chiama il "Sentimento Poetico" e per riconoscere che esso si può esprimere nelle maniere più dissimili, a seconda delle arti che lo veicolano. Dunque esso si ritroverebbe nella pittura, nella scultura, nell'architettura e nella danza, ma "massimamente nella Musica".<sup>518</sup> Col che si torna alla musicalità poco sopra individuata anche da Manganelli.

Inoltre per Poe, la manifestazione del principio poetico "è data sempre da un elevato eccitamento dell'anima",<sup>519</sup> cioè dall'effetto sonoro che la poesia produce sul lettore. A tal proposito è fondamentale il giudizio di Manganelli a proposito dell'altro, e più celebre, saggio di Poe, *La filosofia della composizione*, che egli giudica essere la "coerente applicazione del principio che la poesia è 'effetto', e raccoglie una serie di indicazioni sul modo da tenere per conseguire tali effetti".<sup>520</sup> Il legame con quanto indagato a proposito degli effetti ne *La poetica dell'ambiguità* è lampante. Ma l'idea per Manganelli va marcata maggiormente:

Poe afferma esplicitamente che non colui che ha temperamento poetico è poeta, ma colui che sa adoperare le macchine verbali idonee a conseguire gli effetti che si è proposto; "*poeta nascitur*" ha senso solo per quel che riguarda il sentimento poetico, ma in nessun modo la capacità di

<sup>517</sup> *Ibidem.*

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 1269.

<sup>519</sup> *Ibidem*, p. 1287.

<sup>520</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, cit., p. 100.

sollecitarlo nel lettore; e il letterato, oserei interpretare retore, sa meglio del “poeta nato” conseguire un tale risultato. Dalla scelta di questo, e cioè alla fine, deve cominciare l’opera letteraria, come sa ogni vero scrittore.<sup>521</sup>

E proprio dalla prima parte de *La filosofia della composizione* di Poe si intravedono le prime consonanze con l’idea manganelliana esposta; a proposito di Charles Dickens l’autore americano scrive: “Charles Dickens, in una nota che ora mi tengo dinanzi [...] dice: vi è noto che Godwin scrisse a ritroso il suo *Caleb Williams?*”,<sup>522</sup> per aggiungere subito un appunto che suona così: “Preferisco iniziare con la considerazione d’un effetto”.<sup>523</sup>

Il discorso di Poe prosegue con la descrizione delle fasi di ideazione e costruzione de *Il Corvo*. Ciò che interessa qui rilevare, in consonanza col pensiero manganelliano, è il metodo di Poe, l’idea che egli coltiva di una letteratura (e la poesia ne rappresenta il paradigma più alto) figlia della concertazione tra intelletto e retorica piuttosto che di un genio in qualche modo romantico.

Sin dall’intento dichiarato è altissima la conformità con talune “regole” manganelliane; scrive Poe: “È mia intenzione dimostrare che nessuna parte di essa fu dovuta al caso o all’intuizione – che l’opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico”.<sup>524</sup> L’autore passa quindi a considerare i passi del processo costruttivo della sua poesia più celebre.

---

<sup>521</sup> *Ibidem.*

<sup>522</sup> Poe, *opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1307.

<sup>523</sup> *Ibidem*, p. 1308.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 1309.

La lunghezza del componimento è per Poe elemento fondamentale. È qui che egli scrive quanto poco sopra riportavamo: “una poesia è tale solo in quanto eccita intensamente l’anima, elevandola”.<sup>525</sup>

Il secondo passo del poeta è quello della scelta dell’impressione, o dell’effetto: è in tal senso, il fine ultimo, per Poe, è la bellezza.

Il terzo elemento preso in considerazione è il tono dell’opera: “Considerando dunque come mio fine la Bellezza, mi proposi subito di determinare il tono della sua più alta manifestazione – e ogni esperienza ha dimostrato che questo tono è quello della tristezza. [...] La Malinconia è dunque il più proprio di tutti i toni poetici”.<sup>526</sup>

Il perno che Poe individua, sul quale far girare l’intera struttura, l’effetto artistico, la “trovata”, è quello classico del *refrain*, cui cerca di apportare nuovi effetti. Decide che sia un’unica parola, che chiuda ogni stanza e perciò abbia caratteristiche sonore tali da produrre una intensità prolungata:

Furono queste considerazioni che m’indussero ad adottare l’o lunga, come la vocale più sonora, in unione alla r, come la consonante più prolungabile [...] Fu necessario scegliere una parola che avesse questo suono e nello stesso tempo si adattasse il più pienamente possibile a quella malinconia che avevo già deciso dovesse essere il tono della poesia.<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 1310.

<sup>526</sup> *Ibidem*, p. 1312.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 1313.

La scelta ricade sul termine *Nevermore*. Parola che, dovendo inserirsi in un *refrain* ricorrente e monotono, Poe decide di far pronunciare a un corvo, animale "adatto a mantenere il tono stabilito".<sup>528</sup>

Avendo infine scelto la malinconia come tonalità della poesia, Poe si chiede quale possa essere l'argomento che meglio veicoli tale sentimento:

Fra tutti gli argomenti malinconici, qual è, secondo il concetto universale dell'umanità, il più malinconico? La Morte – fu l'ovvia risposta. E quando è più poetico questo argomento, fra tutti il più malinconico? Dopo quanto ho già abbastanza ampiamente spiegato, la risposta è anche qui ovvia: Quando è più strettamente congiunto alla Bellezza: dunque la morte di una bella donna è – indiscutibilmente – l'argomento più poetico del mondo.<sup>529</sup>

Il discorso seguita sulla falsariga del processo sin qui descritto, ma ciò basta a marcare profondamente l'estrema coerenza tra la teoria esposta in *Il rumore sottile della prosa*, le indicazioni estetiche di *La poetica dell'ambiguità* con i saggi di Poe citati da Manganelli e qui velocemente riportati.

Si vuol chiudere la disamina di questo primo saggio con un'annotazione di T.S. Eliot, tra il biografico e il poetico, su Poe: annotazione ricordata da Manganelli e che pare svelare l'estrema aderenza, certamente teorica, ma, si vuol evidenziare, soprattutto interiore, che l'autore milanese intuiva di avere con la figura tormentata e con l'opera visionaria dello scrittore statunitense:

Poe non ha conseguito, anzi ha eluso la compattezza dell'io adulto, socialmente riconosciuto, scegliendo l'irresponsabilità dell'invenzione

---

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 1314.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

letteraria, il mondo crepuscolare delle immagini ipnagogiche, la delizia maniacale del perdersi nel margine del libro, muoversi accanto alle idee. [...]. L'io di Poe è una presenza tecnica, il contemplare che ha il compito supremo di impedire che il delirio diventi psicologia, che l'accadimento esca dal sistema rituale in cui solo può agire e diventi raccontabile.<sup>530</sup>

## II.

Nel secondo saggio, *I racconti di Poe* (1980), Manganelli scende nelle profondità della scrittura dell'americano. In consonanza con la poetica della menzogna, individua in Poe il mistificatore di professione: "Nel mondo degli uomini onesti e positivi, il cielo protegga e custodisca gli istrioni, anche i ciarlatani e i falsari. La moneta falsata, che non circola, non compra e non vende, è assoluta, inafferrabile, irrisoria e derisoria".<sup>531</sup> La metafora del falsario, qui ideata da Manganelli, è meritevole di attenzione poiché simbolicamente riproduce il rapporto tra letteratura e mondo. Se infatti sostituiamo le figure degli istrioni, dei ciarlatani e dei falsari con quelle di letterati e di poeti, come già visto ne *La letteratura come menzogna*, in tale gioco di sostituzioni la moneta falsa, priva di potere d'acquisto, in una parola inutile, coinciderà con la letteratura manganelliana. Come la moneta falsa "non compra né vende" ma è "assoluta", cioè sciolta dal vincolo pratico-economico della realtà, così la letteratura si presenta slegata da ogni attività umana che tenda al pratico.

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 107.

La lontananza di Poe dalla verità comunemente intesa è anche distanza dalla cultura ufficiale e dalla morale più diffusa. Tale distanza è esperita attraverso la trasformazione che il linguaggio solo può compiere in quanto altro dal reale, capace d'inventare universi ulteriori ma coerenti:

A questo punto si può affermare che la grandezza di Poe sta nell'aver creato un mondo linguisticamente coerente, incompatibile con la "realtà". Poe non ha detto nulla, ha parlato una lingua che nessuno prima di lui aveva mai parlato. Quel linguaggio è universo, e noi possiamo penetrarvi solo se non lo capiamo, cioè se ci lasciamo ingannare, se cediamo allo straordinario fascino di quella voce remota.<sup>532</sup>

Poe pare in definitiva rappresentare per Manganelli una sorta di nume tutelare delle lettere oltre che l'incarnazione della poetica del *contraria facere*, basata sul ribaltamento dei punti di vista "normali" e sulla contestazione del realismo. In Poe, Manganelli infatti ritrova e rinnova il nucleo poetico e interiore di tutta la propria produzione: "Si potrà chiedere in che senso il delirio sia conoscenza: semplicemente, presupponendo che la realtà non sia reale, che anzi il concetto stesso di 'realtà' altro non sia che una bassa invenzione pedagogica, una minatoria falsificazione moralistica".<sup>533</sup>

La strategia dell'inversione della realtà, del vero, del positivo è in Poe una costante nella quale Manganelli riconosce un principio letterario: "Con Poe, l'eccesso, il disconoscimento dei confini, il rovesciamento della realtà diventano un elemento qualificante della identità letteraria".<sup>534</sup> Questa affermazione sul rovesciamento della

---

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>534</sup> *Ibidem*.



realtà, individua precisamente e esplicitamente, ciò che si è definito *contraria facere*. Per Manganelli “la cosiddetta ‘realtà’ è il male, il limite, il divieto, la miseria, l’assenza di senso”.<sup>535</sup> E tale è anche nell’opera di Poe, che propone uno stravolgimento percettivo. Si veda questo passo di *Berenice*: “Le realtà del mondo m’impressionavano come visioni e niente più che visioni, mentre le folli idee della regione dei sogni erano divenute, più che la materia della mia esistenza quotidiana, la mia esistenza stessa in assoluto”.<sup>536</sup>

E come per Manganelli anche in Poe la componente negativa ad essere preponderante attraverso l’uso del genere noir e dell’inquietante; la sua funzione è questa: “L’amore dell’eccesso, del macabro, dell’angoscioso non è che un modo estremo, violento, imperdonabile di esorcizzare la realtà”.<sup>537</sup> Così nel negativo di Poe prevalgono le atmosfere buie: “il nero della Notte totale [...] tutto era tenebra, la fonda, totale eclissi della Notte senza fine”.<sup>538</sup> Le tenebre di cui parla Poe nei suoi testi paiono in verità consone alla discesa manganelliana nell’oscurità angosciosa degli inferi. Per dirla con una frase di Poe, che Manganelli senz’altro avrebbe sottoscritto: “Vi sono momenti in cui [...] il mondo della nostra triste umanità può assumere le apparenze di un inferno [...]”.<sup>539</sup> E la letteratura difatti, per Manganelli, non può prescindere dall’inferno:

Tutta la letteratura, senza eccezione, deve diventare una discesa agli inferi, e quella discesa deve essere insieme lucida e angosciosa, nitida come una

<sup>535</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, cit., p. 109.

<sup>536</sup> Poe, *opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 90.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>538</sup> *I Racconti di Edgar Allan Poe*, vol III, Torino, Einaudi, 1983, p. 716. La traduzione dei racconti è di

Giorgio Manganelli.

<sup>539</sup> *Ibidem*, p.719.

mappa lungamente studiata e popolata di luci ed ombre che il linguaggio deve osare toccare. Nel momento in cui la "cultura" abbandona l'inferno, questo passa in proprietà assoluta alla letteratura, a quel misterioso, istrionico e magico uso delle parole che è il perfetto contrario della "cultura".<sup>540</sup>

Lo stesso Poe evoca chiaramente l'inferno: "Nulla di così angoscioso conosciamo su questa Terra, nulla di più orribile possiamo fantasticare negli sprofondati regni dell'Inferno".<sup>541</sup>

In conclusione rileviamo come per Manganelli fosse evidente il carattere oppositivo della letteratura di Poe; e le strategie da lui messe in atto per sovvertire la realtà che "va sfidata con formule di estrema violenza, con gesti di sgomentevole e assurda insolenza, davanti ai quali la realtà, unica allucinazione meramente patologica, si vanifichi".<sup>542</sup> In Poe il rituale del *contraria facere* si stabilizza nella propria forma rovesciata attraverso l'uso di temi, atmosfere e linguaggi marcatamente negativi; accade perciò che "nei racconti di Poe non c'è buon gusto perché la realtà non deve entrare".<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, cit., p. 107.

<sup>541</sup> *Ibidem*.

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>543</sup> *Ibidem*.

## 3.3. Manganelli e Lewis Carroll

L'attenzione di Manganelli per Lewis Carroll è innanzitutto linguistica. Certo, anche in Poe Manganelli ravvisa la centralità del discorso linguistico nella costruzione di "un mondo linguisticamente coerente, incompatibile con la 'realtà'".<sup>544</sup> Ma in Poe la tensione oppositiva si traduce nella messinscena di uno spettacolo dalle tinte scure e mortifere, per cui l'universo si colora di nero. Il *contraria facere* che Manganelli ravvisa in Poe, in sostanza, è il punto d'arrivo di un percorso di sconvolgimento del positivo, attraverso la forzatura degli elementi ad esso legati: il buon gusto, l'equilibrio, la morale. Poe costruisce in tal modo un mondo letterario linguisticamente coerente, in cui il disconoscimento della realtà è legato all'opposizione alla vita *in toto* e quindi alla predilezione per la morte nelle sue appendici del macabro, del terrore e dell'angoscia.

In Lewis Carroll è la lingua a rimanere protagonista del processo letterario, dall'inizio alla fine. Come sottolinea Pietro Citati, Carroll parte infatti "da un dato della lingua e della tradizione e poi, via via, tesseva intorno a questi dati variazioni sempre più vaste, combinazioni sempre più ricche".<sup>545</sup> Ancora Citati coglie un particolare che ci pare fondamentale nell'accostamento alla poetica di Poe: "La mano impeccabile [di Carroll] segnava sulla carta linee esatte, parole senz'ombra, ambiguità in piena luce".<sup>546</sup> Mentre lo

<sup>544</sup> Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, cit. p. 114.

<sup>545</sup> Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006, p. 9.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

scrittore americano, in risposta alla positiva unicità del reale, reagisce con un'ambiguità linguistica indirizzata nel senso del buio, del nero, del macabro, Carroll disegna invece universi coerenti linguisticamente e antireali, ma che vivono di "un'ambiguità in piena luce", puramente logico-linguistica. In Carroll il rovesciamento del mondo reale, grammaticalmente reale, è affidato al rovesciamento delle stesse regole e principi grammaticali. La reazione nei confronti del reale e il suo capovolgimento rimane così quasi sempre costretto nelle maglie della lingua, veicolato da giochi sintattici e lessicali, dai sollazzi verbali che hanno però anch'essi valore oppositivo in quanto sciolti dall'oggettività del mondo. Qui sta il *contraria facere* individuato in Carroll, nell'utilizzo di un sistema segnico altro dal reale, non rappresentativo né descrittivo della realtà. E di qui si intuisce l'aderenza del pensiero manganelliano a quello carrolliano, per cui se la lingua è arbitraria, tra parola e cosa il rapporto è assolutamente convenzionale e la distanza incolmabile.<sup>547</sup> Le macchine linguistiche inventate da Carroll (trucchi logici, rovesciamenti semantici, parole da leggere alla rovescia) tendono ad accentuare in maniera esponenziale tale distanza:

La manipolazione che Carroll esegue delle parole, delle preposizioni, i suoi estri e spassi verbali presuppongono un atteggiamento intellettuale non meno lucido che allucinato. Consapevole del carattere arbitrario e insieme vessatorio delle regole linguistiche, Carroll suggerisce nuove leggi

---

<sup>547</sup>

Un'affermazione di Pietro Citati (Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006, p. 8) secondo cui per Carroll i nomi non sono *consequentia rerum*, ma al contrario, le cose sono conseguenza dei loro nomi, ci riporta all'idea manganelliana, (vista in questa tesi in 1.3 Scrivere), secondo cui "sembra sia il nome ad individuare l'oggetto". Per Manganelli non vi sarebbe un'attribuzione a posteriori per cui, dato l'oggetto, vi si costruisce il termine da assegnargli, ma la lingua preesisterebbe in qualche modo alla realtà, forgiandola e condizionandola. Cfr. anche il saggio *Un luogo è un linguaggio* in *La letteratura come menzogna*, ove Manganelli discute su *Flatland* di Abbott notandone le macchinazioni e i presupposti linguistici del libro.

combinatorie, [...] destinate a celebrare totalmente quel rigore e quell'arbitrio.<sup>548</sup>

In *Alice*, compare il rovesciamento semantico delle regole che reggono il mondo comunemente inteso e una logica altra da quella "normale". Lo sconvolgimento della realtà e la sua frammentazione che Manganelli ravvisa nell'opera di Carroll sono frutto dello sconvolgimento e della frammentazione del linguaggio che, letteralmente, la fa. E gli strumenti per fondare un universo del genere non potranno che essere quelli della retorica: "Dagli esercizi di logica del Cappellaio Matto, agli arbitrii semantici di Humpty Dumpty, alle parole finte di Jabberwocky, Carroll, in un gioco tra felice e sinistro, ci mostra di quali sconcertanti cunicoli, di quali arguti labirinti e insidiose macchinazioni sia capace il linguaggio".<sup>549</sup>

Così dall'"altra parte" dello specchio Alice si scontra con un mondo in cui il suo spirito della realtà resta completamente spiazzato. Nell'universo (linguistico) "altro" costruito da Carroll vengono meno le regole basilari del reale, per cui finanche la matematica, scienza del numero e segno estremo della razionalità umana, perde valore e la tavola pitagorica pare impazzire, tanto che Alice, da poco nel Paese delle Meraviglie, si interroga così: "Proviamo un po' se so ancora tutte le cose che sapevo. Vediamo: cinque per quattro fa dodici, e sei per quattro fa tredici, e sette per quattro fa...povera me!".<sup>550</sup> O ancora, uno degli esempi più gustosi di tale rovesciamento dello *status quo* reale è attuato da Carroll proprio nella scena col Cappellaio matto, dove perfino il tempo,

<sup>548</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 89.

<sup>549</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 89.

<sup>550</sup> Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006, p. 29.

convenzione che regge le regole sociali, diviene mutevole o arbitrario: "Mettili che siano le nove di mattina, l'ora di cominciare le lezioni: basta che gli sussurri una parolina, al Tempo, ed ecco che le ore volano via in un battibaleno! L'una e mezzo, ora di pranzo!"<sup>551</sup> E, riferendoci al titolo del saggio manganelliano *La semantica di Humpty Dumpty*, si ricorderanno ancora gli "arbitri semantici" cui accennava Manganelli, ad esempio, il fraintendimento linguistico tra Alice e Humpty Dumpty che qui si riporta:

"Quando io uso una parola" disse Humpty Dumpty in tono alquanto sprezzante "questa significa esattamente quello che decido io...né più né meno."

"Bisogna vedere" disse Alice "se lei può dare tanti significati diversi alle parole."

"Bisogna vedere" disse Humpty Dumpty "chi è che comanda...tutto qua."

Dopo un minuto Humpty Dumpty ricominciò. "Certe hanno un caratterino... soprattutto i verbi: sono i più orgogliosi... con gli aggettivi puoi fare quello che vuoi, ma con i verbi... comunque, io posso farli filare tutti quanti! Impenetrabilità! Ecco cosa dico!"

"E sarebbe così cortese da dirmi" disse Alice "che cosa significa?"

[...] "Con 'impenetrabilità' volevo dire che ne abbiamo abbastanza di questo argomento, e che faresti meglio a dirmi cosa vuoi fare a questo punto, poiché non credo tu voglia fermarti qui per tutto il resto della tua vita."

"Bel carico di significati per una parola sola" disse Alice in tono pensieroso.

"Quando do tanto lavoro a una parola" disse Humpty Dumpty "le pago sempre lo straordinario."<sup>552</sup>

Lo scarto dalla norma, nota Manganelli, in *Alice* avviene grazie anche al rovesciamento della realtà più specificamente sociale, eretta

<sup>551</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>552</sup> *Ibidem*, p. 203.

su norme che sono “uno splendido miscuglio di toni da governante, da parenti sentenziosi, da parroci sermoneggianti; [...] la voce di una società asseverativa e perfezionista: ma i suoi comandi, le sue massime, i suoi moniti sono tutti *nonsense*”.<sup>553</sup> Il *nonsense* di Carroll in questo senso specifico si dispone come recupero di un senso più autentico, poiché ridicolizza le norme sociali intese come assurde, come fa, tra l'altro, lo stesso Manganelli con i giochi della sua ironia. La realtà in *Alice* è dunque esorcizzata anche attraverso la messa in ridicolo di quelle che potremmo definire, dando seguito alla metafora manganelliana, le tonalità del reale.

La dinamica delle contraddizioni di Carroll si concilia con la poetica manganelliana della “orientaleggiante” compresenza degli opposti. Anche per Manganelli, infatti, vale quanto scrive Citati a proposito di *Alice*:

Non ci meravigliamo se finisca per tramontare lo stesso principio di contraddizione, sul quale è fondata l'esistenza terrestre: se il sì e il no, il negativo e il positivo, il più e il meno, l'‘importante’ e il ‘non importante’ significhino la medesima cosa.<sup>554</sup>

Proseguendo sulla strada delle similitudini fra Manganelli e Carroll, in *Dall'inferno* e ne *La palude definitiva*, come in *Alice*, è ampiamente presente la metamorfosi: “L'unica grande legge, che regge senza eccezione sia *Alice* sia *Attraverso lo specchio* è quella della Metamorfosi, che trasforma le persone e le cose, dissolvendole nella fantastica pantomima della possibilità”.<sup>555</sup> Carroll sottopone Alice e altri personaggi a varie trasformazioni: dalla crescita sproporzionata

<sup>553</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 89.

<sup>554</sup> Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006, p. 11.

<sup>555</sup> *Ibidem*.

al rimpicciolimento vertiginoso, dalle apparizioni e parziali sparizioni del Gatto del Cheshire alla forma oviforme di Humpty Dumpty. E alla domanda del Bruco su chi ella sia, Alice risponde: "Ehm.. veramente non saprei, almeno per ora.. cioè, stamattina quando mi sono alzata lo sapevo, ma da allora credo di essere cambiata diverse volte".<sup>556</sup> Quest'ultima battuta rimanda all'incertezza, sulla propria identità, riscontrata in certi personaggi manganelliani.

La contraddizione, la molteplicità dell'universo e dell'io e la trasformazione rappresentano motivi ricorrenti nell'opera di Manganelli come in quella di Carroll. I loro universi letterari vivono entrambi su premesse linguistico-tematiche altre dal reale, per cui se "la struttura superficiale del nostro mondo è compatta e continua, quella dell'universo dietro lo specchio è discontinua e frammentaria: briciole, pezzettini, tessere di mosaico, caselle di scacchi, atomi, tenuti assieme da una forza che non conosciamo".<sup>557</sup>

E al di là di uno specchio di fattura carrolliana paiono ambientate le ministorie che compongono *Centuria*, di cui si propone, nella sezione appresso, una breve analisi, un coacervo di ipotesi surreali fatte di schegge di illusioni ed irrealtà.

---

<sup>556</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 11.



### 3.4 Gli universi ulteriori di *Centuria*

In un'intervista a cura di Stefano Giovanardi, Manganelli descrive la genesi di *Centuria*: "avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi".<sup>558</sup> L'autore fornisce le coordinate di un lavoro vario ma, nel suo insieme, coerente:

I racconti [...] sono stati pubblicati nell'esatto ordine di composizione; questo soprattutto perché credo che nel loro insieme essi disegnino, se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di universo di volta in volta narrate.<sup>559</sup>

Questa incompatibilità si traduce nel singhiozzante ritmo delle ministorie manganelliane, tra loro discontinue come gli stati d'animo dello scrittore, ma coerenti all'interno della logica strutturale dell'opera, un universo mosso dal succedersi delle numerosissime ipotesi, contraddittorie e surreali, che lo governano.

In *Centuria*, Manganelli mette in atto le modalità di ciò che abbiamo definito *contraria facere* grazie a strategie logico-linguistiche simili a quelle utilizzate da Carroll in *Alice nel Paese delle meraviglie* e in *Attraverso lo specchio*. Il rovesciamento del reale e del positivo in questo caso, differentemente da quanto messo in evidenza a

<sup>558</sup> Giorgio Manganelli, *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995, p. 288.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 289.

proposito delle poetiche del negativo in *Hilarotragoedia* e *Dall'inferno*, i cui toni si sposano maggiormente con quelli cari a Poe, è esperito mediante espedienti linguistici dotati di una coerenza altra dal reale. In *Centuria* prevalgono l'alogico, l'illogico, e il *nonsense*.

*Centuria* è abitata da presenze diafane e inesistenti di fantasmi annoiati e solitari (i testi *Quarantuno* e *Quarantasei*); da una folla di animali estinti (i dinosauri preoccupati della prossima loro estinzione del testo *Quarantasette*); mitologici (draghi, unicorni); o tratti da improbabili bestiari fantastici. Tali figure gremiscono i racconti i cui toni dell'assurdo si mescolano a quelli del paradosso e del ridicolo, come in *Quarantatre*:

L'animale giglio non è, propriamente, un animale; anzi, mite, e anche blando; l'animale giglio non corre, anzi, per l'esattezza, può trascorrere anni nella più assoluta e minuziosa immobilità; [...]. La verità è che tutti [...] sanno che l'animale giglio va ucciso e occorre ucciderlo perché è blando, statico, astinente. Tutte le sue qualità, che in teoria potrebbero farne un animale domestico innocuo e compagnevole, gli conferiscono una potenza temibile perché insinuante, sebbene sia difficile dire in che modo codesto animale si insinui. Insomma, esso è feroce non sebbene ma perché blando, e chiunque coltivi la sua blandizie ne morrà. Dunque che l'animale giglio sia paradossalmente feroce, pare certo; e dunque ne viene che bisogna ucciderlo. Ma questo appunto è difficile. [...]. In realtà, un modo certo per ucciderlo non si conosce in modo assoluto; ma gli indigeni suggeriscono queste guise: lanciare frecce prendendo la mira dalla parte opposta; reclutare cento giovani che, a turno, sorridano, immoti, all'animale giglio; infine, ed è il miglior metodo accertato, ucciderlo in sogno, in questo modo: si prende il sogno in cui è l'animale giglio, lo si

arrotola e infine straccia, senza gesti d'ira; ma l'animale giglio di rado si lascia sognare.<sup>560</sup>

Le ipotesi incredibili si susseguono da una pagina all'altra, e la discontinuità tra reale e irreal è talmente marcata da risultare spiazzante, sino al disconoscimento della realtà stessa, come accade in *Ventuno*:

Ad ogni risveglio, il mattino – un risveglio riluttante e che si potrebbe definire pigro – il signore inizia con un rapido inventario del mondo. Da tempo si è accorto che ogni volta si sveglia in un punto diverso del cosmo, anche se la terra che è suo abitacolo non appare estrinsecamente mutata. [...]. Da tempo ha imparato che non ci si sveglia mai nella propria stanza: ha, anzi, concluso che non esiste stanza, che pareti e lenzuola sono una illusione, una finta; sa di essere sospeso nel vuoto, di essere, lui come ogni altro, il centro del mondo, dal quale si dipartono infiniti infiniti. Sa che non potrebbe reggere a tanto orrore, e che la stanza, e perfino l'abisso e l'inferno, sono invenzioni intese a difenderlo.<sup>561</sup>

Il ribaltamento della realtà, come già in *Alice*, anche in *Centuria* fa cortocircuito grazie alla messa in scacco dell'oggettività temporale; così nel testo *Sedici* ciò è esperito attraverso la relativizzazione della nozione comune del tempo scandito dalle lancette degli orologi:

Il signore vestito di lino, con scarpe a mocassino e calze corte, guarda l'orologio; mancano due minuti alle otto. È in casa, seduto, con un lieve disagio, sull'orlo di una sedia rigorosa e rigida. È solo. Tra due minuti [...] egli dovrà cominciare [...]. Propriamente, non deve cominciare nulla assolutamente. Da un punto di vista deve cominciare assolutamente tutto. Comunque, egli non deve 'fare' nulla. Deve semplicemente andare dalle ore otto alle ore nove. Nient'altro: percorrere lo spazio che egli ha

<sup>560</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>561</sup> *Ibidem*, p. 57.

innumere volte percorso, ma deve percorrerlo solo in quanto tempo, niente altro, assolutamente.<sup>562</sup>

Altrove è l'elemento spaziale a fornire il metro della distanza dall'oggettiva realtà umana. Lo sconvolgimento dei parametri comuni si compie nel ribaltamento parodico del punto di vista "normale", come accade anche in Swift (soprattutto nei *Viaggi di Gulliver* altra lettura particolarmente cara a Manganelli). Nel testo *Cinquantatré* leggiamo di un luogo

non propriamente umano; nel senso che gli abitanti non sono esseri umani, ed hanno degli umani nozioni vaghe, tramandate da vecchi favolatori, o inventate da mercanti, geografi, falsificatori di fotografie. Molti, che hanno un livello di cultura relativamente alto, non credono all'esistenza degli esseri umani. Dicono che si tratta di una vecchia e abbastanza sciocca superstizione, è in verità la convinzione che esistano è soprattutto diffusa tra le classi inferiori. Anche i bambini credono all'esistenza degli esseri umani [...].<sup>563</sup>

Persino i racconti che annoverano "signori" normali, una normalità che è quasi sempre dettata dalle rapide descrizioni fisiche e comportamentali, hanno delle incongruenze che alludono ad un mondo allucinato, illusorio, onirico. Ad esempio: "Quel signore vestito correttamente di grigio, occhialuto, un poco accademico, che sta attraversando ora la strada – per essere esatti, sta attraversando un autobus fermo al semaforo – è un'allucinazione" (*Cinquantacinque*).<sup>564</sup> O ancora, attraverso l'uso dell'ironia, a toccare le corde del dramma quotidiano della ricerca, impossibile e frustrante, dell'identità:

---

<sup>562</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 125.

Un signore privo di fantasia e amante della buona tavola incontrò per la prima volta se stesso ad una fermata d'autobus. Si riconobbe immediatamente, e ne provò solo un blando stupore; sapeva che, sebbene rari, avvenimenti del genere erano possibili, anzi non infrequenti. Ritenne opportuno non far mostra di essersi riconosciuto, dato che non erano mai stati presentati.<sup>565</sup>

Un signore meticoloso ma un po' astratto, ricevette un giorno una lettera, che invero attendeva da tempo. La lettera proveniva dall'Ufficio Esistenze e gli diceva, con laconico garbo, che era imminente la sua dichiarazione di esistenza, e che pertanto si preparasse ad entrare in esistenza entro breve tempo.<sup>566</sup>

Come in *Alice*, oltre che nelle opere creative manganelliane sin qui descritte nella tesi, anche in *Centuria* la metamorfosi riveste un'importanza radicale. Il testo *Sessantasette* è l'esempio più chiaro di trasformazione e racchiude certamente, in una sorta di compendio, immagini utilizzate da Manganelli nelle opere già citate:

L'animale inseguito dai cacciatori, subisce, durante la sua fuga silenziosa e accurata, una serie di trasformazioni, che ne rendono impossibile la descrizione scientificamente attendibile. Infatti, nella prima parte della fuga tiene della volpe, ha pelo rossiccio, ma muso più lungo che la volpe o altro felino non usi; ha coda lunga e inquieta, e muovendola cancella le sue tracce; [...] Talora diviene verde [...] ha deposto la coda, e il suo modo di correre è a gran balzi. [...] Di rado le pietre lo feriscono: ma se lo molestano, eccolo allungarsi in una sorta di serpe alato azzurrognolo, che guizza liscio e umido tra erba e roccia. [...] Resta alla fiera una definitiva mutazione; già allungata, la si vede appiattirsi, come taluni pesci, sì che in breve tra parti deretane e volto il divario si fa di pochi centimetri. [...] Ma

---

<sup>565</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>566</sup> *Ibidem*, p. 135.

poco tempo è concesso al cacciatore: infatti, subitamente il mostro, senza voltarsi, muta il dietro e l'avanti, e cani e cavalli e cacciatori si trovano davanti una enorme bocca dentata, che taciturna, spalancata, li affronta, squarta, lacera e divora.<sup>567</sup>

Espediente manganelliano adottato in *Centuria* è inoltre quello del *nonsense*, che Carroll utilizza nel dialogo tra Alice e Humpty Dumpty. A proposito della cravatta ricevuta in regalo dal Re e dalla Regina Bianchi, in *Alice*, lo strano personaggio asserisce:

“Me l’hanno data... come regalo di non-compleanno”.

“[...] Che cosa è un regalo di non-compleanno?”

“Un regalo fatto quando non è il tuo compleanno, naturalmente”.<sup>568</sup>

Qui il *contraria facere* si palesa attraverso l’uso della negazione logico-linguistica, tramite il prefisso di segno negativo (non-, come in non-compleanno) e in consonanza assoluta con le stesse coordinate già in evidenza in *La letteratura come menzogna*. Ciò è ripreso anche in *Centuria* ove alcuni testi sono pervasi da un carrolliano senso dell’incongruo, suscitato dalla giustapposizione velocissima di elementi reali e irreali, contraddizioni in termini i cui effetti, sfociano nel comico. Nel testo *Cinquantuno* leggiamo:

La persona che abita lì, al terzo piano, non esiste. Non intendo dire che l’appartamento è sfitto, o inabitato: intendo dire che la persona che lo abita è inesistente. La situazione per un certo verso è semplice: una persona che non esiste non ha problemi sociali, non deve affrontare la minuta fatica della conversazione con i coinquilini.<sup>569</sup>

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>568</sup> Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006, p. 202. Cfr. anche *Peter Pan e Wendy* di Barrie per l’elemento negativo nella costruzione dell’universo altro dal reale rappresentato dall’isola-che-non-c’è.

<sup>569</sup> Giorgio Manganelli, *Centuria*, cit., p. 117.

Ancora in *Novantaquattro*, il protagonista “cammina lentamente, con una lentezza innaturale. Ogni tanto si ferma, come per esaminare cose che non esistono”.<sup>570</sup>

Chiudiamo con il testo *Novantacinque*, che pare compendiare una summa di vari motivi dell'irrazionalità, dalle apparizioni di esseri fantastici alle contraddizioni in termini:

Con estremo stupore, egli notò, alla fermata dell'autobus, un candido unicorno. La cosa lo stupì molto, perché l'unicorno era stato un capitolo intero del trattato delle Cose che non esistono; egli era stato allora assai competente in fatto di Cose che non esistono, e aveva avuto voti eccellenti, ed anzi il professore lo aveva esortato a diventare uno specialista delle Cose che non esistono. Si intende, che quando si studiano Cose che non esistono, si chiariscono anche le ragioni per cui non possono esistere, e i modi in cui non esistono: giacché le Cose possono essere impossibili, contraddittorie, incompatibili, extraspaziotemporali, antistoriche, recessive, implosive, e non esistere in molti altri modi.<sup>571</sup>

Dopo aver incontrato basilischi con occhiali da sole, un “traghèlafo”, una fenice, una anfesibena in bicicletta, un satiro che chiede informazioni, fate, elfi e angeli custodi, allo specialista in cose che non esistono “parve di essere sempre vissuto in una città deserta di esseri umani, o popolata di comparse” e “ora comincia a chiedersi se anche il Mondo, appunto il Mondo, sia una Cosa che non esiste”.<sup>572</sup>

Non sarà inutile notare, infine, come nella quarta di copertina di *Antologia privata* (1989), silloge di propri brani scelti da Manganelli, all'interno di una cornice rossa sia racchiuso l'ironico epitaffio che

<sup>570</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>571</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>572</sup> *Ibidem*, p. 206.

l'autore dedica a se stesso: "Egli era stato assai competente in fatto di cose che non esistono".<sup>573</sup>

---

<sup>573</sup>Giorgio Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, risvolto di copertina.



## Capitolo Quarto

## LA CRITICA COME MENZOGNA: MANGANELLI E WILDE

*The highest Criticism, being the purest  
personal impression, is in its way  
more creative than creation.*

(Oscar Wilde)

## 4.1 Premessa

Il metodo critico manganelliano (sviscerato in *Recensire* 1.4), ciò che egli chiama "letteratura di secondo grado", si può inscrivere nelle categorie della glossa e della riscrittura: dalla traduzione alla recensione, dalla critica d'arte di *Salons* ai libri di viaggio definiti dall'autore "geocritica", al giornalismo che adotta la realtà come fonte per costruire e divagare, fino a *Pinocchio, un libro parallelo* e *Cassio governa a Cipro*.<sup>574</sup>

Inoltre ricordiamo *en passant* come la critica sia tanto creativa quanto la letteratura stessa, come il critico debba divagare, e magari anche sbagliare ma in nessun caso deve svelare il mistero dell'opera, dire la verità o insegnare qualcosa. In questo senso s'è visto che il rumore sottile della prosa si "imprime" nello spazio mentale del

<sup>574</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado* (trad. Di Raffaella Novità), Torino, Einaudi, 1997. Genette utilizza la duplice immagine del palinsesto come simbolo della produzione critica dalle origini ad oggi.

lettore come immagine, geometria, nata dagli echi del testo.<sup>575</sup> Nell'universo psichico del lettore si perde il suono originario della prosa e germina invece un'immagine del tutto nuova, che darà vita alla definitiva opera letteraria, ricostruita dal fruitore nelle forme più varie.

Alcuni di questi fondamenti critici sembrano muoversi in direzione consona a talune decisive riflessioni di Oscar Wilde. In questo capitolo si analizzeranno le concomitanze nella metodologia e nella poetica che ci pare esistano tra i due autori, nel tentativo di rilevare non solo la comune direzione critica, ma anche la medesima predisposizione al *contraria facere* come menzogna letteraria.

---

<sup>575</sup>

Argomento valutato in precedenza in funzione della vaghezza musicale della poesia di Verlaine nella sezione su *La poetica dell'ambiguità*.

## 4.2 Manganelli e Wilde

Sul finire dell'Ottocento, in Francia e Inghilterra si fece strada una nuova forma di attività recensoria fondata sulla dottrina del bello. Ne furono padri intellettuali il francese Baudelaire e l'irlandese Oscar Wilde. La scelta dei due scrittori s'orienta nella direzione di un tipo di critica che superi di slancio sia l'asettico distacco accademico che la quotidiana colloquialità giornalistica. Sia Baudelaire che Wilde propongono un'attività critica che renda, per dirla con Francesco Muzzioli, "normativo il risultato dell'incontro con il testo".<sup>576</sup> Più che un metodo, fa correttamente notare Muzzioli, si tratta di un "atteggiamento" secondo il quale il recensore sonda meticolosamente l'impressione che il testo ha prodotto su di lui per poi tradurla sulla pagina. In questo processo, che s'appressa a quello delineato ne *Il rumore sottile della prosa*, l'ultimo gradino è occupato dalla resa formale delle percezioni ricevute dall'opera. Tali impressioni devono essere riportate "attraverso una scrittura che a sua volta si 'imprima' nel destinatario".<sup>577</sup> Secondo Baudelaire, per ottenere questo effetto, il critico deve avere una decisa inclinazione artistica; perciò il migliore dei critici possibili sarà proprio il poeta. Anche Wilde muove nella stessa direzione, ma ha, rispetto al collega francese, una influenza fondamentale su Manganelli, non solo per questa ipotesi di lavoro, ma anche perché pare rappresentare la figura di raccordo tra i principali interessi manganelliani: l'anglistica, la prassi critica e la poetica della menzogna.

<sup>576</sup> *Le teorie della critica letteraria*, Francesco Muzzioli, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, p. 57.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 58.

Copiose e multiformi sono le relazioni tra Wilde e Manganelli, sebbene non sempre immediatamente individuabili e non ancora sufficientemente approfondite.<sup>578</sup> L'ascendenza di Wilde non è da ricercarsi tanto nelle coordinate estetiche decadenti o nel tono aforistico, quanto nell'attenzione ad alcune proposizioni teoriche e nella impostazione di alcuni saggi. In particolare nel 1891 esce *Intentions*, raccolta di pezzi già pubblicati da Wilde su periodici londinesi.<sup>579</sup> Due, tra i testi di questo volume, paiono aver avuto un'influenza diretta sulla teoria e sulla poetica di Manganelli: *The Critic as Artist* e *The Decay of Lying*;<sup>580</sup> e sin dai titoli se ne intuiscono le ragioni.

A ulteriore conferma delle congruenze tra i due autori, va rimarcato come alcune opere di Wilde siano presenti nella biblioteca privata di Manganelli,<sup>581</sup> e tra esse i due testi in questione, inclusi, con sottolineature, evidenziazioni e annotazioni di Manganelli, nel volume di sua proprietà *Plays, Prose, Writings and Poems*.<sup>582</sup>

<sup>578</sup> Tra gli accenni a proposito ricordiamo quello di Mattia Cavadini in *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, cit. e quello di Grazia Menechella in *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, cit.

<sup>579</sup> *The Critic as Artist* era stato pubblicato su *The Nineteenth Century* tra giugno e settembre dell'anno precedente con il titolo *The True Function and Value of Criticism*.

<sup>580</sup> In italiano tradotti, rispettivamente, *Il critico come artista* e *La decadenza della menzogna*.

<sup>581</sup> Oggi conservata *in toto* presso il Fondo manoscritti di Pavia. Questi i titoli wildiani in possesso di Manganelli: Oscar Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Roma, Espansione, 1979; Oscar Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Milano, Tea, 1969; Oscar Wilde, *Complete Shorter Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1983; Oscar Wilde, *The Portable Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin, 1988; Oscar Wilde, *Plays, Prose Writings and Poems*, London, Temple Press, 1945; Oscar Wilde, *Salomè*, Milano, Rizzoli, 1980; Oscar Wilde, *The Works of O. Wilde*, London, Spring Books, 1965; Oscar Wilde, *The Artist as Critic: critical writings of O. Wilde*, by R. Ellmann, New York, Random House, 1970.

<sup>582</sup> Londra, The Temple Press, 1945.

4.3 *Il Critico come Artista: Parte I*

A proposito di *The Critic as Artist*, René Wellek si spinge a considerazioni sul metodo critico proposto da Wilde che rasantano la stroncatura: “the idea of ‘creative criticism’ propagated by Oscar Wilde [...] spells the breakdown or even the abolition of all traditional literary scholarship and teaching”.<sup>583</sup> Northrop Frye, al contrario parla del metodo wildiano in termini positivi: “the beginning of a new kind of criticism [...] the herald of a new age in literature’, because Wilde makes language sovereign rather than servant of a prior, non-linguistic, truth”.<sup>584</sup> A ben vedere, in queste riflessioni di Frye su Wilde si ritrovano due degli aspetti ricorrenti nella teoria e nella poetica manganelliana: la creatività della critica e lo strumento linguistico a ciò disposto. Si tratta di concetti presenti nel wildiano *The Critic as Artist*.

Entrando nel testo di *The Critic as Artist*, i due protagonisti Ernest e Gilbert, dopo alcune battute d’apertura, si soffermano proprio sul tema centrale della creatività della critica. Ernest domanda all’amico quale valore possa avere la critica; gli chiede se è vero che l’artista dovrebbe avere assoluta libertà e indipendenza dal giudizio di altri; e, contro i critici, aggiunge: “perché coloro che non possono creare dovrebbero arrogarsi la valutazione dell’opera creativa?”. A sostegno della propria tesi, porta ad esempio il popolo greco che, dice, era privo di tale categoria letteraria. Nella risposta, Gilbert ribatte che il

<sup>583</sup> René Wellek, *New historian of criticism*, ‘Destroying Literary Studies’, “New Criterion”, 2 (1983), 1-

8.

<sup>584</sup> Northon Frye, cit. p. 143.

debito principale del mondo occidentale nei confronti dei greci si riscontra proprio nello spirito critico.

Nel corso della discussione, pur convintosi che i greci siano stati “un popolo di critici d’arte”, Ernest manifesta una nuova riserva, che riapre e rilancia la disputa dialettica: “Lo ammetto. E li compatisco un poco. Perché la facoltà creativa è più alta di quella critica. In realtà non c’è paragone fra le due”.<sup>585</sup> La risposta di Wilde, per bocca di Gilbert, è quanto mai sintomatica della dottrina estetica dell’irlandese: “L’antitesi fra le due è interamente arbitraria. Senza la facoltà critica, non esiste nessuna creazione artistica degna di tale nome”.<sup>586</sup>

L’“antitesi” è “arbitraria” perché lo scrittore irlandese intende la critica tanto inventiva quanto la creazione: un’idea che in Manganelli compare, come visto, con frequenza negli interventi raccolti in *Il rumore sottile della prosa*. In questo volume leggiamo che “la critica è semplicemente letteratura sulla letteratura”;<sup>587</sup> e ancora: “Vorrei insistere sulla precisazione che la critica non ha un compito vicario rispetto alla letteratura così detta creativa, ma che, malgrado i suoi vincoli – analoghi ai ritmi della sestina – è essa stessa creativa.”<sup>588</sup>

Ma le congruenze non si fermano qui. Manganelli nel prosieguo dell’articolo, auspica un’assoluta libertà di selezione del materiale da parte del critico: “il rigore” scrive, “sta nel percorso che collega una

---

<sup>585</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>586</sup> *Ibidem*.

<sup>587</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit, p 118. *Ma Kafka non esiste*, in *Recensire* (inizialmente su “Epoca”, 15/11/87).

<sup>588</sup> *Ibidem*, p 120.

serie di passaggi scelti con perfetta arbitrarietà".<sup>589</sup> Il corrispettivo wildiano sta nell'affermazione che "quello spirito di scelta, quel sottile tatto di omissione, è in realtà la facoltà critica in uno dei suoi umori più caratteristici".<sup>590</sup>

L'elemento "rigore" in Manganelli, quanto in Wilde, si risolve nella componente "retorica", tecnica, artificiale: "Ogni secolo che produca poesia è sotto questo aspetto un secolo artificiale, e l'opera che ci sembra il prodotto più naturale e semplice del suo tempo è sempre il risultato dello sforzo più consapevole".<sup>591</sup>

In queste pagine di apertura vi sono consonanze tra Wilde e Manganelli anche su altri temi. In particolare, tra le digressioni dal tono spesso aforistico leggiamo, sull'istruzione: "vale la pena di ricordare ogni tanto che non si può insegnare niente che valga la pena di sapere";<sup>592</sup> affermazione che consuona con la manganelliana idea per cui "la letteratura non è insegnabile, assolutamente, come non ti posso insegnare la morte, l'amore, l'anima, non ti posso insegnare niente di ciò che conta".<sup>593</sup>

Il discorso in *The Critic as Artist* punta poi sulla figura del critico. Ammessa la qualità creativa della critica, Ernest sposta la propria attenzione su quella moderna – vittoriana – che giudica mediocre e priva di valore estetico. Gilbert si dice d'accordo, precisando però che "di regola i critici [...] sono molto più colti di coloro la cui opera sono chiamati a recensire"; a volte, però, sono costretti a commentare

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>590</sup> *Wilde Opere*, cit. p. 261.

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>592</sup> *Wilde Opere*, a cura di Masolino D'amico, Milano, Mondadori, 1992, p. 254.

<sup>593</sup> Ludovica Ripa di Meana, *Nel paese di Manganelli*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 86.

un libro senza averlo letto completamente. Leggere per intero, prosegue Gilbert, non è indispensabile, poiché:

Per riconoscere l'annata e la qualità di un vino non occorre bere tutta la botte. Dev'essere semplicissimo dire in mezz'ora se un libro vale qualcosa, o se non vale niente. In realtà sono sufficienti dieci minuti, se si possiede l'istinto della forma".<sup>594</sup>

"L'istinto della forma" wildiano corrisponde pienamente a ciò che, ne *Il rumore sottile della prosa*, abbiamo visto essere "l'orecchio" del recensore: "venti righe", scrive Manganelli, "non venti pagine, possono bastare per dirmi se quello scrittore ha orecchio, che le parole, oltre che di un senso, sono portatrici di un disegno".<sup>595</sup>

E sull'orecchio, Wilde fa ulteriori commenti quando accenna criticamente alla tendenza del secolo vittoriano a "rivolgersi sempre di più all'occhio, e sempre meno all'orecchio, quest'ultimo essendo in realtà il senso che, dal punto di vista dell'arte pura, essa dovrebbe tentare di compiacere".<sup>596</sup>

La discussione wildiana, ad ogni modo, tornando al suo tema centrale, tocca l'apice tonale e tematico laddove Ernest afferma di situare l'attività critica ad un livello più basso di quello dell'attività creativa: "Il meglio che costui [il critico] può darci non sarà che un'eco di una musica opulenta, l'ombra indistinta di una forma dai contorni netti".<sup>597</sup> La risposta di Gilbert non tarda ad arrivare: "Ma non c'è dubbio che la critica sia un'arte essa stessa. E proprio come la creazione artistica presuppone l'opera della facoltà critica [...] così la

<sup>594</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>595</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 141.

<sup>596</sup> *Wilde Opere*, cit., p. 256.

<sup>597</sup> *Wilde Opere*, cit., p. 272.



critica è in realtà creativa nel più alto senso della parola".<sup>598</sup> E si legge subito dopo: "io vorrei chiamare la critica una creazione di una creazione [...] anzi di più vorrei dire che la critica più alta, essendo la forma più pura di impressione personale, è a suo modo più creativa della creazione".<sup>599</sup> Infine, con un passo che potremmo dire dai toni manganelliani, Gilbert conclude che l'unico scopo del critico "è di far la cronaca delle proprie impressioni" e riconosce la forma più perfetta di tale attività "nella sua essenza puramente soggettiva, e cerca di rivelare il proprio segreto e non il segreto di un altro. Poiché la critica più alta tratta dell'arte non in quanto espressione, ma puramente in quanto impressione".<sup>600</sup>

La carica personale del metodo "impressionista" è elemento tanto centrale nel sistema poetico di Wilde e Manganelli da far pronunciare anche quest'ultimo sulle stesse direttive: "la critica non ha un compito vicario rispetto alla letteratura così detta creativa [...] è essa stessa creativa".<sup>601</sup>

La maniera critica proposta per bocca di Gilbert da Wilde, e quella manganelliana appaiono allineate; e ciò è avvalorato da altri riscontri. Il dublinese chiama infatti in causa il proprio maestro Walter Pater, citandolo a mo' di archetipo dell'atteggiamento critico "impressionista". Pater, nel famoso saggio su Leonardo da Vinci, aveva dato prova di un'arte glossatoria di altissimo profilo stilistico e

<sup>598</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>600</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>601</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 120. Si vedrà nella seconda parte del dialogo come l'impressione personale, e per Manganelli e per Wilde, sia talmente preponderante da poter coprire di oscurità l'opera critica.

fisionomicamente visionaria.<sup>602</sup> Nel raccontare la Monnalisa, Pater ricorre ad atmosfere fosche, cariche di turbamenti e colme di stupori assolutamente fuori dai giudizi estetici tradizionali. Gilbert richiama, non senza emozione, il famoso passo:

Seduta sul marmoreo sedile in quella chiostra di rocce fantastiche, come in una debole luce sottomarina [...] ella è più antica delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta, e ha conosciuto i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari, e ne serba intorno a sé la luce crepuscolare; [...] la presenza che in tal modo sorse sì stranamente accanto alle acque è espressiva di ciò che nel corso di mille anni gli uomini erano giunti a desiderare [...].<sup>603</sup>

Le congruenze tra la dottrina "impressionistica" di Wilde, quella del suo maestro inglese, e la teoria manganelliana (come già nel nostro capitolo 1.4 *Recensire*) si palesano meglio se si prende in considerazione quanto lo stesso Pater, nella celebre *Prefazione al Rinascimento*, aveva dichiarato a proposito dell'esame critico di un'opera d'arte: ovvero che l'unica maniera per cogliere un'opera nella sua essenza più vera sta nello scavare in se stessi sino a conoscere la propria impressione al riguardo.

Questa idea di Pater è consona alle convinzioni critiche manganelliane, il che trova ulteriore conferma nel fatto che quattro libri dell'autore inglese sono conservati presso il Fondo Manoscritti di Pavia: *Marius the Epicurean*, *Essays on Literature and Art* e *The Renaissance, Selected Works*.<sup>604</sup> In quest'ultimo volume troviamo

<sup>602</sup> Walter Pater, *The Renaissance*, le citazioni sono qui riportate dal brano di Wilde tradotto da Masolino d'Amico.

<sup>603</sup> Wilde *Opere*, cit., p. 276.

<sup>604</sup> Walter Pater, *Marius the Epicurean* (1885), Harmondsworth, Penguin, 1985; Walter Pater, *Essays on Literature and Art*, Londra, Dent, 1973; Walter Pater, *The Renaissance*, Londra, University of California Press, 1980; Walter Pater, *Selected Works*, Londra, William Heinemann, 1948.

*Preface to the Renaissance*, che annovera, per mano di Manganelli, diverse segnature laterali a matita, una delle quali evidenzia con vigore il passo citato da Wilde.

A conclusione di questa prima parte del nostro discorso, ci si rivolge al punto del dialogo fra Gilbert e Ernest che termina con una sorta di ricapitolazione degli argomenti affrontati:

Per il critico l'opera d'arte è semplicemente uno spunto per una nuova opera sua, che non deve necessariamente avere alcuna somiglianza ovvia con la cosa criticata. La sola caratteristica di una bella forma è che vi si può metter dentro qualsiasi cosa si desideri, e vedervi qualunque cosa si voglia vedere; e la bellezza [...] fa del critico un creatore a sua volta, e sussurra mille cose diverse che non erano presenti nella mente di colui che scolpì la statua o dipinse la tavola o incise la gemma.<sup>605</sup>

Sembra di leggere un passo manganelliano, tanto sono evidenti le consonanze.

---

<sup>605</sup>*Ibidem*, p. 279.

4.4 *Il critico come Artista: Parte II*

Nella seconda parte di *The Critic as an Artist* tornano taluni temi dalla prima parte, ma si aprono al contempo nuove prospettive, anch'esse palesemente vincolate alla poetica manganelliana: la natura della critica quale forma d'arte, l'idea che questa sia artificio, finzione, arbitrio e la convinzione che non intrattenga rapporti con la società, la natura e la morale. Vediamo questi aspetti.

All'inizio della seconda parte Wilde parte dal concetto di critica già definito e delinea, per bocca di Gilbert, la fisionomia del recensore ideale wildiano:

Egli può passare dalla sua impressione sintetica all'opera d'arte come un tutto, a un'analisi o un'esposizione dell'opera stessa, e in questa sfera inferiore, quale io la ritengo, possono essere molte cose deliziose da dire e da fare. Peraltro il suo obbiettivo non sarà sempre di spiegare l'opera d'arte. Egli può cercare piuttosto di approfondirne il mistero, di addensare attorno ad essa, e al suo creatore, quella nebbia di religioso stupore, che è cara tanto agli dèi che ai fedeli.<sup>606</sup>

L'idea di "approfondire il mistero" non può non riportare alla mente le numerose dichiarazioni manganelliane su questo aspetto, annoverate ne *Il rumore sottile della prosa*, ove si legge, in piena sintonia con tali dettami wildiani che "la critica non spiega, non chiarifica" e piuttosto, "introduce oscurità dove è illusoria chiarezza, porta notte dove è la menzogna del giorno".<sup>607</sup>

<sup>606</sup> *Ibidem*, pp. 283-284.

<sup>607</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 120.

Il dialogo seguita con una dichiarazione di Gilbert sullo iato incolmabile che v'è tra vita e arte, in sintonia con le idee di Manganelli:

Gli spiriti eletti di ogni epoca, ossia gli spiriti colti e gli spiriti critici, si interesseranno sempre meno alla vita vera, e cercheranno di derivare le loro impressioni quasi esclusivamente da quanto l'arte ha toccato. Perché la vita è tremendamente difettosa nella forma.<sup>608</sup>

Passiamo ora all'opposizione che secondo Wilde vi sarebbe tra arte e moralità. Nella seconda parte de *Il critico come artista*, Gilbert in aperta polemica con Ernest, asserisce che "tutta l'arte è immorale". La prima pagina da *Letteratura come menzogna* si apre, ironicamente, proprio sul medesimo aspetto:

Qualche tempo fa, durante una discussione, qualcuno citò: 'Finché c'è al mondo un bimbo che muore di fame, fare letteratura è immorale'. Qualcun altro chiosò: 'Allora lo è sempre stato'. Supponiamo che la saggezza dei governanti, la sistematica collera dei governati, la pia collaborazione dei venti e delle piogge consentano, tra qualche generazione, di annunciare: 'Da oggi, lunedì, nessun bambino morirà più di fame'. Non sorgerà allora qualche onesto e lucido razziocinatore a rammentarci i suicidi, le morti precoci, i delitti passionali, gli alcoolizzati? O non sarà piuttosto questo privilegiato odio di cui la letteratura gode da sempre, un indizio che in essa l'uomo, e soprattutto quella specie che chiamerei l'uomo umanista, ha sempre sospettato una attività immorale? E non sarà, codesta sua immoralità, intrinseca alla sua qualità di oggetto, funzione, gesto quasi umano, e tuttavia insopportabile all'uomo, che pure ne è portatore?<sup>609</sup>

Si vede, ancora una volta, quanto sia chiara la corrispondenza tra le filosofie dell'irlandese e dell'italiano.

<sup>608</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>609</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit, p. 215.

Wilde spiega ancora le ragioni per cui l'arte è immorale: "perché l'emozione per l'emozione è lo scopo dell'arte, e l'emozione per l'azione è lo scopo della vita, e di quella organizzazione pratica che chiamiamo società".<sup>610</sup> In *The Critic as Artist*, la società viene definita come "l'inizio e il fondamento della morale", e in quanto tale essa, secondo Wilde, priverebbe l'uomo delle energie altrimenti destinate all'attività estetico-intellettuale.<sup>611</sup> Anche in questo caso si tratta di un'idea che trova riscontro nel sistema manganelliano in cui società, realtà, sono costrizioni, convenzioni forzate, tanto da fargli affermare: "scrivere letteratura non è un gesto sociale".<sup>612</sup>

E, sempre sul rapporto tra scrittore e società, il dublinese prosegue così: "La società perdona spesso il criminale; ma non perdona mai il sognatore. Le belle emozioni sterili che l'arte suscita in noi sono esecrabili ai suoi occhi".<sup>613</sup> Il sognatore è il prototipo dell'artista wildiano, ma lo è anche del *fool* manganelliano. Il sognatore e il *fool* intervengono a minare le basi etiche e collettive della società; essi hanno scelto la diserzione dal mondo sociale e morale. È in tal senso che Manganelli afferma: "non v'è letteratura senza diserzione, disobbedienza, indifferenza, rifiuto dell'anima" e chiarisce, accostando nel giudizio negativo l'elemento sociale a quello morale: "Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria e altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento".<sup>614</sup>

<sup>610</sup> Wilde *Opere*, cit., p. 294.

<sup>611</sup> *Ibidem*. A tal proposito Gilbert annota: "Esiste semplicemente per la concentrazione dell'energia umana, e per assicurare la propria continuità e sana stabilità esige [...] da ciascuno dei suoi cittadini che contribuisca con qualche tipo di lavoro al benessere comune, e fatiche e travagli affinché l'opera quotidiana si compia".

<sup>612</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit, p. 219.

<sup>613</sup> Wilde *Opere*, cit., p. 294.

<sup>614</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit, p. 218.

V'è un altro punto cruciale su cui Wilde e Manganelli paiono concordare: la letteratura non solo non ha idee, ma non ha niente da dire, non c'è messaggio da comunicare. Leggiamo ancora da *The Critic as Artist*:

Costui non ha niente da dire. Ma se avesse qualcosa da dire, probabilmente lo direbbe, e il risultato sarebbe tedioso. È proprio perché non ha nessun messaggio nuovo, che può compiere un'opera bella. Egli deriva la sua ispirazione dalla forma, e solamente dalla forma, come dovrebbe fare l'artista. Una passione vera lo rovinerebbe. Qualsiasi cosa accada davvero è sciupata per l'arte. Tutta la cattiva poesia nasce da sentimenti genuini. Essere naturale significa essere ovvio, e essere ovvio è essere in artistico.<sup>615</sup>

L'intero periodo citato è sottolineato nella copia del testo posseduta da Manganelli. Se ciò non bastasse, vale la pena ricordare alcuni passi. In *Per soldi sì, per amore mai*,<sup>616</sup> Manganelli ridicolizza le passioni tramite il concetto che per scrivere un epistolario d'amore si debba essere innamorati. Tutt'altro: "Gli epistolari amorosi letterariamente eccitanti o erano scritti da perfetti mentitori, o erano opera di scrivani pagati per esprimere altrui pene d'amore".<sup>617</sup> Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma* dichiara, proprio come fa Wilde: "Io non ho niente da dire. Qualcuno potrebbe ragionevolmente supporre che il capitolo sia pertanto finito, giacché non ha nulla da dire, tace. Quale errore [...] Il fatto che io non abbia niente da dire, significa solo che io parlerò di niente".<sup>618</sup> Manganelli afferma ulteriormente: "lo scrittore sa benissimo che la letteratura non vuole dire niente",<sup>619</sup>

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 317. Il periodo è interamente sottolineato.

<sup>616</sup> In *Scrivere* da *Il rumore sottile della prosa*.

<sup>617</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 86.

<sup>618</sup> Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 86.

<sup>619</sup> Paolo Terni, *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, cit., pp. 45-46.

un'eco del wildiano *The Decay of Lying* ove l'irlandese afferma: "l'arte non esprime mai niente altro che se stessa".<sup>620</sup>

Dunque l'arte non deve seguire regole morali, né basarsi sulle idee, soprattutto perché, altro punto centrale di confronto tra le idee dei due scrittori in causa, per Wilde "lo scopo dell'arte è semplicemente di creare un umore".<sup>621</sup> Qui sta il fulcro teorico di tutta quella che Wilde definisce "critica impressionista" e che abbiamo visto essere presente anche nel sistema critico manganelliano. Wilde chiarisce il concetto introducendo l'idea di incoerenza:

Se il critico si rende conto che ciascun modo di critica è, nel suo sviluppo più alto, semplicemente un umore, e che noi non siamo mai più fedeli a noi stessi di quando siamo incoerenti. Il critico estetico, costante solo verso il principio di bellezza in tutte le cose, sarà sempre alla ricerca di impressioni nuove [...].<sup>622</sup>

A ben vedere, quanto affermato nelle due precedenti citazioni appare rilevante su due versanti distinti: da una parte stabilisce col pensiero manganelliano un legame fondato sull'idea che lo scopo dell'arte sia creare un umore; dall'altra istituisce una regola, quella dell'incoerenza alla base dell'impressione, che fa il paio con quella dell'arbitrarietà del Manganelli lettore di Sainte-Beuve e Wilson, critici "impuri" perché "arbitrari".<sup>623</sup>

<sup>620</sup> Wilde *Opere*, cit., p. 236.

<sup>621</sup> *Ibidem*, p. 300. La frase è sottolineata nella copia manganelliana.

<sup>622</sup> *Ibidem*, p. 306.

<sup>623</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 121.



#### 4.5 La decadenza della menzogna

Si dà ora una sintesi, arricchita di talune citazioni rilevanti, del saggio wildiano *The Decay of Lying* che sin dal concetto di menzogna del titolo mostra un'evidente consonanza con il manganelliano *La letteratura come menzogna*.

In *The Decay of Lying* ci si trova ancora di fronte ad un dialogo di stampo socratico. La discussione è tra i due interlocutori Cyril e Vivian e propone, in primo piano, l'agone tra chi sostiene la necessità mimetica dell'arte (Cyril) e chi teorizza l'artificio e la distanza dell'arte dalla vita e dalla natura (Vivian). Anche su questo tema si innestano riflessioni in linea con i dettami della poetica manganelliana.

Il parere di Wilde è espresso enfaticamente attraverso le parole di Vivian: "Quello che auspico è la Menzogna nell'Arte", <sup>624</sup> dichiarazione questa in palese sintonia con la poetica manganelliana. E sulla "grave mancanza della menzogna" che secondo Wilde l'epoca vittoriana si trova ad affrontare a causa della diffusa morale perbenista del tempo, Vivian asserisce:

La gente suole parlare distrattamente di un "bugiardo nato", proprio come parla di un poeta nato. Ma si sbaglia in entrambi i casi. La menzogna e la poesia sono arti [...] e richiedono lo studio più attento, la devozione più disinteressata. Veramente, hanno la loro tecnica, proprio come le arti più

<sup>624</sup> Wilde, *Opere* a cura di Masolino d'Amico, Milano, Mondadori, 1992, p. 204.

materiali della pittura e della scultura hanno i loro sottili segreti di forma e colore, i loro misteri artigianali, i loro metodi artistici deliberati.<sup>625</sup>

Prendiamo in analisi questo passo come paradigmatico della poetica wildiana, perché in esso si istituisce un rapporto d'identità tra bugiardo e poeta e si sostiene che poesia e menzogna sono arti, l'arte è artificio, la poesia è menzogna. Attorno alla articolazione-successione di queste tre formule ruotano sia il sistema wildiano che quello manganelliano.

Viene ora da chiedersi perché per Wilde è auspicabile che la letteratura, la poesia, l'arte vivano nella menzogna? Cioè, cosa intende Wilde per menzogna? Dallo studio di *The Critic as Artist* e di *The Decay of Lying*, e in particolare dal secondo, emerge nettamente una risposta: la menzogna per Wilde si configura come un atteggiamento consustanziale all'arte; un atteggiamento di opposizione soprattutto nei confronti dei canoni socio-etici. Vediamo di rintracciarne i passi decisivi.

In primo luogo v'è l'opposizione dell'arte alla vita. Ciò accade come rifiuto dell'elemento emotivo ("Finché una cosa ci è utile o necessaria, o ci colpisce in qualsiasi modo, nel dolore o nel piacere, o agisce fortemente sulle nostre simpatie [...] si trova fuori della sfera appropriata dell'arte");<sup>626</sup> o ancora come distanza dalla realtà della vita, la quale è wildianamente "il solvente che distrugge l'arte",<sup>627</sup> solvente che, ormai sappiamo, Manganelli non adopera.

---

<sup>625</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>626</sup> *Wilde Opere*, cit., p. 212.

<sup>627</sup> *Ibidem*, p. 214.

La verità, secondo Wilde, va avversata, nel mondo dell'arte, soprattutto perché è una componente che non lascia spazio alla fantasia dell'artista, alla sua creatività, alla meraviglia e alle esagerazioni che il suo estro produce: "l'obbiettivo dell'arte non è la verità semplice, ma la bellezza complessa", poiché "l'arte stessa è in realtà una forma di esagerazione".<sup>628</sup> E felici esagerazioni in forma di parola sono le menzogne che il letterato manganelliano deciderà di raccontare, in luogo di noiose storie reali. Manganelli a proposito del romanziere moderno dichiara infatti che "ha perso la limpida gioia della menzogna" e che "ha scelto di balbettare delle verità, mentre era suo compito declamare delle fluenti menzogne, anzi esaltare il vero a menzogna".<sup>629</sup>

La menzogna, per Manganelli, è anche un aspetto dell'artificio e della falsità che si oppongono al realismo e al naturalismo. Da parte sua Wilde, in *La decadenza della menzogna* afferma che anche la natura partecipa della "corruzione" messa in atto dal reale nei confronti dell'arte: "Una dose di Natura può affratellare tutto il mondo, ma due dosi di natura distruggono qualsiasi opera d'arte".<sup>630</sup> L'arte è dunque, anche per Wilde, come per Manganelli, un "altrove" rispetto alla vita, alla natura e alla realtà con le quali, arriva ad affermare l'irlandese, non ha rapporto alcuno:

L'arte trova la propria perfezione all'interno, e non all'esterno di essa. Essa non va giudicata secondo alcun criterio esterno di somiglianza. È un velo piuttosto che uno specchio. Ha fiori sconosciuti a qualsiasi foresta, uccelli

<sup>628</sup> Wilde *Opere*, cit., p. 215.

<sup>629</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 58.

<sup>630</sup> *Ibidem*, p. 214.

che nessun bosco possiede. Fa e disfa molti mondi, e può tirar via la luna dal cielo con un filo scarlatto.<sup>631</sup>

Qui Wilde, in evidente consonanza con Manganelli, sovverte l'idea di arte come "copia" del reale e ancor più paradossalmente dichiara che essa "prende la vita come parte del proprio materiale grezzo, la ricrea, e la rimodella in forme nuove, è assolutamente indifferente al fatto, inventa, immagina, sogna e mantiene fra se stessa e la realtà la barriera impenetrabile del bello stile".<sup>632</sup>

Indifferente al "fatto", alla vita, anche la letteratura manganelliana "inventa", "immagina" e "sogna" alzando tra sé e il mondo un muro invalicabile. In *Salons (L'animaliera magata)*, Manganelli illustra, con quella che potrebbe esser letta come una metafora animale, questa distanza incolmabile tra l'improbabile policromia dell'arte e lo spento grigiore della vita: "Assurdo, temerario, enfatico, il pavone, sublime figura retorica inventata da un angelo barocco, signoreggia per mera tracotanza di colori sulla monocromia patetica degli animali da cortile".<sup>633</sup>

Portiamoci adesso nuovamente sul terreno del *contraria facere*. Quello wildiano, nello specifico l'opposizione al mondo vittoriano industriale e bigotto, è massimamente esperito attraverso le combinazioni del paradosso, su tutte quello della vita che imita l'arte, e non viceversa: "Tutta l'arte cattiva viene dal ritorno alla Vita

---

<sup>631</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>633</sup> Giorgio Manganelli, *Salons*, cit., p. 61.

e alla Natura [...] le sole cose belle sono quelle che non ci riguardano [...] la Vita imita l'Arte assai più di quanto l'Arte imiti la vita".<sup>634</sup>

L'uso del paradosso come strategia retorica già in Wilde era in grado di svelare le debolezze del pensiero forte, reale e sociale; ed è presente con lo stesso scopo anche in Manganelli. In tal senso egli si muove tra i corsivi delle raccolte *Lunario dell'orfano sannita*, *Improvvisi per macchina da scrivere* e nel recente *Mammifero italiano*,<sup>635</sup> in cui il paradosso si mescola alla satira urticante alla Swift e in cui il genere del corsivo segue un altro precetto manganelliano, quello dell'umore. Ma soprattutto Manganelli si serve di ciò che Belpoliti ha giustamente definito come "paradosso sociologico", atto a rovesciare la logica tradizionale; *contraria facere* sociologico diremmo noi.

Non sarà inutile in questa prospettiva ricordare le parole in commento a *Il castello dei destini incrociati* di Calvino, per cui Manganelli scrive: "esiste un gesto paradossale, tra ascetico e giocoso, che consente, rovesciando il discorso, di leggerlo esattamente", e cita poi la chiusura del personaggio del Penduto, raffigurato appeso a testa in giù: "Lasciatemi così. Ho fatto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario".<sup>636</sup> Col *contraria facere* si chiude il cerchio: la menzogna manganelliana, come accade al Penduto, rovescia i punti di vista consueti cosicché la realtà "positiva" si capovolge, divenendo il male, la mancanza di senso, il limite da scavalcare ad ogni costo.

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>635</sup> Giorgio Manganelli, *Mammifero italiano*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Adelphi, 2007.

<sup>636</sup> "Riga", 25, cit., p 143.

## CONCLUSIONI

L'analisi dell'opera manganelliana nelle sue varie forme – teoria, prassi, poetiche e intertestualità – proposta nel presente lavoro rappresenta una sfida ambiziosa, se si considera l'obiettivo finale della coerenza interna, in rapporto alla complessità argomentativa. La tesi tenta infatti di attraversare i diversi motivi d'interesse dell'autore - già esemplificati nella presentazione in linguaggio, negatività e contraddizione, anticonformismo, menzogna, intertestualità - cercando di rintracciare e poi ridefinire, il filo conduttore comune a tutti.

Partendo così dal quadro di riferimento del cosmo intimo dell'autore, segnato dalle dure vicende personali (educazione, famiglia e psicoanalisi) e da un comportamento scostante e appartato (l'esilio dal reale, il dialogo travagliato, angosciato con i fantasmi del profondo) si è tentato di proseguire su questa linea di discontinuità, *in primis* attraverso la ricognizione della partecipazione dello stesso alla neoavanguardia.

In tal senso benché la voce di Manganelli sia stata certamente di peso, e abbia avuto un'eco importante all'interno del Gruppo 63 e nel dibattito letterario di quegli anni, e sebbene egli abbia sempre dimostrato interesse per questioni tangenti a quelle neoavanguardiste, ciò è avvenuto con un orientamento del tutto personale, finanche sulla questione centrale del linguaggio. Si concorda pienamente col giudizio di Ferroni, per cui Manganelli pare essersi "avvicinato alla neoavanguardia solo per la sua insofferenza

verso tutti i modelli realistici, verso le seriosità del mondo culturale italiano, verso gli insopportabili dibattiti politico-intellettuali".<sup>637</sup>

Lo scarto prodotto nei confronti del pensiero forte neoavanguardista dà vita alle riflessioni sul discorso metaletterario de *Il rumore sottile della prosa*. Nel capitolo di pertinenza si è messo in evidenza una volta per tutte, grazie alla novità di una lettura completa e ravvicinata degli articoli delle tre sezioni principali, il nucleo centrale del ragionamento teorico manganelliano. Una sintesi dei punti di raccordo tra *Leggere, Scrivere e Recensire* ha consentito di tirare le fila del discorso programmatico dell'autore lombardo, e di individuare poi tali elementi di coerenza tematica all'interno di diverse altre opere a carattere glossatorio (*Salons, Pinocchio: un libro parallelo, Improvvisi per macchina da scrivere*, ecc.): l'artificio retorico, la digressione, la vanvera, la satira, la critica come letteratura alla seconda, la letteratura fuori dalla realtà, l'oscurità letteraria.

Dalle acquisizioni teoriche si è passati alle poetiche implicite della narrativa manganelliana. Rianalizzando *Hilarotragoedia* alla ricerca di indizi di carattere teologico, filosofico e psicoanalitico (in parte individuati dagli studi di Cavadini, Menechella, Pulce, Pegoraro, Paolone fra gli altri) che rivelassero le tracce del negativo, si è messo in evidenza il sistema del duplice paradosso logico, la morte di Dio *ab aeterno*, elemento chiave della nostra analisi che rappresenta, ci pare, un contributo nuovo e originale nel panorama della critica manganelliana, su cui si fonda l'universo molteplice, assurdo e angoscioso di *Hilarotragoedia*: la visione di un mondo "positivo"

637

Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, Torino, Einaudi, p. 544.

trova dunque sin dall'opera prima un'opposizione netta e sistematica; il segno del male, generato dal disfatto "diomort", pervade tutte le cose del cosmo e le contraddizioni discese dalla originaria formula creazionistica invadono lo spazio. Ciò trova un evidente risvolto a livello psicologico, nella proiezione microcosmica della suddetta contraddizione primigenia all'interno dell'universo umano: essa si riverbera nella molteplicità dell'io e nel caos interiore. Ivi si perde l'identità unica e forte, decomponendosi in una folla di voci, nel coro dei contrasti interiori, ma l'annichilimento dell'io non è morte definitiva, quanto piuttosto momento di trasformazione perpetua, il cui continuo persistere non concede punti di riferimento, producendo così un incolmabile senso di vuoto e uno spiazzamento totale.

La negatività è confermata ancora dall'analisi in chiave gnostico-manichea di *Hilarotragoedia* (così come di *Dall'inferno* e *La palude definitiva*). Si tratta di un tentativo di leggere quest'opera da una angolatura innovativa rispetto a quanti ci hanno preceduto dall'esame di tale testo essenziale. Una negatività che si manifesta soprattutto attraverso la scelta del negativo lessicale (il nero, il buio, le feci) e logico (contraddizioni in termini, errori, paradossi) e talmente preponderante da volere una ridefinizione delle sue coordinate nel segno di una categoria, introdotta *ex novo*, la *voluptas negandi*: la percezione del negativo da parte di Manganelli si fa tanto pressante da richiedere una classificazione che dia ragione del "quid oppositorio" messo in ballo in *Hilarotragoedia* sia a livello universale che psichico.



Questa presa di coscienza si trasforma poi, all'interno dei testi di poetica esplicita - *La poetica dell'ambiguità* e *La letteratura come menzogna* - in un duro atteggiamento oppositivo meglio definito *contraria facere*: la rivendicazione rituale del lato oscuro e contraddittorio del sé (la definizione di *contraria facere* nasce da una scelta interpretativa di angolazione antropologica che appare inedita nel complesso della critica manganelliana e che si ritiene uno degli apporti originali della nostra ricerca). Ciò si compie attraverso una condotta letteraria tesa all'ambiguità e alla menzogna intese come reazioni alla positività, alla razionalità, alla verità e alla normalità del mondo sociale. In tal senso Manganelli trasforma la letteratura *in toto* in un gigantesco rituale la cui parola d'ordine diviene "menzogna", e che pare riflettere pienamente la sua idea delle lettere quali "esperienza radicalmente alternativa alla realtà, artificio cerimoniale, moltiplicazione deformante dei volti negativi del mondo [...]".<sup>638</sup>

Si aggiunga che l'alterità della letteratura dalla realtà può essere esperita in guise differenti: le modalità possibilità di ritualizzazione del sentimento anticonformista, per Manganelli, si incarnano nelle personalità eversive di autori tra cui spiccano Edgar Allan Poe, Lewis Carroll e Oscar Wilde. A ben vedere i primi due rappresentano diverse e paradigmatiche specificazioni del rito del *contraria facere*: Poe si oppone all'idea stessa di realtà, di vita normale attraverso l'uso di una lingua e di tematiche che danno sul macabro, sul nero, sul grottesco e sull'orrido; Carroll costruisce un universo fiabesco frammentato e incoerente grazie alla costruzione di un linguaggio

frammentario e irrazionale, fabbricando così un altrove linguistico. Tali strategie eversive trovano grande risalto tanto nell'analisi manganelliana ai due autori (saggi, introduzioni, articoli), quanto nella narrativa nelle similitudini stilistico-strutturali attuate, rispettivamente, in *Dall'inferno* (Poe) e in *Centuria* (Carroll).

Sul binario del *contraria facere* si innesta anche la fitta comparazione, proposta qui, a nostra conoscenza, per la prima volta all'interno della critica su Manganelli, tesa a rilevare la forte sintonia tra la poetica della menzogna di Manganelli e quella di Oscar Wilde: entrambe si riferiscono all'idea di una letteratura abitatrice di uno spazio ideale assolutamente al fuori dalla storia e dal mondo; una letteratura che privilegia l'irreale, l'inconscio, il sogno, lontano da ogni morale. E il volume wildiano posseduto da Manganelli ci offre un passo largamente sottolineato dall'autore milanese, una bella metafora di Cyril alla fine di *The Decay of Lying*: "Amico mio tu sei un sognatore"; battuta alla quale risponde Vivian: "sì sono un sognatore. Perché sognatore è colui che sa trovare la propria strada solo al lume della luna, e la sua punizione è di vedere l'alba prima del resto del mondo".<sup>639</sup>

Come il sognatore di Wilde, anche il letterato manganelliano abita la notte, ha scelto il buio, privilegia la parte oscura del sé e dà voce ad un io artistico che Manganelli rileva come socialmente destabilizzante, inconscio e represso: "L'inconscio è socialmente ostile, perché non è facilmente integrabile. [...] L'inconscio è destabilizzante. Per questo le persone cosiddette forti, efficienti,

---

<sup>639</sup>

Wilde Opere, cit., p. 328.

realizzate lo temono e lo tengono in un canto. Hanno un'impostazione economica della vita e l'inconscio è deviante".<sup>640</sup> Manganelli abbandona dunque l'uomo economico, pratico e sociale che agisce alla luce del vero, per seguire i passi di una figura intellettuale dai contorni vaghi, notturni, onirici. E il sognatore, wildiano e manganelliano, è dunque deputato a scorgere l'alba poiché la verità è propria unicamente dell'immagine e della sua percezione, dello stile, della fantasia e "ciò che vediamo con gli occhi è apparenza, illusione, inganno, degrado; il vero è altrove, e solo è attingibile attraverso l'immaginario, attraverso la fantasia, la creazione di fantasmi, simboli e miti [...]".<sup>641</sup>

La finzione e la menzogna sono le inclinazioni naturali e artificiali della letteratura di Manganelli ma esse, con apparente moto paradossale, contribuiscono a scoprire le verità fasulle assieme alle bugie della storia, alle falsità delle ideologie e alle illusioni della vita cosiddetta sociale. E i suoi corsivi, oggi raccolti in volume, paiono dimostrare l'estrema attenzione di Manganelli per l'assurdità del reale e il suo tentativo di rivelarla attraverso il rovesciamento stravagante. Ivi Manganelli si scaglia contro le innaturali strutture ordinatrici della realtà e dell'essere – le presunte verità sociali e morali quali la famiglia e la patria – attraverso il gioco rituale letterario del capovolgimento: la letteratura, in questo caso nella forma dei veloci e terribili corsivi, diviene *contraria facere* di ogni supposta razionalità del reale, a tutto ciò che, con formule normalizzanti, costringe, nega, nasconde la forza terribile della

<sup>640</sup> Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 244.

<sup>641</sup> Matia Cavadini, *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997, p. 67.

contraddizione, del vuoto del mondo e della profondità insondabile di quello interiore.

L'epitome adatta all'intricato sistema teorico-poetico-narrativo messo a punto da Manganelli pare essere, paradossalmente, riassunta in una memoria biografica; quella di Citati, su "Repubblica", a due mesi dalla morte dell'autore: "La sua mente non aveva paura di nulla: di nessuna sfida o pericolo; tanto meno di avventurarsi nell'ombra o nella tenebra o nel sacro, perché sapeva benissimo che la nostra mente non deve far altro che misurarsi con ciò che si nasconde". <sup>642</sup>

---

<sup>642</sup>*Ibidem*, p. 259.

## BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Giorgio Manganelli

## 1.1 in volume:

- *Iperipotesi*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1975.
- *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964 [Milano, Adelphi, 1985].
- *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969 [Milano, Adelphi, 1993].
- *Agli dei ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972 [Milano, Adelphi, 1989].
- *Lunario dell'orfano sannita*, Torino, Einaudi, 1973, [Milano, Adelphi, 1991].
- *Cina e altri orienti*, Milano, Bompiani, 1974. [Milano, Adelphi, 2000].
- *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975.
- *Ex-voto: Storie di miracoli e di miracolati presentate da Giorgio Manganelli*, Parma, FMR, 1975.
- *Sconclusionone*, Milano, Rizzoli, 1976.
- *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli, 1977.
- *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.
- *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli, 1979 [Milano, Adelphi, 1985].
- *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981.

- *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981.
- *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982.
- *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985 [Milano, Adelphi, 1985].
- *Laboriose Inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986.
- *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987.
- *Salons*, Parma, FMR, 1987 [Milano, Adelphi, 2000].
- *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Leonardo, 1989 [Milano, Adelphi, 2003].
- *Antologia Privata*, Milano, Rizzoli, 1989.
- Manganelli Giorgio e Cesare Garboli, *Cento libri per due secoli di letteratura*, suppl. al n. 11 di "Leggere", Milano, Archinto, 1989 [1997].
- *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare soldi*, Milano, Adelphi, 1990.
- *Due lettere di Giorgio Manganelli*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi 1990.
- *La palude definitiva*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Milano, 1991.
- *Esperimento con l'India*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1992.
- *Il presepio*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1992.
- *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994.
- *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996.
- *Il delitto rende ma è difficile. Aforismi e stravaganze*, Modena, Comix, 1997.

- *“Solo il mio corpo è reale”*. Note su Stephen Spender, a cura di Luca Scarlini, Pistoia, Via del vento, 1997.
- *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997.
- *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di Paolo Napoli, Macerata, Quodilibet, 1999.
- *De America*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos, 1999.
- *Giorgio Manganelli ascoltatore maniacale*, intervista di Paolo Terni, Palermo, Sellerio, 2001.
- *Il vescovo e il ciarlatano, inconscio, casi clinici, psicologia del profondo*, a cura di Emanuele Trevi, Napoli, Quiritta, 2001.
- *Incorporei felini*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.
- *L'infinita trama di Allah, viaggi nell'Islam 1973-1987*, Napoli, Quiritta, 2002.
- *Il Personaggio*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Archinto, 2002.
- *Ufo e altri oggetti non identificati*, a cura di Graziella Pulce, Napoli, Quiritta, 2003.
- *L'impero romanzesco*, a cura di Viola Papetti, Milano, Aragno, 2003.
- *Costruire ricordi*, a cura di Graziella Pulce, Milano, Archinto, 2003.
- *La favola pitagorica*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005.
- *Tragedie da leggere*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Archinto, 2005.
- *“Riga”*, 25, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, pp. 71-99 e pp. 134-204, 2006. Alle pagine qui indicate si

trovano testi di vario tipo: inediti, saggi, articoli, appunti e annotazioni diaristiche.

- *Isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006.
- *Un'allucinazione fiamminga*, a cura di Graziella Pulce, Roma, Socrates, 2006.
- *Mammifero italiano*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Adelphi, 2007.



## 1.2 Traduzioni

- H. James, *Fiducia*, trad. di Giorgio Manganelli, Milano, Istituto editoriale italiano, 1946.
- T. Hanlin, *Una volta sola nella vita*, trad. di Giorgio Manganelli, Milano, Mondatori, 1947.
- L. Abel. *Lettera da New York*, trad. di Giorgio Manganelli, "Tempo presente" 1, aprile 1956, p. 76-78.
- O. Henry, *Memorie di un cane giallo*, trad. e prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Poe E.A., *I racconti*, trad. di G. Manganelli, 3 vol., Torino, Einaudi, 1983.

### 1.3 Testi di autori di lingua inglese presenti nella biblioteca Manganelli e consultati presso il Fondo Manoscritti di Pavia.

- Barrie James, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, Milano, Rizzoli, 1981.
- Collins Wilkie, *Armadale*, Dover publications, New York, 1977 (1866).
- Collins Wilkie, *Little Novels*, Dover publications, New York, 1977 (1877).
- Collins Wilkie, *Short Stories of W.Collins*, New York, Perpetua book, 1960.
- Collins Wilkie, *Tales of terror and supernatural*, New York, Dover pub., 1972.
- Collins Wilkie, *The Moonstone*, Penguin, London, 1966 (1868).
- Le Fanu Sheridan, *Best Ghost Stories of J.S. Le Fanu*, New York, Dover, 1964.
- Le Fanu Sheridan, *Ghost Stories and Mysteries*, New York, Dover, 1975.
- Le Fanu Sheridan, *La locanda del drago volante*, Milano, Serra e Riva Editori, 1982.
- Le Fanu Sheridan, *Tè verde*, Milano, Serra e Riva Editori, 1981.
- Le Fanu Sheridan, *The Cock and Anchor*, London, Cassell, 1967 (1845).
- Le Fanu Sheridan, *Uncle Silas*, New York, Dover, 1966 (1899).
- Le Fanu Sheridan, *Wylder's Hand*, New York, Dover, 1978 (1864).

- O'Brien Flann, *At Swim-Two-Birds*, Harmondsworth, Penguin Modern Classics, 1967 (1939).
- O'Brien Flann, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, Torino, Einaudi, 1968.
- O'Casey Sean, *Five One-Act Plays*, London, MacMillan&Co, 1958.
- O'Casey Sean, *Three Plays*, London, MacMillan&Co, 1957.
- Pater Walter, *Essays on Literature and Art*, London, Dent, 1973.
- Pater Walter, *Marius the Epicurean*, Harmondsworth, Penguin classics, 1985 (1885).
- Pater Walter, *Selected Works*, London, William Heinemann, 1948.  
In Preface to the Renaissance (T.Rem 1873)
- Pater Walter, *The Renaissance*, London, University of California Press, 1980.
- Poe E.A., *I racconti*, trad. di G. Manganelli, 3 vol., Torino, Einaudi, 1983.
- Swift Jonathan, *A Critical Biography by John Middleton Murry*, New York, Noonday Press, 1955.
- Swift Jonathan, *A una giovane signora, sul matrimonio*, Milano, Serra e Riva editori, 1981. Swift Jonathan, *An Introductory Essay*, (David Ward), London, Methuen&Co, 1973.
- Swift Jonathan, *Gulliver's Travels*, London, Dent, 1962.
- Swift Jonathan, *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971.
- Swift Jonathan, *Poetical Works*, New York, Oxford University Press, 1967.

- Swift Jonathan, *Satires and Personal Writings of J.Swift*, New York, Oxford University Press, 1965 (1932)..
- Swift Jonathan, *The Writings of J.Swift*, New York, Norton&Co, 1973.
- Wilde Oscar, *Complete Shorter Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Wilde Oscar, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Milano, Tea, 1969.
- Wilde Oscar, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Roma, Editrice Espansione, 1979.
- Wilde Oscar, *Plays, Prose Writings and Poems*, London, Temple Press, 1945.
- Wilde Oscar, *Salomè*, Milano, BUR, 1980.
- Wilde Oscar, *The Artist as Critic: critical writings of O.Wilde*, by R.Ellmann, New York, Random House, 1970.
- Wilde Oscar, *The Portable Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin books, 1988.
- Wilde Oscar, *The Works of O.Wilde*, London, Spring Books, 1965.

## 2. Saggi, articoli, recensioni e interviste su Manganelli e su altri argomenti

- Ajello Nello, *Gruppo 63. I ragazzi terribili quarant'anni dopo*, in *La Repubblica*, 8 maggio 2003.
- Anceschi Luciano, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo 63, la nuova letteratura*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Feltrinelli, Milano, 1964.
- Andreotti Roberto, *Retorica classica, tavola delle libertà*, in "Alias", supplemento de "Il Manifesto", 8 agosto 1998; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 284-285.
- Arbasino Alberto, *Bambole e pipistrelli*, in "L'Espresso", 25 agosto 1985; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 247-248.
- Balestrini Nanni e Giuliani Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Barilli Renato e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63, teoria e critica*, Feltrinelli economica, Milano, 1976.
- Barilli Renato, *La neoavanguardia italiana, Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Bashford Bruce, *Oscar Wilde and Subjectivist Criticism*, *English Literature in Transition*, 21, 1978, 218, 234.
- Battisti Eugenio, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.

- Bausani Alessandro, *Il Manicheismo*, in *Le grandi religioni*, Milano, Rizzoli, 1964.
- Bertoni Roberto, *Messaggi dall'inferno di Manganelli e Dante*, in "Echi danteschi / Dantean Echoes", all'interno di "Quaderni di cultura italiana", N. 3 a cura di Roberto Bertoni, Italian Department, Trinity College, Dublin e Trauben, Torino, 2003.
- Bompiani Ginevra, *Scrivere è una cosa ignobile, l'importante è scribacchiare*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori riuniti, 2000.
- Bricchi Mariarosa, *Manganelli e la menzogna: notizie su Hilarotragoedia*, Novara, interlinea, 2002.
- Caderna Camilla, *C'è anche l'amor scortese*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Calvino Italo, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in "Il Menabò", n. 8, 1965; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, Milano, Mondadori, 1995; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 210-214.
- Cardona Caterina, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in *La Penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Carroll Lewis, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 2006.
- Cavadini Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997.
- Citati Pietro, *Giorgio Manganelli: una palude abitata da Dio*, in "La Repubblica, 19 novembre 1996, oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 280-283.

- Citati Pietro, *Giorgio, malinconico tapiro*, in "La Repubblica, 18 luglio 1990; poi in Id., *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992 e ora in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 256-261.
- Citati Pietro, *Manganelli con terrore Dall'inferno e ritorno*, "Corriere della sera", 29 maggio 1985.
- Citati Pietro, *Questo Pinocchio è un vero fantasma*, in "Corriere della Sera", 19 novembre, 1977; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 238-240.
- Clements Patricia, *Baudelaire and the English Tradition* (Princeton, 1985).
- Corti Maria, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in "Alfabeta", n. 1, maggio 1979; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 241-246.
- Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1991.
- Corti Maria, *Viaggio attraverso l'Otello*, "Il Giorno, 14 dicembre 1977.
- D'Amico Masolino, *Wilde, Opere*, Milano, Mondadori, 1992.
- Debenedetti Antonio, *La critica? Una menzogna di secondo grado*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Deidier Roberto, *La penombra mentale*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

- Di Fonzo Giulio, *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Di Nola Alfonso Maria, *Attraverso la storia delle religioni*, Napoli, Di Renzo, 1996.
- Di Nola Alfonso Maria, *L'arco di rovo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1983.
- Di Nola Alfonso Maria, *La Morte Trionfata*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Di Nola Alfonso Maria, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*, Roma, Newton Compton, 2001.
- Dossena Carlo, *Storia confidenziale della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Douglas, Lord Alfred, *Oscar Wilde and Myself*, (New York, 1914).
- Eco Umberto, "La Repubblica", 9 maggio 2003, p. 51.
- Empson William, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, Chatto & Windus, 1953.
- Ferroni Giulio, *Novecento*, Milano, Mursia, 1979.
- Filoramo Giovanni, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare Dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990
- Filoramo Giovanni, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Filoramo Giovanni, *Luce e gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1980
- Fortunato Mario, *Il teologo che ride*, intervista a Giorgio Manganelli, "L'Espresso", 22 aprile 1990.
- G. Sfamini Gasparro, *Sur l'histoire des influences du Gnosticisme*, in B. Aland, *Gnosis. Festschrift H. Jonas*, Gottingen, 1978, pp. 316-50,



trad. it. in *Gnostica et Hermetica. Saggi sullo gnosticismo e l'ermetismo*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp 183-233.

- Galimberti Umberto, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984
- Genette Gérard, *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, trad. Di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Giovanardi Stefano, *Cento brevi romanzi fiume*, in *La Penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Giuliani Alfredo, *Il sorriso del cavallo*, "La Repubblica", 9 giugno 1991.
- Giuliani Alfredo, *Nuovo Commento di Manganelli*, in "Il Resto del Carlino", 30 luglio 1969; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 215-217.
- Giuliani Alfredo, *Queste parole sono un diluvio*, in "La Repubblica", 13 ottobre 1976; poi in Id., *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 232-234.
- Gnoli Antonio, *Uno scrittore nel labirinto della parola*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Deidier Roberto, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Gozzi Luigi, *Teatro Gruppo 63 a Palermo*, "Marcatrè", 1, 1963.
- Guglielmi Angelo, *Avanguardia e sperimentalismo*, in N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964. .
- Guglielmi Angelo, *L'inferno linguistico di Manganelli*, in "Il Verri", n. 14, 1964; poi in Id., *Vero e Falso*, Milano, Feltrinelli, 1968; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp 206-209.

- Guidorizzi Guido, *Sogno e funzioni culturali*, in *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Hanson J.S., *Dreams and Visions in the Greco-Roman World and Early Christianity*, in "Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt", II, 23.2, 1980.
- Harris Wendell, *Arnold, Pater, Wilde, and the Object as in Themselves they See It*, *Studies in English Literature 1500-1900*, 11, (1971), 733-47.
- Izzo Clotilde, *La scrittura: un angiporto*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Koch Ludovica, *La palude, indecorosa preghiera*, in "La rivista dei libri, novembre 1991; poi in Ead. *Al di qua o al di là dell'umano*, Roma, Donzelli, 1997; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 262-273.
- Lilli Laura, *In quella selva oscura*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Longxi Zhang, *The Critical Legacy of Oscar Wilde*, *Texas Studies in Literature and Language*, 30, (1988), 87-103.
- Luperini Romano, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981.
- Manganelli Lietta, *La mia famiglia*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Menechella Grazia, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Laboriose inezie per lettori raffinati*, in "La tribuna di Treviso", 25 marzo 1986; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 249-252.

- Milano Paolo, *Dizionario filosofico e note di costume*, in "L'Espresso", 16 settembre 1973; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 222-225.
- Muzzioli Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- Nascimbeni Giulio, *L'aggettivo non morirà*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Nigro Salvatore, *Improvvisi per un amore*, in "Il Sole 24 ore-Domenica", 14 dicembre 2003; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 286-289.
- Pampaloni Geno, *Furori natalizi*, in "Il Giornale", 10 gennaio 1993; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 277-279.
- Paolone Marco, *Il cavaliere immaginale*, Carocci, Roma, 2002.
- Papetti Viola, *Il coniglio di Manganelli*, "Stultifera Navis. Studi di anglistica", 2, 1997, pp.87-93.
- Papetti Viola, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, "L'Indice", 8 Aprile 1991, p.15.
- Papetti Viola, *Il sarcofago di Manganelli*, "L'indice", 7, 1992.
- Papetti Viola, *L'uomo-libro al ristorante*, "Alias-Il Manifesto", 27 maggio 2000, p. 4.
- Papetti Viola, *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Papetti Viola, *Manganelli e gli inglesi*, "Nuovi argomenti", 1-2, 1998, pp. 356-365.
- Pater Walter, *Ritratti immaginari*, Milano, Adelphi, 1980.
- Pater Walter, *Il Rinascimento*, Milano, Escondita, 2000.

- Pater Walter, *Mario l'Epicureo*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Pedullà Walter, *La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli*, in "Avanti!", 32 luglio 1972; poi in Id., *L'estrema funzione*, Venezia-Padova, Marsilio, 1975; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 218-221.
- Pegoraro Silvia, *Il fool degli inferi, spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Petrignani Sandra, *Benvenuto giocoliere*, in *La Penombra Mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Petrignani Sandra, *Saggi tempestosi*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Puech Henri-Charles, *Gnosticismo e manicheismo*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Pulce Graziella, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus editore, Firenze, 1996.
- Pulce Graziella, *Manganelli e i classici: incontro con l'enigma*, in *Le foglie messaggere*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Raboni Giovanni, *Ti rifaccio l'Otello*, in "Tuttolibri", supplemento de "La Stampa", 5 novembre 1977; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 235-237.
- Rafaele Carlo, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in *La Penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Rasy Elisabetta, *Dica Sessantatré*, in *La penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.

- Ripa di Meana Ludovica, *Nel paese di Manganelli*, in *La Penombra mentale*, a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Sandri Giovanna, *Costruire ricordi*, Milano, Archinto, 2003.
- Sanguineti Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1969.
- Sanguineti Edoardo, *Il linguaggio di Manganelli*, in "Lettera dall'Italia", n. 19, luglio-settembre 1990; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 253-255.
- Sanguineti Edoardo, *Universo di Manga*, in "Paese sera", 8 gennaio 1976; poi, col titolo *Hyper-Manganelli*, in Id., *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi, 1979; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 226-228.
- Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Segre Cesare, *Fuori del mondo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Segre Cesare, *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 1992.
- Serri Mirella, *È letteratura vera se dice bugie*, in *La Penombra mentale* a cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Thomas J.D., *The Intentional Strategy in Oscar Wilde's Dialogues*, *English Literature in Transition*, 12, 1969, 11-20.
- Vergine Lea, *Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale*, Roberto Deidier (a cura di), Roma, Editori Riuniti.
- Wilcock J. Rodolfo, *L'enigma del pendolo*, in "Il Tempo", 25 settembre 1976; oggi in "Riga", 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 229-231.

- Wilde Oscar, *Wilde Opere*, a cura di Masolino d'Amico, Milano Mondadori, 1992.
- Woodcock George, *The Paradox of Oscar Wilde*, London 1949.