



SCUOLA NORMALE SUPERIORE  
CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN DISCIPLINE FILOLOGICHE E LINGUISTICHE MODERNE

«NOTES DI STRATEGIA INTERPLANETARIA»  
UN PERCORSO NELLA FORMAZIONE DI GIORGIO MANGANELLI

Relatore  
Chiar.mo Prof. ALBERTO CASADEI

Candidato  
ARIANNA MARELLI

Anno Accademico 2015-2016



## INDICE

INTRODUZIONE	
RIPENSARE MANGANELLI	5
PARTE I	
L'ELABORAZIONE DI UN «SISTEMA» CRITICO E CREATIVO NEL PRIMO MANGANELLI	11
CAP. I – CONFLITTI PRIMARI	
Lirica vs Storia	14
Mitologie americane	18
Per una storia senza mito	32
(Anti)modelli esistenziali. Ancora sull'America	36
CAP. II – SPAZI LIMINARI	
Contro il totemismo contemporaneo	48
Evasioni	54
Abitabilità	105
Da una generazione all'altra. Ancora su Pavese	114
CAP. III – ALLA RICERCA DI UN METODO	
Compromesso e ambiguità: la possibilità di non vivere	120
«As if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen»	142
«Un'idea gigantesca»: «l'arte come dialettica»	158
PARTE II	
LETTURE E RISCRITTURE	172
CAP. I – PER UNO SHAKESPEARE «ANARCHICO»	
Shakespeare problematicamente 'dalla parte della vita'	177
Sonetti della mortalità	186
Verso una risoluzione (o quasi)	190
CAP. II – UNA PARTITA A SCACCHI TRA MANGANELLI E BECKETT	
Una scrittura cerebrale	192
Sfere pensanti	196
CONCLUSIONI	214
RINGRAZIAMENTI	227
BIBLIOGRAFIA	228

## Avvertenza

Per snellire le note e favorire la leggibilità, i rimandi ai testi manganelliani – quando non dispersi, ma raccolti in volume – seguiranno le sigle:

AC = *Appunti critici*; ADU = *Agli dei ulteriori*; AP = *Antologia privata*; AS = *Angosce di stile*; C = *Centuria*; CL = *Cento libri*; DA = *De America*; ET = *Encomio del tiranno*; FP = *La favola pitagorica*; HT = *Hilarotragoedia*; IF (1 e 2) = *Incorporei felini*; IIMP = *Le interviste impossibili*; LcM = *La letteratura come menzogna*; LI = *Laboriose inezie*; LN = *La notte*; MI = *Mammifero italiano*; NC = *Nuovo commento*; PO = *Poesie*; RIS = *Il romanzo inglese del Settecento*; RSP = *Il rumore sottile della prosa*; S = *Salons*; T = *Tragedie da leggere*; TE = *Tutti gli errori*; TUC = *Ti ucciderò, mia capitale*; UFO = *Ufo e altri oggetti non identificati*; VC = *Il vescovo e il ciarlatano*; VSJ = *Vita di Samuel Johnson*.

Eccetto che per gli *Appunti critici* – per i quali si è mutuato il sistema usato dal curatore: indicazione del quaderno in numero romano, seguita dall'indicazione della singola annotazione in numero arabo lì contenuta (l'edizione è ancora in attesa di stampa) –, i rimandi sono ai numeri di pagina delle edizioni citate in bibliografia. Sia questa l'occasione per specificare che in bibliografia sono riportati i titoli che più sono serviti – citati o meno poi a testo – all'elaborazione della presente ricerca.

## INTRODUZIONE

### RIPENSARE MANGANELLI

Nello stesso 1964 dell'uscita di *Hilarotragoedia*, Italo Calvino appone al proprio romanzo d'esordio (in veste rivista) una *Presentazione* che è rilettura critica ad un tempo del libro; delle sue intenzioni di allora come scrittore e come persona; dell'epoca e dello spirito da cui, vent'anni prima, era sorta la nuova letteratura del secondo dopoguerra.

L'esplosione letteraria in quegli anni [«dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale»] in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria.<sup>1</sup>

La riflessione retrospettiva di Calvino finisce così inevitabilmente – nonostante i propositi contrari – per essere (anche) lo schizzo, l'«autobiografia d'una generazione letteraria»<sup>2</sup>.

È la generazione cui appartiene pure Giorgio Manganelli che, classe 1922, vive durante la guerra la propria esperienza di Resistenza attiva e a conflitto finito si trova a respirare la stessa aria da 'ora zero'. Eppure, il suo inizio letterario ed intellettuale pare essere il più lontano possibile da tale clima collettivo: non solo non tratta apertamente di *realia* bellico-resistenziali, ma manca anche di quella diffusa «spavalda allegria» tanto caratteristica dello slancio alla ricostruzione. Nodo principale della sua riflessione, trasferita in modo più o meno palese in narrazione, sono invece fin dall'inizio – tra la fine degli anni '40 e i primi '50 – le pulsioni contraddittorie della psiche, in particolare della propria. Una prospettiva non collettiva, ma strettamente individuale si impone quindi in prima istanza come motore della sua scrittura. Si tratta di un dato di fatto che caratterizza senz'altro la «vocazione» manganelliana e il suo apprendistato teorico-creativo; è anzi la componente fondativa dell'intera sua opera, non solo delle prove iniziali. E tuttavia, quanto Manganelli scrive durante la sua formazione – articoli, appunti, riflessioni, narrazioni o poesie –, tutto fa i conti anche con la storia, con quel vissuto comune che non può non riguardarlo: soprattutto, con il

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, ed. dir. da C. Milanini, a c. di M. Barenghi e B. Falchetto, prefaz. di J. Starobinski, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, vol. I, p. 1185.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1188.

sensu di «sbaraglio» che già da qualche decennio era andato riassumendosi – di fronte ai tragici avvenimenti della grande storia – in una parola-chiave: «crisi» – morale, pratica, conoscitiva.

L'analisi che segue – cogliendo un suggerimento teorico-concettuale contenuto nei suoi stessi quaderni giovanili di annotazioni critico-diaristiche – si propone di attraversare il percorso della formazione manganelliana a partire dalla «tensione» tra due binari: la storia, appunto, e la lirica, così come intese dallo stesso autore in erba; tra le sollecitazioni cioè dell'impegno, vissute pure dal giovane Manganelli come imperative (per quanto piuttosto genericamente), e quelle dei discorsi assoluti, visionari e di ambizione metafisica, scollati dal piano della temporalità storica, propri di una certa linea letteraria.

Sul punto occorre forse una precisazione preliminare. Nella sua prima riflessione critica, parlando di 'lirica' Manganelli fa riferimento – a tratti discutendola – alla nozione di poesia 'pura', «autonoma», come analizzata da una personalità per lui di riferimento quale Luciano Anceschi (sta a dimostrarlo ad esempio, e al di là dei mutamenti anche di sostanza che interverranno col tempo, l'interpretazione manganelliana in questa chiave di Edgar Allan Poe, un autore riconosciuto da Anceschi appunto capostipite della linea della «poesia pura» inglese). Un concetto di lirica, insomma, quale Hugo Friedrich con forte dose di unilateralità eleggerà negli anni '50 a riferimento concettuale per la sua importante descrizione critica della *Struttura della lirica moderna*. «La lirica di cui ci parla Friedrich» – come riassume Berardinelli – «[...] evita il legame con la realtà. [...] Si chiude in una dimensione assolutamente autonoma. Fantasia dittatoriale, vuota trascendenza, puro movimento del linguaggio, assenza di fini comunicativi, fuga dalla realtà empirica, fondazione di uno spazio-tempo senza relazioni causali e senza rapporto con la psicologia e la storia [...]»<sup>3</sup>. Nel primissimo Manganelli anzi proprio questo aspetto 'non psicologico' della lirica così intesa – di assenza, cioè, di psicologia individuale – che pure gode, ai suoi occhi, di importanti meriti viene letto anche problematicamente, vista la sua potenziale apertura al 'religioso' (così sono intesi ad esempio D.H. Lawrence, per la sua 'religione' con carattere di «primitivismo istintivo», e almeno inizialmente Poe, per la sua poetica del *mystic*). Si tratta, in effetti, di dinamiche difficili. E – come si vedrà – anche nello stesso Anceschi i termini della questione «autonomia» vs «eteronomia» dell'arte sono in realtà più sfumati (un dato che aiuterà a sua volta ad inquadrare con più esattezza la posizione poi effettivamente presa da Manganelli).

---

<sup>3</sup> A. Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, postfazione. a. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo* [*Die Struktur der modernen Lyrik*, I ed. 1956], con supplemento bibliografico a c. di R. Monti e F. Bianco, Garzanti, Milano 2002, p. 335.

Comunque, è su questa nozione di lirica assoluta che il discorso che ora va a cominciare fissa a grandi linee una delle sue coordinate concettuali<sup>4</sup>.

Registrandolo dunque le posizioni occupate da Manganelli entro la forbice lirica/storia nel corso del tempo è possibile tracciare una sorta di grafico del suo pensiero, dei suoi interessi, dei temi che a seconda del momento acquistano o perdono d'importanza ai suoi occhi, degli autori chiamati ad essere modello o anti-modello di confronto (o entrambe le cose, a seconda dell'argomento) nel quadro dell'elaborazione di una propria personale *Weltanschauung* e via alla scrittura. Solo in questa chiave risulta in fin dei conti possibile comprendere l'ampiezza dell'escursione che va dalle considerazioni in tema di responsabilità sociale e morale di alcuni articoli e appunti degli esordi, a quella vera e propria 'dichiarazione d'indipendenza' letteraria proclamata a gran voce una volta raggiunta una maturità artistica e 'ideologica' nel senso tutto «menzogn[ero]» del caso.

E solo in questa chiave viene a chiarirsi il senso delle oscillazioni semantiche cui sono sottoposte alcune – le più complesse – categorie della sua prima riflessione (che continuano, in ogni caso, a recare impressi insieme diversi ordini di valori, riattivabili anche a distanza di molto tempo in rapporto a determinati contesti). Tra queste forse la più significativa è la categoria di «mito», qui ampiamente discussa, cui Manganelli all'inizio assegna, collocandosi nel vivo dibattito culturale contemporaneo sul tema, una connotazione religiosa e reazionaria (la sovrastruttura mitologica come strumento repressivo del potere politico compromesso col religioso); per poi considerarla in modo più accondiscendente come 'discorso simbolico-visionario', certo irrazionale ma – in un'autonomia dai referenti allusi, lontano da eventuali prerogative di 'verità' – «strutturalmente» e razionalmente funzionale a creare un rifugio astratto e «artificiale» di contro alle criticità (proprie) di ciascuna età.

A tale particolare riflessione si riconnettono inoltre – entro la medesima dinamica di lirica vs storia – le «tension[i]» in direzione evasiva ovvero eversiva che improntano tanti ragionamenti manganelliani, da inscrivere tuttavia nel quadro di un legame certo agonistico ma ostinatamente mantenuto con la realtà (in modi analoghi a quanto avviene nell'opera di Yeats, il grande modello della formazione manganelliana, per il quale in definitiva non si può parlare di *escapism*). Sono «tension[i]», queste, in Manganelli connesse all'altro, più personale, conflitto primario: l'alternativa fra vita e morte (dove a sua volta l'opzione del

---

<sup>4</sup> Il percorso intellettuale di Manganelli poi – se visto dalla prospettiva delle dichiarazioni poetiche programmatiche della maturità – sembra andare, quasi ribaltando i più critici inizi, in direzione di una sorta di riconferma dell'arte pura, sotto la formula meno connotata della «menzogna». Tuttavia, una volta presa distanza dalle autodichiarazioni d'autore, si vedrà come – grazie all'influsso di altri modelli critici, come Edmund Wilson (antisimbolista che tratta di simbolisti) – anche per lui la situazione risulti più complessa.

suicidio, accarezzata in tanti testi, si colora a seconda dei casi dei toni della fuga ovvero della resistenza più radicale).

Misurandosi con una «crisi» che non è solo dissidio psicologico suo proprio ma chiara caratteristica generale del momento, Manganelli si dimostra allora – per libri letti, per argomenti toccati, per lo stesso metodo analitico adottato – inserito in profondità nella propria età storica, e anzi direttamente partecipe ai problemi del suo tempo. E quanto al metodo – che certo rappresenta una delle più importanti e sofferte conquiste del suo percorso intellettuale – occorre rilevare già in questa sede programmatica come le analisi critiche che più si riveleranno decisive per il pensiero e l'opera manganelliana – quelle, parallele in antitesi, su W.B. Yeats e su Cesare Pavese – siano condotte attraverso una contestualizzazione generazionale: con la figura di spicco cioè fotografata – attraverso la sua proposta di «soluzione» – sullo sfondo di contesto della propria «generazione», definita da «problemi» puntuali dell'epoca.

Se questa «crisi» è dunque innanzi tutto storica, è tipico però di Manganelli ricondurla anche a una dimensione universale, da 'condizione dello spirito': la posizione insopportabilmente dolorosa dell'uomo nel mondo. Ed è proprio a partire da questo continuo, in fondo inevitabile, incrocio dei due piani lirico e storico che Manganelli viene a concepire la sua propria «soluzione»: una letteratura che sia dimensione liminare, di soglia, di organizzazione – più che di ricomposizione – dei contrasti insolubili, sì 'lirica' ovvero, secondo un altro termine caro all'autore, «ascetica» ma di rimando a un terreno concreto di referenzialità. In questo senso, la poetica matura della «menzogna» manganelliana – militante nel disimpegno quanto si vuole – nasce in realtà e continua a reggersi su una base storica – di storia, come si è detto, insieme collettiva ed individuale. Che poi questa sorta di elaborata «formazione di compromesso» tra istanze contraddittorie – che è lo schema, come si vedrà, attraverso cui tutta l'opera manganelliana a più livelli (dal *corpus* nel suo complesso, giù giù fino ai singoli testi e alle singole tessere verbali) può essere letta – corrisponda, prima ancora che alla teoria, alle spontanee, precocissime disposizioni in scrittura, in «struttura» dei conflitti interiori (personali) da parte dell'autore, è un dato che si vorrebbe tenere a ulteriore conferma della validità di tale proposta interpretativa.

Delle conquiste scritte e concettuali di Manganelli – del cui lessico critico ricorrente si è voluto dare fin d'ora qualche coordinata – si è cercato di ricostruire il tortuoso percorso nella prima parte di questo studio. Ovviamente, l'impostazione generale del discorso – in particolare, la dicotomia di base lirica *vs* storia, che pure trova fondamento nelle pagine



dell'autore – è frutto di una scelta; il che ha portato necessariamente a mettere in luce certi aspetti, a sfiorarne soltanto o addirittura a tralasciarne del tutto altri. Fatte salve le ovvie limitazioni, questo approccio è parso però di particolare interesse, da un lato per la sua lunga durata (attestata dai testi stessi), dall'altro perché – innestandosi proprio in una fase di per sé più mobile ed incerta com'è, di norma e anche qui, quella della *Bildung* (fase che nella critica manganelliana, al di là di qualche prima esplorazione, è ancora poco indagata) – sembra mediare una prospettiva diversa, rispetto alle tante acquisizioni già raggiunte, sul Manganelli che conosciamo.

Ripensare Manganelli, dunque, vorrebbe essere la linea-guida di questo studio: non per introdurre novità a tutti i costi, ma per cercare di comprendere meglio, partendo proprio dalla radice, le sfaccettature di un autore il cui carattere polimorfo si estende in effetti ben oltre il limitato campo dei gratuiti fuochi d'artificio verbali.

Seguire tale percorso, in uno scrittore-critico ai limiti dell'erudizione com'è Manganelli, significa inevitabilmente immergersi nella sua biblioteca. Il confronto con altri autori – già pervasivo nell'esame del suo *iter* intellettuale e scrittorio – è messo al centro della seconda parte, con due macroesempi di lettura (critica) e riscrittura. Concentrarsi su due autori 'massimi' come William Shakespeare e Samuel Beckett – entrambi studiati in dettaglio da Manganelli a partire proprio dagli anni di formazione – permetterà di verificare più da vicino attraverso veri e propri *close readings* il suo uso dei modelli. Inoltre, l'analisi di questi 'rapporti letterari' nello specifico consentirà di approfondire ulteriormente due coppie polari di categorie-concetto – rispettivamente, vita *vs* morte e mente *vs* corpo (a loro volta interconnesse) – che rivestono un peso centrale nell'immaginario manganelliano.

Infine, la tenuta testuale delle interpretazioni via via avanzate troverà riscontri aggiuntivi nelle pagine conclusive dedicate ad alcune analisi campione.

L'indagine qui svolta – pur considerando, ovviamente, la produzione maggiore – parte però da e si svolge in gran parte su prove di laboratorio: quaderni di studio, schedature, prove d'interpretazione, come abbozzi di narrazione o poesia che spesso detengono anche lo statuto di confessioni da diario. Sono scartafacci, appunti, «notes». È così che Manganelli stesso – all'altezza del 1953 – definisce il materiale verbale che sta producendo, recante ancora quelle tracce di sudore e sofferenza di lì a poco recisamente (auto)vietate:

Così il libro [l'autore si riferisce allo stesso testo in corso di elaborazione] sarà una specie di notes di strategia interplanetaria, e tratterà di molte cose in modo assurdo incoerente e incompetente. È forse qualcosa di diverso la mole dell'universo che ci sta di fronte?<sup>5</sup>

Obiettivo di Manganelli, non solo negli anni di formazione, è trovare il modo di fronteggiare per l'appunto l'«universo»: tanto la concretissima realtà storica che gli è toccato di vivere («crisi» psicologiche e ideologiche comprese), quanto quell'altra, più astratta immagine del mondo come «macchinarda»<sup>6</sup> avversa al 'genere umano' (implicazioni (anti)religiose comprese). I piani della storia e della lirica hanno, insomma, al fondo un bersaglio comune. È così che la letteratura diventa un'astuta «strategia»: per scacciare la paura, per 'raggelare' il dolore, per rispondere ai «problemi», per sopravvivere alla vita.

---

<sup>5</sup> G. Manganelli, *Un libro* [1953-1955], in TUC, pp. 63-64.

<sup>6</sup> HT, p. 137.

## PARTE I

### L'ELABORAZIONE DI UN «SISTEMA» CRITICO E CREATIVO NEL PRIMO MANGANELLI

Tentare di individuare un tracciato o almeno dei raggruppamenti che possano dirsi coesi entro la prima produzione di Giorgio Manganelli – indicativamente dalla seconda metà degli anni '40 al 1964 di *Hilarotragoedia* – significa tentare di orientarsi in una mole di materiali disordinata per eufemismo. Si va dai testi critici, pubblicati in rivista o volume o trasmessi in radio, a una serie di scritture mantenute nel cassetto: prove narrative e poetiche, ma anche saggistico-diaristiche – tra cui spiccano, in particolare, gli affascinanti quaderni di *Appunti critici*, vero e proprio zibaldone di impressioni di lettura, abbozzi d'analisi, riflessioni chiuse o lasciate aperte, schedature... risalenti al periodo 1948-1956. La situazione è insomma di vivace strabondanza, con ponti continuamente gettati fra l'allora edito ed inedito, e l'impressione di una fuga di carte lontana dall'ordinamento.

L'impresa si dà dunque come difficile. Difficile, innanzi tutto, per l'impressionante vastità degli interessi manganelliani che emerge indubbia da una presa visione sistematica dell'insieme – e ciò nonostante quel fuoco critico stabilmente puntato, com'è noto, sulla letteratura anglo-americana, la cui conoscenza minuziosa anzi il giovane Manganelli, pur laureato a guerra appena conclusa in scienze politiche, brandisce appassionatamente fin da subito per gettarsi nel campo delle Lettere con qualifica di 'esperto' per il settore di lingua inglese. Ma impresa difficile anche per il tasso di casualità insito nella rassegna degli autori o degli argomenti trattati: come dimostrato con occhio felice da Federico Francucci nella postfazione e nelle note all'edizione integrale a sua cura degli *Appunti critici*<sup>1</sup>, la scelta dei libri (anche classici) commentati da Manganelli in quelle carte segue dappresso ad esempio il catalogo delle pubblicazioni tascabili BUR degli anni '50 – quindi un fattore estrinseco a disegni autorialmente prestabiliti, fatta eccezione per la ragione del borsello. Se quindi per molti dei testi affrontati (come è il caso del teatro elisabettiano e di Shakespeare, letti e commentati metodicamente tra il 1952 e il 1953) si può pensare a un vero piano di studio autoimpostosi da Manganelli per la propria *Bildung*, nel caso di altri soggetti – pur nell'osservanza dell'inclusione nel *corpus* e dell'analisi relativa – non occorrerà forse calcare

---

<sup>1</sup> F. Francucci, *Un re che scrive*, postfaz. a AC, pp. 339-343 (*Una biblioteca universale*), cfr. inoltre le importanti note di commento al testo (la numerazione delle pagine del saggio di Francucci è quella della prevista ed. Adelphi).

più di tanto la mano sulla scelta specifica quando la sua programmaticità potrà apparire piuttosto bassa.

Allo stesso tempo, come è tipico delle fasi di formazione, nel complesso di queste scritture di vario statuto convivono impostazioni d'analisi diverse, giudizi poi precisati rinnegati o ribaltati, oscillazioni nel valore e nella definizione assegnati a certe categorie critiche e scritte, e così via. Queste incertezze impongono allora da un lato una considerazione ancora più attenta della cronologia dei singoli brani esaminati, ma insieme richiedono una quasi opposta apertura verso una alinearità del percorso intellettuale (percorso per Manganelli poi tanto più ricco di circonvoluzioni per la sua, letteralmente paralizzante, difficoltà a questa altezza di chiarirsi a se stesso), per cui certe intuizioni – quasi anticipazioni apparentemente lasciate cadere – possono riemergere a distanza di tempo con rinnovata forza. Sembra perciò produttivo giocare di concerto, combinandoli, sui due assi sintagmatico e paradigmatico. Da un lato, cioè, smembrare l'arco della prima produzione manganelliana in sottoinsiemi in cui connettere tra loro contributi di uno stesso periodo, col risultato di un'organizzazione dei testi per quanto possibile per fasi o blocchi, non rigidamente chiusi ma aperti a possibili sovrapposizioni negli estremi temporali. Guardando in tal modo al *corpus* della 'prima produzione', è il periodo centrale – dagli anni 1952-53 alla fine del decennio – ad apparire più unitario e conseguente, specie nella sede pubblica delle riviste o delle trasmissioni radiofoniche. I contributi di questa fase mediana – che comincia in parallelo con le prime gravi crisi psicologiche di Manganelli<sup>2</sup> e sembra tendere ad un superamento o a una chiusura con la prima stesura della sua opera letteraria d'esordio (dicembre 1960-gennaio 1961)<sup>3</sup> – sono infatti caratterizzati dalla presenza di un lessico critico specifico, iterato e anzi amplificato da un testo all'altro, in un'ossessività formulare<sup>4</sup> che dà già un assaggio dell'*usus* manganelliano maturo, in sede sia critica che narrativa, delle costanti per parole-chiave. Più problematico risulterà forse fornire una fotografia precisa dei periodi precedente e successivo a tale nucleo centrale: per quanto riguarda il primo versante, per via di un comprensibile stadio di 'rodaggio', che però non esclude quei sorprendenti *insight* critici cui si accennava,

---

<sup>2</sup> Per un quadro della precarietà psicologica di Manganelli negli anni '50 cfr. la ricostruzione di S.S. Nigro nel suo bel saggio *La ruggine dell'anima*, postfazione a VSJ, pp. 99-113.

<sup>3</sup> Cfr. M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea edizioni, Novara 2002.

<sup>4</sup> Federico Francucci parla di una ricerca di «formule» critiche già nelle annotazioni del primo quaderno di *Appunti* risalente al 1948-49: «Il gusto della *iunctura* si unisce alla ricerca – anch'essa molto evidente – di formule: formule di definizione critica che inclinano però anche, e l'autore non ne sembra inconsapevole, verso la formula magica, definitiva, incantatoria.» (F. Francucci, *Le parole che non si consumano. Nota del curatore* alla pubbl. autonoma del I quaderno di *Appunti critici 1948-49*, in «Autografo», n. 45, a. XIX, 2011 [n. monogr. dedicato a *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*], p. 181).

eloquenti primizie del Manganelli a venire; all'altro capo per via della preparazione – anche grazie all'*iter* elaborativo di ciò che sarà *Hilarotragoedia*, vera e propria opera di passaggio – al salto verso la ben nota poetica dell'«artificio» e della *Letteratura come menzogna* caratterizzata da sue proprie, parzialmente diverse, coordinate categoriali (per quanto lo scrittore maturo non manchi in realtà di intrattenere – e lo si vedrà in dettaglio alla prova di esempi testuali – segreti debiti con il suo laboratorio giovanile).

Parallelamente, occorrerà sovrapporre a questo schema di lettura un'azione combinatoria sull'asse paradigmatico che, in un movimento (anche evolutivo) lungo il *corpus*, renda evidenti le associazioni per temi o questioni tra le fasi. Il reticolato risultante varrà come il tracciato di alcune di quelle indagini che per Manganelli si rivelano problematiche continue nel tempo, seppure di riflessione carsica, a tratti scomparse sotto altri circuiti e connessioni mentali, quindi riaffioranti in tutta la loro urgenza.

## CAPITOLO I

### CONFLITTI PRIMARI

#### LIRICA VS STORIA

Nel quinto e ultimo quaderno che compone il diario intellettuale-emozionale degli *Appunti critici* è registrata la lettura di *Les caves du Vatican* di Gide, effettuata probabilmente – come segnala Francucci con riscontro nella biblioteca manganelliana (ora conservata al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia) – sulla traduzione di Oreste Del Buono per la Biblioteca Universale Rizzoli. Siamo nell'aprile del 1955 e sembra trattarsi di uno di quegli 'incontri casuali' del periodo, tanto più che Manganelli dichiara, quasi in ammissione di colpevolezza: «Poiché dei problemi di Gide io so troppo poco – e dei problemi della cultura e della società in cui viveva – questo libro io lo leggo solo “funambolicamente”, formalisticamente»<sup>1</sup>. L'oltranza critica da esercitarsi su strutture testuali «ordigno» è ancora lontana; e l'abbozzo di lettura «"funambolic[a]"» – qui più tematica che stilistica – può essere bollato dallo stesso commentatore come approccio all'opera parziale, se non 'in minore' («solo»). Sorvolando sull'argomento specifico dell'appunto – la questione del «vivere anarchico» posta dal protagonista Lafcadio, che si arricchisce di risvolti manco a dirlo crucialmente personali per il Manganelli tormentato di questi anni<sup>2</sup> –, ciò che ora più interessa è l'impianto teorico complessivo che fa da quadro all'analisi.

La lettura di *Le segrete del Vaticano*, di Gide (1913), mi conferma l'importanza preliminare, per l'intelligenza di qualunque testo letterario, della conoscenza della “retorica” che ne è lo sfondo e la base: cioè quel sistema di idee, e più di tutto di problemi, di stimoli, cui un libro vuole – o deve – rispondere. Questa conoscenza allarga d'assai l'eco delle parole, anzi conferisce loro un peso affatto nuovo, una intensità storica, una drammaticità di cui altrimenti sarebbero privi. (Non a caso, la lettura non storica, astratta, si dice lettura “lirica”: cioè vuole essere attenta a quel dato più generico e più ovvio, quello che la parola ha di costante, di identico da un tempo all'altro, purgandola di tutto il peso drammatico, dialettico della storia: per cui i moderni – anche i lirici li leggiamo drammaticamente; perché i problemi li portiamo dentro naturalmente, e li scopriamo vivendo. [...]).

---

<sup>1</sup> AC V 44, del 24 aprile 1955 (da cui anche la successiva cit. a testo).

<sup>2</sup> Sull'«esperienza anarchica» (è espressione d'autore autoriferita, usata proprio in questo appunto), ovvero di autarchia relazionale tentata da Manganelli in questa fase, si sofferma Francucci (cfr. *Un re che scrive*, cit., pp. 346-347 e 352).

Almeno dal '51 – ma la nota completa contiene un riferimento ancora all'indietro, ad esperienze di lettura anteriori (circa dal 1949 in poi) – il modo con cui Manganelli si avvicina ai testi più svariati è sempre lo stesso:

Credo che la lettura sia la ricerca della soluzione che rappresenta il testo per l'autore: cioè, l'opera dell'autore (o forse l'autore-opera) è una soluzione. Di che? Nessuno più lo sa, perché il problema s'è tutto sciolto nella soluzione, nella quale è sopravvissuto solo il sentimento (una tensione) del problema, ed è tale sentimento che fa sì che si tratti di soluzione, e non di altro.<sup>3</sup>

Si tratta di un'impostazione «metod[ologica]» caratteristica della prima produzione manganelliana, e il commento a Gide non fa eccezione, se vi si parla di «sistema di idee, e più di tutto di problemi, di stimoli, cui un libro vuole – o deve – rispondere». Stante questo contesto generale, all'aprile '55 (come nei mesi appena precedenti e successivi) Manganelli impiega però anche – e i riferimenti nelle carte private sono espliciti, seppur generici – delle categorie filosofiche di stampo marxista.

In realtà, analizzando nello specifico la fase critica degli anni '50, si chiarirà come il concetto di «dialettica» da Manganelli continuamente riproposto abbia un valore peculiare e soggettivo, non pre-codificato (o almeno, non del tutto) per accordo con le dominanti del panorama intellettuale contemporaneo. Tuttavia è altrettanto palese che la formula «peso [...] dialettico della storia» qui sia carica del bagaglio marxista, un tacito rinvio cioè a quell'approccio interpretativo della realtà cui Manganelli cercava appunto di avvicinarsi, ripromettendosi anzi una migliore acquisizione per via di approfondimenti mirati. Un'attestazione in questo senso, di poco posteriore, è ad esempio lo schematico «piano di lavoro» in data 14 giugno 1955 per una «letteratura come parte della storia»: un'indagine da effettuarsi se o quando «foss[e] [stato] sano intellettualmente» e per la quale «[p]reliminare [...] sarebbe una ricerca sistematica sulla teoria dell'arte dei marxisti, che sono tra i pochi che hanno chiara quest'idea della funzionalità storica della letteratura [...]»<sup>4</sup>. Il progetto ovviamente non avrà seguito – meno per le persistenti difficoltà psichiche dell'aspirante scrittore, che per il finale schieramento in favore di una letteratura votata alla 'malattia' di una logica d'altra lega.

---

<sup>3</sup> AC II 2, del 10 marzo 1951 (da cui anche la cit. successiva).

<sup>4</sup> AC V 49, del 14 giugno 1955.

Sintomatico è comunque che anche in questo momento di massimo accostamento al pensiero marxista (vi mancherà sempre un'adesione completa<sup>5</sup>), l'interesse di Manganelli sia in fondo tutto rivolto ad una 'questione privata': lo scoppio del conflitto dialettico come manifestazione *interna al soggetto*, più che nella società. Concentrandosi cioè sullo scontro tra ideologie conflittuali ancora compresenti in uno stesso individuo, Manganelli traduce il discorso politico in termini a lui più confacenti e porta la riflessione su un territorio fin troppo familiare. Nell'affermazione che «la lotta ideologica – come la lotta di classe – passa “attraverso” la nostra coscienza – e non tra le coscienze – noi siamo divisi»<sup>6</sup>, la dialettica diventa una sorta di psicomachia dove sono rappresentate e vanno in scena insieme istanze, volontà opposte. Su tutto questo occorrerà tornare come sulla conclusione, altrettanto significativa, cui il discorso inesorabilmente tende: l'unico «esit[o]» davvero preso in considerazione è «magari il suicidio, documento d'una crisi non risolta, ma non elusa». L'appunto su Gide documenta quindi sì un interesse socio-politico di Manganelli – specificamente orientato e all'occorrenza trasferibile sul piano letterario (come possibile, o plausibile, criterio d'indagine dei testi) – ma cui si accompagna una visione personale, che agisce (chissà quanto involontariamente) da mezzo correttivo e di prevenzione contro usi troppo rigidi.

Al di là dei pur necessari dettagli, è però un aspetto di portata più generale a fare dell'appunto una testimonianza di sintesi decisiva: a chiare lettere infatti qui si coglie un Manganelli posto di fronte al problema della «storia» e della sua «drammaticità». E questo al punto da dichiarare che per «i moderni» – categoria in cui egli stesso si include, col verbo alla prima persona plurale, insieme alla sua generazione – il peso della storia («i problemi») è così presente e ormai quasi pacifico («naturalmente»), da essere filtro e lente ineliminabile: testo o mondo, qualsiasi ne sia il supporto, l'operazione decifratrice non potrà che risultare «drammatic[a]». A questo senso doloroso della «storia» è contrapposta, nella nota, una seconda dimensione: la «lirica», astorica perché atemporale ed «astratta», potenzialmente

---

<sup>5</sup> In un intervento radiofonico del 1956 (ora pubblicato in DA, pp. 75-88, su cui si avrà modo di tornare) su *Red, Black, Blond and Olive* di Edmund Wilson – del quale Manganelli fornisce «un ritratto che per la verità ha molto dell'autoritratto (e un po', anche, del romanzo di formazione)» – Andrea Cortellessa vede «fotografato] con singolare esattezza il complesso e contraddittorio nodo di tensioni ideologiche e spirituali dal quale era abitato il nostro scrittore alla decisiva svolta della metà degli anni Cinquanta. Ma [tale scritto] [...] aiuta [anche] a capire la tortuosa strategia di *aggiramento* dell'ideologia razionalistica (lucidamente diagnosticata come forma a sua volta *religiosa* – al pari dell'atteggiamento fideistico di Wilson nei confronti dell'URSS) allora praticata da Manganelli» (A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in N. Bellucci e A. Cortellessa (a c. di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, p. 376, cit. prec. p. 374).

<sup>6</sup> AC V 46, del 13 giugno 1955 (da cui anche la cit. successiva).



asettica («purgandola [la parola] di tutto il peso [...]»). Il cammino di Manganelli a questa altezza pare ancora incerto, oscillante tra i due percorsi che indicano di fatto due modi diversi di essere presenti nella vita, due risposte alternative a quel dilemma insormontabile (e, nonostante i futuri equilibri, sempre irrisolto) che è il ‘vivere’.

Lirica vs Storia, dunque, è la grande questione per il Manganelli in formazione, diviso tra l’aspirazione a un *engagement* attivo, proprio politico-sociale come si è visto, e l’opposta pulsione all’«anarchi[a]», allo stare in disparte dal tumulto ritirandosi in zone che si potrebbero definire ‘a statuto lirico’. E a conferma di quanto le due soluzioni siano sentite come esclusive, non a caso l’appunto militante del 14 giugno 1955 (cui si è già fatto riferimento) reca l’inequivocabile e lapidario autoincitamento: «Niente “lirica” o fuga o fantasia generica: al contrario, letteratura come acquisizione di coscienza»<sup>7</sup>. Tuttavia, proprio perché è di un’ampia *Bildungsphase* che si tratta, i valori assegnati a queste due polarità – pur di massima così definite – non saranno fissati una volta per tutte in partenza, ma a seconda delle specificazioni aggiunte sapranno virare nel tempo, come mutando di carica.

Significativamente i primi segnali di tale conflitto polare cominciano a manifestarsi già nei pezzi giornalistici di una decina d’anni prima, quando cioè, all’indomani della guerra, Manganelli si trova reduce da un intervento attivo di grande portata – la partecipazione diretta alla Resistenza (compresa una scampata fucilazione) – e insieme impegnato a stabilire quale debba essere il suo posto nel mondo, tra matrimonio e prima attività professionale. Visto nella luce di questa collocazione cronologica (precocissima poi quanto a cronologia relativa), il tema acquista di peso e insieme di contesto – perché è di fatto riallacciandosi al dibattito intellettuale italiano innescatosi negli anni ’30 sull’America come modello (letterario e non solo) che Manganelli comincia a tracciare la propria strada. E tra le varie personalità che allora potevano essere di riferimento, è nel segno privilegiato di Cesare Pavese che egli sembra collocare la sua prima riflessione critica, quasi in controcanto con altre lezioni provenienti dall’anglistica contemporanea: da Mario Praz, l’innovatore per via d’erudizione, a Emilio Cecchi, l’intellettuale *à la page* del «Corriere della Sera» – entambe personalità, anzi, più frequentemente nominate dell’altra. Quello pavesiano è infatti un segno sottinteso, giacché Manganelli sarà sempre molto discreto, e a maggior ragione dopo il fatidico 1950 del suicidio, nell’espone il proprio confrontarsi con quella figura esemplare<sup>8</sup>. A voler considerare

---

<sup>7</sup> AC V 49.

<sup>8</sup> Sul rapporto Manganelli-Pavese cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, spt. pp. 155-158 (nel cap. *La retta e il tapiro*); S.S. Nigro, *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, «Riga» 25, Marcos y Marcos, Milano 2006, pp. 130-132 e S.S. Nigro, *Il laboratorio di*

fino in fondo la radicalità dell'operazione, è propriamente su due livelli che si sviluppa il rapporto ideale di Manganelli con Pavese: da un lato, come a dire nel 'doppio fondo', il rapporto è sepolto, nascosto in scartafacci per ciò che riguarda la materia intima (quindi per le problematiche facenti capo al *Mestiere di vivere* uscito nel 1952 e a sua volta scrittura privata intellettuale-emozionale); dall'altro lato, più in superficie, il rapporto è pubblico (ma, ancora, espressamente dichiarato solo in un paio d'articoli e svolto invece per lo più per raffronto implicito) per la materia anglo-americana. Nonostante il mantenuto riserbo, quindi, la scrittura pavesiana è da pensare come impalpabile, quasi fantasmatica velina, sottesa agli articoli manganelliani degli anni '40-primi '50, specialmente – è ovvio – a quelli sul 'mito americano'.

#### MITOLOGIE AMERICANE

Il 13 novembre 1948 esce sulla «Gazzetta di Parma» una recensione di Manganelli alla traduzione italiana (approntata da Attilio Bertolucci per Bompiani) dei *Classici americani* di David Herbert Lawrence. Il titolo dell'articolo è tale da sollecitare paralleli con le opere manganelliane maggiori: *Critica mitologica di D.H. Lawrence* (dove il concetto di «Critica mitologica», peraltro, è reso redazionalmente in carattere tipografico diverso, quasi si trattasse del titolo del volume presentato). Tuttavia, per evitare facili generalizzazioni, occorre subito avvertire che la «mitologia» qui riconosciuta a Lawrence non è sentita ancora da Manganelli priva di ombre o di riserve (come sarà invece per quella yeatsiana di uno stupendo articolo del 1949 per «La Fiera letteraria», su cui si tornerà poi in dettaglio) – e questo non senza ragione. Tuttavia la lettura degli *Studies in Classic American Literature* è da considerarsi un'esperienza seminale nella formazione manganelliana, e questo sia per certe idee espresse nel volume, sia per la rielaborazione critica autonoma messa poi in atto su quella base. Tra l'altro, è dato importante di questo periodo che Manganelli spesso misuri se stesso e le proprie convinzioni su saggi critici altrui, quasi affrontando le «soluzioni» rappresentate dai testi letterari attraverso la sistematizzazione – «soluzione» a sua volta – di altro critico-autore (così appunto sono letti Pavese e Lawrence, ma anche un rappresentante di altro filone come Orwell).

L'opera saggistica del 1923 (anno dell'edizione statunitense) è del resto cruciale anche per i principali americanisti italiani delle generazioni precedenti, e questo pur nella divergenza

---

*Giorgio Manganelli*, postfaz. a TUC, spt. p. 353. Cfr. inoltre F. Milani, *Manganelli tra prosa e poesia*, in «Poetiche», 1/2009, pp. 121-138 e F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 117-121, 127, 133-134.

delle loro inclinazioni individuali: per un Emilio Cecchi ad esempio che, a partire dagli anni '30, vede negli «incomparabili»<sup>9</sup> *Studies* la chiave per accedere – al di là delle riserve personali – a quella grande «tradizione tra fantastica e teologica»<sup>10</sup> della letteratura; o per un Elio Vittorini che, un decennio dopo, sembra disegnare sulla scorta dell'impostazione di Lawrence la sua *Americana*<sup>11</sup>, l'antologia apripista per i più giovani a tutto un Nuovo Mondo,

---

<sup>9</sup> E. Cecchi, «*Moby Dick*», in «Corriere della Sera», 27 novembre 1931, art. raccolto dall'anno successivo in *Scrittori inglesi e americani*, Carabba, Lanciano 1935. Le citaz. da quest'opera fondamentale di Cecchi – via via accresciuta nel corso degli anni – seguiranno la IV ed. (ultima alla quale l'autore apporterà modifiche), Mondadori («Il Saggiatore»), Milano 1962-1964, 2 voll. Per il passo in questione cfr. di quest'ultima, vol. I, p. 108.

<sup>10</sup> E. Cecchi, *Note su William Faulkner* [col semplice tit. di *William Faulkner*, in «Pan», maggio 1934], in *Scrittori inglesi e americani*, cit., vol. II, p. 203; in Faulkner «Si ritrovano le radici di quella tradizione tra fantastica e teologica che D.H. Lawrence illustrò incomparabilmente nel suo libro, troppo poco noto, sulla letteratura classica americana.»

Per il valore di Lawrence e in particolare degli *Studies* nel pensiero critico di Emilio Cecchi cfr. R. Macchioni Jodi, *Emilio Cecchi*, Mursia, Milano 1983, pp. 240-245. Inoltre, utile ausilio per seguire le pubblicazioni (specie giornalistiche) e le riproposte in ristampa di Cecchi è ancora: G. Scudder (a c. di), *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970.

Una recensione dello stesso Cecchi alla traduzione italiana dei *Classici americani* esce su «L'Europeo» del 21 novembre 1948 (poi compresa nel II vol. della IV ed. di *Scrittori inglesi e americani*), qualche giorno dopo quindi quella manganelliana per la «Gazzetta di Parma». Un'eco dell'articolo di Cecchi è forse riscontrabile in una seconda recensione manganelliana al volume: G. Manganelli, rec. a D.H. Lawrence, *Classici americani*, in «Il Raggiungimento Librario», n. 2 (febbraio) 1949, p. 12 – dove del resto il magistero dell'illustre maestro è richiamato fin dall'inizio: «Emilio Cecchi lo aveva detto da tempo: era un libro che non poteva mancare nella biblioteca dello studioso di letteratura americana». In questa sede, la definizione manganelliana dello stile lawrenciano si accresce (rispetto al precedente del 1948) di un particolare: «questo supremo esempio del suo stile, dove la voce della persona è quasi un grido»; una caratterizzazione sonora che sembra riprendere appunto il giudizio sul volume di Cecchi: «Scritto in una maniera superba. Per la verità, più che scritto, si vorrebbe dire dettato, gridato col megafono» e ancora «Innegabile è il carattere «parlato» di questa prosa» (*Scrittori inglesi e americani*, cit., pp. 81 e 82).

<sup>11</sup> In Vittorini una vicinanza, pur nell'autonomia della successiva elaborazione, col discorso lawrenciano si registra dal confronto tra due passi delle rispettive parti introduttive. D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* [1924, anno della prima ed. ingl.], Heinemann, London 1964, pp. 3-4: «Those Pilgrim Fathers and their successors never came here [to America] for freedom of worship. [...] They came largely to get away – that most simple of motives. To get away. Away from what? In the long run, away from themselves. [...] All that vast flood of human life that has flowed over the Atlantic in ships from Europe to America has not flowed over simply on a tide of revulsion from Europe and from the confinements of the European ways of life. [...] It seems as if at times man had a frenzy for getting away from any control of any sort. In Europe the old Christianity was the real master. [...] Mastery, kingship, fatherhood had their power destroyed at the time of the Renaissance. And it was precisely at this moment that the great drift over the Atlantic started. [...] In America this frictional opposition [to the master] has been the vital factor.»; E. Vittorini, *Americana* [1941], introd. di C. Gorlier e G. Zaccaria, Bompiani, Milano 1999, pp. 2-3 (dalla prima sez. *Le origini*): «Sembra che i Padri Pellegrini fossero venuti dall'Europa pieni di delusione e stanchezza: per finire, non per cominciare. Delusi del mondo non volevano più il mondo; solo astratti furori li agitavano, l'idea della grazia, l'idea del peccato, i pregiudizi feroci del dualismo calvinista. E non avevano più la forza di affermarli nelle vecchie città delle lotte religiose; fuggivano come se non vi credessero, come se vi rinunciassero. Ma lì, su quelle coste coperte di alberi dal legno duro, era di nuovo il mondo: lo videro e furono di nuovo nel mondo, accettando, poi anche ringraziando, e dalla stanchezza passarono via via alla baldanza, alla fede. Trovarono in America la necessaria ferocia per praticare quei pregiudizi feroci; essere, in qualche modo, vivi.»

Nell'approntare *Americana* l'operazione di Vittorini è del resto quella di sfruttare, combinandole, matrici diverse, tra le quali Lawrence appunto è, più che presente, essenziale: come riassume Claudio Gorlier, «[...] Vittorini coniuga Vico con i *Classici americani* di D.H. Lawrence – un libro che chiede insistentemente a Bompiani – e in termini sostanzialmente pretestuosi con *Expression in America* di Lewisohn, sulla cui filigrana sembra costruito il discorso interno del libro.» (C. Gorlier, *L'alternativa americana*, introd. a E. Vittorini,

nonostante le note mutilazioni (proprio ai testi di accompagnamento dello stesso Vittorini) della censura fascista.

Nel suo studio critico, Lawrence affronta – attraverso l'interpretazione di otto autori – lo «spirit of the place» (come titola il capitolo introduttivo), ovvero la natura dell'America, paese e popolo.

Liberty in America has meant so far the breaking away from *all* dominion. The true liberty will only begin when Americans discover IT, and proceed possibly to fulfil IT. IT being the deepest *whole* self of man, the self in its wholeness, not idealistic halfness.<sup>12</sup>

Per Lawrence il fascino dell'America sta, fin dall'origine della sua fondazione per mano dei padri pellegrini, in quella «dark suspense» che egli riconosce «at the bottom of the American soul»<sup>13</sup>, un'anima di emozioni ed odî trascinanti che attende ancora di essere pienamente sbrigliata. Ed è quest'anima che Lawrence insegue lungo la produzione di alcuni suoi rappresentanti-chiave, mentitori in quanto artisti («An artist is usually a damned liar»), ma la cui arte «will tell you the truth of [...] [their] day»<sup>14</sup> (un'impostazione programmatica cui si sarebbe tentati di far risalire il primo germe di quella «letteratura come menzogna» che sarà poi il vessillo dello stesso Manganelli). Autori come Melville e il suo *Moby Dick*, il capodoglio (bianco, non a caso!) che incarna «the deepest blood-being of the white race; [...] our deepest blood-nature»<sup>15</sup> e che infatti fa affondare la nave dei balenieri «symbol of this civilized world of ours»<sup>16</sup>, «our white mental consciousness»<sup>17</sup>.

A quest'idea di un'anima di passioni scatenate e di vitalità istintiva e naturale (la «blood-nature» appunto), opposta alla coscienza razionale della società civilizzata, Manganelli dà ampio spazio nel suo articolo. Lawrence stesso anzi, come autore in proprio, sarebbe – secondo formulazioni che più avanti diventeranno usuali, ma che nel '48 sono ancora eccezionali – «un celebrante [...] in una religione selvatica [...] oscura ed abbagliante»<sup>18</sup>. E tuttavia proprio il riconoscimento di un che di 'religioso' – in anni in cui Manganelli è impegnato a proclamare tutto il suo ateismo e generalmente a evitare qualsiasi abbandono

---

*Americana*, cit., p. XII). Per una ricostruzione della composizione materiale e la vicenda editoriale di *Americana*, dal punto di vista dei protagonisti, cfr. anche E Vittorini, *I libri, la città, il mondo, Lettere 1933-1943*, a c. di C. Minoia, Einaudi, Torino 1985.

<sup>12</sup> D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 7.

<sup>13</sup> Ivi, p. 5.

<sup>14</sup> Ivi, p. 2.

<sup>15</sup> Ivi, p. 152.

<sup>16</sup> Ivi, p. 151.

<sup>17</sup> Ivi, p. 152.

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Critica mitologica di D.H. Lawrence*, in «Gazzetta di Parma», 13 novembre 1948 (da cui anche le cit. successive).

fideistico<sup>19</sup> – fa apparire Lawrence in una luce dubbia. Del resto, egli si occupa, scrivendo, di una «orgiastica matassa mitologica», una «mitologia di divinità inferiori: zingari, contrabbandieri, guardiacaccia, fanciulle e donnette», attori di e per una «brulicante vitalità» che tengono il divino «sotto i piedi», ben ancorato alla concretezza di una materialità che al contempo viene metafisicizzata. Il giudizio di Manganelli sul Lawrence-romanziero è dunque ambivalente, diviso tra rifiuto e ammirazione, e questo per due fattori concorrenti: primariamente per la detestabile vena «predicante» e i «modi pesanti da profeta»<sup>20</sup> con cui è condotta la sua narrazione, che – ed è il secondo, complementare motivo – ‘predica’ un’immersione totale nella vita, nel dominio degli istinti passionali. Si dovrebbe credere che Manganelli – per natura poco incline agli entusiasmi panici – abbia un deciso ribrezzo per questa sorta di letteratura, ma a sorpresa egli si scopre interessato a Lawrence, attratto e insieme respinto dal suo entusiasmo vitalistico. Il fatto è che tale atteggiamento sembra assumere agli occhi del suo lettore d’eccezione il valore di una «soluzione» – «mitologica» ovvero lirica – del tutto peculiare, a sua volta ambigua nell’essere da un lato certo estranea alla storia (Lawrence attinge e si rifugia nel substrato costante dell’anima umana, nella sua natura psichica profonda, assecondando un proprio «primitivismo istintivo»<sup>21</sup>) e insieme paradossalmente condizione di una presenza nella storia, come ‘vivere’ semplice e immediato (privo cioè delle mediazioni e repressioni del rovello razionale).

---

<sup>19</sup> È pur vero che tra le prove poetiche giovanili si trovano – collocabili circa al 1945 (cfr. la *Nota al testo* del curatore Piccini, PO, p. 337) – anche alcune poesie di soggetto religioso (cfr. PO, pp. 219 e 238-245). Tuttavia, già in questi testi di collocazione cronologica molto alta, che dipenderebbero – per testimonianza della figlia Lietta – dall’influsso della religiosità materna (cfr. L. Manganelli, *Le poesie giovanili di Giorgio Manganelli*, in «Poesia», a. XII, luglio-agosto 1999, n. 130, pp. 8-9), è possibile cogliere un tono davvero *sui generis*, tutto personale di Manganelli nella rielaborazione di motivi e figure del cattolicesimo. Il dettato cioè si concentra principalmente, come nelle parallele poesie mitologiche, sui temi della morte e del disfacimento, divino ed umano (così ad esempio nella prima *Annunciazione* (ai vv. 7-12, PO, pp. 238-239) l’angelo messaggero dice a Maria: «Io sono l’ultimo angelo. / Per cercarti, per giugere a te, / li ha consunti il premere dell’aria, / li ha uccisi il grido della luce. / Abbandonata è la città nel cielo, / la città degli angeli morti.»), con ossessioni figurative già specifiche – che si confermeranno più avanti – come quella per le mani o del tempio distrutto da un rogo. Del resto, risale addirittura al 1940 (Manganelli è diciottenne!) il breve racconto *Il prete* (TUC, pp. 16-17), in cui il protagonista, prete appunto, dichiara di non credere più da anni a Dio e a maggior ragione alla religione che pure ha deciso di continuare a celebrare. Anche in questo caso, è sul Dio scomparso – un Dio «mostruoso nulla» – che insiste il racconto, chiudendosi su una sorta di scommessa pascaliana ‘al contrario’: «Non c’è misura per la profondità della mia dannazione, se Dio esiste – e se Dio non c’è, non vi sarà che il nulla. Ma, come prete, non farò diversamente.» (p. 17).

Negli *Appunti critici*, invece, annotazioni su questioni religiose si trovano solo a partire dal secondo quaderno (a chiusa delle note del 1951), ad esempio in AC II 71 dettato dalla lettura di alcuni saggi di Julian Huxley: «[...] quei due saggi hanno un punto che mi ha sconvolto: sono perfettamente atei. E quantunque io mi sia sempre sentito tale, mi accorgo che l’idea di Dio può sussistere come un oggetto: in questo caso, una paura ben collocata, solida come la pietra.» (per la riflessione nella sua interezza cfr. AC II 71-74).

<sup>20</sup> G. Manganelli, «*Lady Chatterley*» e altre cose [1961], in LcM, p. 139.

<sup>21</sup> Questa la definizione manganelliana dell’impostazione di Lawrence come si legge nella rec. a J.M. Synge, *Le isole Aran*, in «Il Ragguaglio Librario», n.2 (febbraio) 1946, p. 11.

Una conferma indiretta di questo fascino sottilmente seduttivo è data – oltre che dalla probabile ripresa di almeno una categoria critica di Lawrence nei lavori manganelliani degli anni '50<sup>22</sup> – dall'attenzione che ancora nel 1960-61 Manganelli gli porta, dedicandogli (e sembra siano gli ultimi<sup>23</sup>) altri due articoli. Si tratta di una breve scheda sul romanzo *Figli e amanti* (il migliore, a gusto manganelliano), stesa nell'ambito del ciclo *Cento libri* realizzato (in equa divisione con Cesare Garboli) per «Il Giorno», e della recensione tutto sommato positiva a «*Lady Chatterley*» e *altre cose*, scritta all'indomani del processo in Inghilterra per *obscenity* al romanzo e della parallela traduzione di diverse opere lawrenciane in italiano, recensione poi compresa (con un gesto di speciale cortesia, se si considera il momento ormai avanzato e le relative dominanti concettuali) in *La letteratura come menzogna*. In entrambi gli interventi, l'accento del giovane critico è posto sul versante emotivo delle trame lawrenciane, le quali difatti non sono importanti di per sé, ma in quanto palcoscenico per le dinamiche passionali, vere protagoniste dei testi. Il primo articolo titola così, significativamente, *Magri fatti e grossi blocchi di passione* e – come da progetto – è stringato e occupa solo poche righe:

Lawrence è uno scrittore talora sgradevole: incline all'umor predicatorio, querulo e rancoroso, pronto a guastare la sua prosa per una specie di incontinenza stilistica. Ma codeste limitazioni gli si trasformano in schietto e maturo fervore morale, in senso acuto delle esperienze concrete quando sceglie una materia che gli sia consueta per ricchezza di ricordi e di emozioni; come appunto «Figli e amanti», che è del 1913, e quindi uno dei suoi primi romanzi.

Ne è materia la vita di una famiglia di minatori inglesi vita dura, esatta e impoetica, quale lo stesso Lawrence poteva cavare dai propri ricordi. Quasi privo di una «storia», questo romanzo è denso di materia intima, di duri e solenni affetti, di sentimenti acri, misti di odio e amore, di carità e di arroganza. Codesti grandi blocchi emotivi Lawrence non li analizza. Dalla loro realtà, potente e anche torva, si dirama tutta la nostra volontà di vivere, e di essi si nutre la pazienza, l'accettazione della morte.<sup>24</sup>

La svalutante diagnosi di «umor predicatorio» dell'attacco è subito capovolta nel riconoscimento dello «schietto e maturo fervore morale» che presiede nei momenti migliori alla scrittura di Lawrence – una scrittura che, nella distesa recensione dell'anno seguente, verrà caratterizzata in modo più coinvolto e sgargiante, con colori che si avvicinano piuttosto al precedente del 1948, come

[...] discorso acceso, rapinoso, che ci prenda alla gola, e almeno per un istante ci sottragga al dovere di dire «sì» o «no»; un discorso morale che abbia la coerenza inverificabile e indiscutibile della favola.

<sup>22</sup> Cfr. più avanti le pagine introduttive alla II parte.

<sup>23</sup> Le cautele sono d'obbligo in una bibliografia come quella manganelliana in continuo riassetto per progressive aggiunte, scoperte e riscoperte.

<sup>24</sup> G. Manganelli, *Magri fatti e grossi blocchi di passione* [1960], in CL, p. 45.

da cui come lettori «[v]ogliamo essere aggrediti»<sup>25</sup>. Alla fine, dunque, Manganelli opta nei confronti di Lawrence per una sorta di abbandono trattenuto, un giudizio che è piuttosto la sua sospensione, né il «sì» dell'accettazione né il «no» del rifiuto. È chiaro: per Manganelli *questa* via al mito, alla lirica non era e – a maggior ragione negli anni '60 – non è praticabile; ma il riguardo, venato d'ironia, con cui Lawrence continua a venir trattato indica quanto tale strada pur con tutta la sua problematicità – avvertita, lo si è detto, fin dall'inizio – abbia in realtà contato per lui, rappresentando la sua prima, personale, grande, forse unica 'mitologia americana' di portata complessiva.

Se *Figli e amanti* è libro «denso di materia intima», «di sentimenti acri, misti di odio e amore», di «grandi blocchi emotivi non [...] analizza[ti]», dai quali «si dirama tutta la nostra volontà di vivere» che include anche «l'accettazione della morte»; allo stesso modo anche negli altri romanzi

[...] Lawrence non ha interesse per i suoi personaggi, ma solo per le forze emotive che in quelli si incarnano. Certo, ha ben chiaro che i rapporti tra quelle figure non si esprimono, né si svolgono per idee. Sono oscuri rapporti di forze lente e ingrato, ostinate ed amare [...]. A libro finito, non indugiano nella memoria né facce né corpi; ma piuttosto le forme provvisorie in cui si è coagulata una grave, lenta massa psichica, una sorta di solenne magma. [...] densità di materia psicologica [...].<sup>26</sup>

E ancora, trattando delle figure di *La volpe*: «Più che persone, queste, luoghi in cui si addensa una materia sentimentale restia a sciogliersi nella parola, renitente all'intelligenza».

La categoria-chiave in questo complesso di analisi è quella della *densità* – da cui l'area semantica del «magma», del «coagul[are]», dell'«impasta[re]»<sup>27</sup> – che si riferisce a una «massa psichica» confusa, sottratta al pensiero e all'esame razionale, eppure ben più determinante delle «idee» nel dettare ai 'personaggi' (se così li si può chiamare) la «loro situazione di destino»<sup>28</sup>.

Ma la densità è pure qualità del simbolico e appunto lo stesso sistema concettuale presiede alla pratica critica lawrenciana. Manganelli attacca infatti la sua recensione del 1948 dichiarando che Lawrence trattò la sua «materia» d'indagine (anche dunque le parole di altri «celebranti») «in un linguaggio denso di metafore, tra lirico ed isterico, più pronunziato che scritto»<sup>29</sup>. Ma nei *Classici americani* l'operazione retorica evocativa con cui è maneggiato il

---

<sup>25</sup> LcM, p. 139.

<sup>26</sup> LcM, p. 144 (da cui anche la cit. successiva).

<sup>27</sup> LcM, p. 145.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> G. Manganelli, *Critica mitologica di D.H. Lawrence*, cit. (da cui anche le cit. successive).

«magma» dà luogo a un'inaspettata «intens[ità] e pur[ezza]», da cui «questo suo stile rapidissimo, dove gli a capo e i mutamenti di carattere si susseguono ininterrottamente, come ad inseguire quel rapido assalto di idee» e

La natura di questo libro è selvatica, animale: vi vigoreggia un'intelligenza ferina ed aggressiva, un sanguigno coraggio; la sveltezza e intensità di questa prova ci lasciano col fiato mozzo: inarca metafore ed immagini enormi.

Sono parole che, se raffrontate con la descrizione più tarda del suo stile come «discorso [...] rapinoso»<sup>30</sup>, danno l'impressione che ogni indulgenza successiva verso il narratore Lawrence sia dettata a Manganelli proprio dal ricordo entusiastico della grande prova critica degli *Studies*: «Lawrence scriveva forse in quel momento il suo capolavoro: certo il più robusto e avventuroso dei suoi libri; di una vitalità selvatica ed esplosiva, ma quanto intelligente»<sup>31</sup>.

Quali sono, dunque, le «metafore ed immagini enormi» avanzate nell'opera? A Manganelli sembra che Lawrence si sia proposto di leggere l'America (il cui stesso nome rappresenta un'etichetta di geografia mitica, come «l'Olimpo o la Terra Santa»), attraverso la sua letteratura, «cerca[ndo] di delimitare, dare un nome a quella patria enorme dei miti». Il risultato è l'individuazione della «nostra nativa ricchezza, [...] la selva interiore, la violenza di belve e pensieri che la abita», cui il discorso letterario dà espressione simbolica. La parte sommersa, imbrigliata dalla civiltà, è «terra incognita, che con le sue foreste urge ai margini della coscienza». Il linguaggio dello stesso recensore deve farsi qui evocativo, *denso*, perché la legge fondamentale di Lawrence è che: «la verità si estrae, come una cosa: si tocca perché viva: non si conosce».

È evidentemente lo snodo dell'opera per Manganelli e un problema per lui stesso, se nelle pagine degli *Appunti critici* che registrano in data 21 ottobre 1948 la lettura dell'opera lawrenciana è proprio questa la questione centrale:

L'alternativa che Lawrence pone tra conoscere e essere è netta: o si conosce o si è. Scegliete. Temo che la mia sorte sia la prima. È la prima. Ma io voglio bene a Lawrence. E pensare che ho detto tanto male di lui.<sup>32</sup>

La vita, nel suo vero cuore istintuale ed emotivo, non può essere capita, va solamente vissuta. È ora, nel 1948 sulle pagine di Lawrence, che Manganelli inaugura definitivamente la lotta che lo impegnerà per tutta la sua esistenza. È una lotta che si manifesterà in diversi modi:

---

<sup>30</sup> Cfr. LcM, p. 139.

<sup>31</sup> G. Manganelli, *Critica mitologica di D.H. Lawrence*, cit. (da cui anche le cit. successive).

<sup>32</sup> AC I 42, del 21 ottobre 1948.



sotto forma di crisi patologiche (espressione di una vera *impasse* nella scelta tra vita e morte), come in veste elaboratamente programmatica (così nella nota ed esemplare presa di posizione contro il sentimentale in letteratura<sup>33</sup>). Tutto però ha origine in questo viluppo dilemmatico: «essere» (esistere, vivere) e «conoscere», ma anche agire (nella Storia) e contemplare da lontano (nella Lirica)<sup>34</sup>. In questo campo di forze e fuochi incrociati, proprio Lawrence viene a rappresentare un'eccezione contraddittoria: conosce – miticamente, ma lucidamente – ciò cui decide di affidarsi e insieme la sua «mitologia» lirica è manifestazione di una possibilità di essere dentro la vita. Certo, altre saranno le «soluzioni» mitologiche cui Manganelli poi deciderà di affidarsi; è però qui, in questa mitologia americana che tutto il solco di un conflitto primario appare già tracciato.

Fra i «celebranti» degli *Studies* Lawrence annovera, seppur con giudizio limitativo, Edgar Allan Poe. Avanza così, in questo contesto, uno dei nomi che più durevolmente accompagneranno Manganelli nel proprio cammino scrittoriale, traduzione inclusa<sup>35</sup>. Lawrence è scettico: posseduto da una «disintegrative vibration», Poe gli pare condannato a registrare – più come uno scienziato che come un artista – «the disintegration process of his own psyche». I *tales* che Poe scrive dunque, specie quelli d'amore, approdano inevitabilmente nel dominio

---

<sup>33</sup> Si tratta di un tema cruciale nell'indagine critica su Manganelli, che ha dato già importanti risultati (per citare soltanto uno fra i molti studi in cui la questione è affrontata, cfr. G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier Università, Firenze 2004). Sui termini e i valori di questa questione si tornerà a più riprese nel corso del presente lavoro.

<sup>34</sup> Sul punto si sofferma, con osservazioni penetranti e in parte tangenti a quanto qui formulato, Florian Mussgnug nel secondo capitolo (*Philosophy, Literature, and Anguish*) del suo *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-garde* (Peter Lang, Oxford et al. 2010, cfr. pp. 29-45), cui va riconosciuto un merito aggiuntivo, vista la sua conoscenza solo campionaria degli *Appunti critici* (basata sulla pubblicazione parziale a c. di A. Cortellessa nel vol. «Riga» 2006, cit.). Per il suo esame, Mussgnug parte dall'appunto del 1951 sul testo come «soluzione» (citato però incorrettamente in un dettaglio significativo, da cui una deduzione sulla «ambiguity» della letteratura posta in termini a mio avviso discutibili (cfr. p. 32)) e da successive riflessioni manganelliane del 1954 su *Tonio Kröger* di Thomas Mann (cfr. AC V 1-2, del 9 aprile 1954). Mussgnug conclude ponendo così il problema manganelliano: «[...] Manganelli describes literature as an irresolvable tension between mutually exclusive and contrasting desires: on the one hand, the struggle for philosophical clarity, on the other the yearning for a natural, unreflective and stable life.» (p. 36). Da questa formulazione Mussgnug passa alle «important political implications» (p. 36) della contraddizione manganelliana; si tratta di osservazioni rilevanti, sulle quali però ora si sorvolerà perché in fondo discoste dalla lettura della 'strada storica' di Manganelli qui proposta.

In effetti, come si avrà modo di riscontrare su altri testi manganelliani, il problema della «chiarezza» (che è anche quello della comprensione) cui fa riferimento Mussug è centrale nella fase di formazione di Manganelli. Il discorso su Lawrence svolto fin qui permette di verificare a partire da altri riscontri – per di più ulteriormente precoci – i termini di tutta la questione, collocandola in modo almeno parzialmente differente.

<sup>35</sup> È del 1980 per Rizzoli una scelta dei *Racconti grotteschi e arabeschi* in versione manganelliana, cui fa seguito nel 1983 la traduzione integrale corredata da una *Nota del traduttore* (in questo caso a predominante tecnica) dei *Racconti*, in tre volumi, per i tipi di Einaudi entro la collana (dedicata proprio a questo genere di imprese) «Scrittori tradotti da scrittori» (cfr. G. Manganelli, *Nota del traduttore* [1983], in E.A. Poe, *I racconti. 1831-1849*, trad. di G. Manganelli, introd. di J. Cortázar [assente nella prima ed. del vol.], Einaudi, Torino 1990, pp. XLI-XLIV). Quanto alla prefazione per la stampa Rizzoli, essa è raccolta – col titolo *I racconti di Poe* – in AS (pp. 105-115), dove si trova anche un precedente saggio per il «Meridiano» Mondadori del 1971: *Poe* (AS, pp. 77-104).

della morte proprio per quell'ossessione conoscitiva che esclude dalla vita: «It is easy to see why each man kills the thing he loves. To know a living thing is to kill it»<sup>36</sup>. E la stessa disposizione è alla radice dei suoi racconti 'polizieschi', costruiti attorno a una «fascination» per l'assassinio, il «murder itself», bollata – con allusione maliziosamente inglese – come «curious». Anche in questo caso, si tratterebbe infatti di «a lust to get the very quick of life itself, and kill it»<sup>37</sup> – certo, stavolta, volontariamente.

Da tale percepita infrazione della legge vitale fondativa consegue la definizione stilistica lawrenciana che del saggio più dovrà essere rimasta impressa a Manganelli, se nel '48-'49 continuamente vi ritorna: lo stile di Poe sarebbe «mechanical», come la sua versificazione: «mechanically sensitive to sounds and effects, associations of sounds, associations of rhyme, for example – mechanical, facile, having no root in any passion»<sup>38</sup>. Il rimando più immediato non può che essere alla *Philosophy of Composition* (cui, stranamente, Lawrence non fa riferimento): la spiegazione tecnica, in senso stretto 'meccanica' appunto, dove Poe insegna al suo lettore come montare pezzo per pezzo una poesia in vista di un certo effetto, quale la celeberrima *The Raven* (se ne ricorderà invece – problematizzando il testo – proprio Manganelli già in un articolo del vicinissimo 1949).

Nei saggi tardi, in passi talmente noti da essere diventati esemplari del Manganelli 'ufficiale' (o auto-ufficializzato), Poe verrà a rappresentare il campione della letteratura dell'«artificio», smaccatamente falso ed esagerato per un suo scopo ben preciso:

L'amore dell'eccesso, del macabro, dell'angoscioso non è che un modo estremo, violento, imperdonabile di esorcizzare la realtà; la cosiddetta realtà è il male, il limite, il divieto, la miseria, l'assenza di senso; essa 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>39</sup>

Così come – in una (forse) inavvertita eco di Lawrence – quei tratti formali apparentemente 'da matita blu' si capovolgeranno di valore:

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; e la rima può entrare nella casistica della ecolalia che consuma la parola nel proprio riflesso, o in una poetica della simmetria, che la fa puro segno in una serie di rapporti esattamente corrispondenti. In

---

<sup>36</sup> D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 66.

<sup>37</sup> Ivi, p. 76.

<sup>38</sup> Ivi, p. 73.

<sup>39</sup> G. Manganelli, *I racconti di Poe* [1980], in AS, p. 109.

ogni caso, la sonorità della parola o della sintassi valgono in quanto suggeritori d'indefinito e mortificanti del significato.<sup>40</sup>

Ma al volgere degli anni '40 Manganelli ancora si interroga circa il ruolo da assegnare nella propria personale mappa letteraria a un Poe che gli appare tuttora come problematico. Nel primo quaderno critico all'annotazione della lettura di Lawrence (del 21 ottobre 1948, come si diceva) fa seguito un appunto non datato relativo proprio a Poe. La registrazione ancora successiva (numerata 44 dallo stesso Manganelli) è del «I-6-49» e inizia: «E ricominciamo. L'intelligenza se ne va?». Dalla formula d'esordio si può supporre che AC I 44 segni una ripresa della scrittura, in seguito a una pausa che – dai dati cronologici presenti – si può immaginare di parecchi mesi. L'appunto precedente su Poe (AC I 43) parrebbe allora porsi prima della cesura dell'anno e legarsi strettamente all'impatto delle analisi lawrenciane.

Ho finito di rileggere dopo tanto tempo Poe: ora l'ho letto nella famosa trad. di Vittorini e Cinelli. Poe mi fece impazzire un tempo: ora un po' meno. Puzza. Lo preferisco forse grottesco. *Extraordinary* mi lascia poco convinto. Eppure... Chi sa: ci devo pensare.<sup>41</sup>

Un'analoga incertezza si registra nelle contemporanee esternazioni pubbliche di Manganelli, nei suoi articoli mirati su Poe cioè, la cui frequenza – piuttosto alta, se vista in rapporto alla rosa delle sue pubblicazioni di allora – è senz'altro anche riflesso dell'ondata d'interesse e studi critici che in quegli anni investe lo scrittore americano, concorrente il motivo estrinseco del centenario della morte 1849-1949. Tale problematicità di giudizio è più evidente e concentrata in un pezzo pubblicato su «Il Tempo di Milano» del 6 dicembre 1949, col titolo *Ricordo di Poe*. Come nel parallelo articolo per «Il Raggiungimento Librario», *Centenario di Poe* – dove pure Manganelli espone (ma svicolando) il suo disagio interpretativo:

pare che, oltre che nei paesi anglosassoni, anche nei latini che più fiduciosamente si erano messi alla sua scuola, si delinei un raffreddamento, una incertezza critica, sulle ragioni delle quali non è forse ancora tempo di fare indagine, ma che probabilmente involge una crisi di tutto il mondo letterario che riconobbe in Poe il primo annunciatore.<sup>42</sup> –

---

<sup>40</sup> G. Manganelli, *Poe* [1971], in AS, p. 84. Ma è significativo – a smentire coi fatti l'immagine, o piuttosto la posa di 'oppositore al significato in letteratura' con cui il Manganelli maturo ha voluto contrabbandarsi – l'osservazione che fa subito seguito al passo riportato: «Come il sogno e la visione, il testo letterario, indefinito e lancinante, può comportare una sensazione notturna, *an undecurrent*, di significato, una intenzione, una allusione di senso. Il disegno del crittogramma, la fascinazione musicale si completano con una tensione destinata a non risolversi [...]» (p. 85). Su tale questione davvero fondamentale, il cui inquadramento anzi relativizza anche tanta critica che ciecamente (o forse, unilateralmente) ha voluto prestare fede al Manganelli programmatico (in questo davvero «mentitore»), si tornerà più estesamente.

<sup>41</sup> AC I 44.

<sup>42</sup> G. Manganelli, *Centenario di Poe*, in «Il Raggiungimento Librario», n. 12 (dicembre) 1949, p. 1.

nel testo per «Il Tempo di Milano» è ripetuta la «questione» fondamentale «di quel che [Poe] sia per noi, e quali parti di noi continuino ad alimentarsene [...] Ed è questione che finirà col trascinarsi dietro [...] una serie di problemi – tutto un secolo, un linguaggio, una vita – e ce ne vorrà del tempo prima di giungere alla conclusione»<sup>43</sup>. Tuttavia, messe così le mani avanti, questa è anche la sede in cui Manganelli osa proporre una propria ipotesi. Certo, la formulazione è talmente allusiva da attirarsi – e non del tutto a torto – un velenoso contraddittorio ufficiale, di cui serbano ricordo (o piuttosto monito) le pagine degli *Appunti critici*. Eppure anche la stessa densità di linguaggio di questo breve saggio dice qualcosa del contenuto specifico della difficoltà manganelliana.

[...] che ostacolo s'è frapposto fra noi e Poe? Forse quella nostra interiore geografia [che proprio Poe aveva rivoluzionato] non ha cessato di mutare: e quell'antico lavoro di distruzione giace ormai nel fondo delle nostre coscienze, come una cosa, un fatto che non ha autori. E andando a fondo quel lavoro ha scoperto una malignità, qualcosa che, ripugnando alla vecchia nomenclatura dei concetti, potremmo chiamare follia: e che è tanto più vasta e generosa di quella che Baudelaire vedeva esemplificata nei racconti di Poe: una forma dell'*eccezione*. E, insieme, quel neoplatonismo fatica a rendersi credibile: e ciò è chiaro specie in Italia, dove ha incontrato un elemento leopardiano irriducibile. Per quanto tragica e folle, la terra di Poe è ancora affollata di angeli – questi agevoli intermediari di sesso ambiguo – come poi in Baudelaire, e ancora in Rilke, in Yeats: ma al di sopra di questa «terra desolata» sta la matematica sede di Dio, e lo spazio, il grande spazio, che ce ne separa.<sup>44</sup>

Due sono allora, nel 1949, gli aspetti dell'opera di Poe che a Manganelli 'fanno problema'. La prima sottolineatura riguarda la scoperta contemporanea di una «geografia» psichica dominata da una «follia» ancor «più vasta e generosa». L'osservazione cela appena una connessione implicita di portata ben più radicale: la domanda cioè se possa essere davvero auspicabile, nell'oggi dell'articolo (che significa anche all'indomani di una guerra, ancora una volta di portata mondiale, dove davvero la «follia» l'ha fatta da padrone), cedere voluttuosamente – col compiacimento di un Poe, per intendersi – a tale nuova «terra desolata» interiore (e il rinvio eliotiano non potrebbe essere contestualizzazione più eloquente). Da un lato, quindi, ciò che si manifesta qui tra le righe è quella stessa perplessità sostanziale circa l'abbandono agli istinti che poco prima gli aveva suscitato la lettura dell'operazione critica – all'opposto, tutta vitalistica – di Lawrence.

D'altro canto, ed è risolto legato a doppio filo al precedente, elemento di disturbo è anche il «neoplatonismo» di Poe, ossia quell'atteggiamento per cui – come detto poco sopra il passo

---

<sup>43</sup> G. Manganelli, *Ricordo di Poe*, in «Il Tempo di Milano», 6 dicembre 1949, p. 3; una riproduzione del testo, a c. di F. Francucci, si legge ora in «Autografo», n. 45, a. XIX, 2011, alle pp. 189-190, il passo cit. è alla p. 189.

<sup>44</sup> Ivi, p. 190.

citato – «Alla cima della sua teologia, Poe aveva posto una «Bellezza» che era «deliziosa esaltazione», «eccitazione dell'anima» »<sup>45</sup>. Manganelli dunque attacca parimenti le premesse concettuali di quel simbolismo: ossia, la centralità nella teorizzazione di Poe dell'effetto poetico (di cui sono citati appunto, virgolettati, alcuni capisaldi), del *mystic*. Si tratta di una concezione che Manganelli affronterà in modo analitico nel saggio del 1971, riassumendo così il sistema delle facoltà elaborato da Poe: «[...] l'immaginazione, in quanto suscitatrice del senso poetico mystic tocca il puramente «ideale», lo «spirituale»», e ancora «obiettivo della tecnica è il conseguimento dell'estremo poetico, e dunque di ciò che Poe chiama mystic; la ricognizione delle immagini definitive del sentimento poetico»<sup>46</sup>. In questo senso, Poe – «neoplatonico» alle prese con figure-simbolo disincarnate e spiritualizzate – davvero si muove in un universo letterario «affollat[o] di angeli»: mira all'assoluto, al divino.

Nel suo coinvolgente e ricco saggio su *Giorgio Manganelli e le Operette morali*, Andrea Cortellessa tratta anche cursoriamente i saggi manganelliani maturi su Poe (un Poe apparentato – specie per i suoi «dialoghi filosofici» (è associazione calviniana) – con Leopardi), specificando come la «pseudoteologia» che Manganelli programmaticamente gli riconosce abbia in realtà una «*natura parodica*»: «In quanto privato di Dio, lo scrittore ne mima le facoltà»<sup>47</sup>. Si tratta insomma in Poe di una strategia d'irrisione (da «istrione»<sup>48</sup>), analoga alla leopardiana «*disgregazione degli assoluti* – la loro moltiplicazione, relativizzazione, miniaturizzazione»<sup>49</sup>, volta a sancire l'assenza divina. Nello stesso senso – è sempre Cortellessa a porvi l'accento<sup>50</sup> – è interpretabile pure l'estesa citazione da *The Domain of Arnheim* a suggello del saggio manganelliano del 1980 a *I racconti di Poe*, che ruota attorno a un «costruttore di paesaggi» e al suo suo «punto di vista verticale»<sup>51</sup>: un'immagine dello stesso scrittore, inventore di mondi, che si sostituisce al Creatore di scala maggiore.

Ma nel 1949, a dispetto dei successivi riorientamenti, quella di Poe è ancora una «teologia» *tout court* e come correttivo – tanto più interessante col senno di poi – è chiamato in causa proprio Leopardi («quel neoplatonismo fatica a rendersi credibile [...] ha incontrato un elemento leopardiano irriducibile»). Poe e la costellazione dei suoi più o meno arbitrari

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Poe, AS, pp. 99 e 102.

<sup>47</sup> A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore*, cit., p. 368 (per la definizione di Calvino cfr. p. 367: essa si trova nell'articolo relativo al Poe einaudiano di Manganelli: I. Calvino, *Poe tradotto da Manganelli* [1983], in *Saggi 1945-1985*, a c. di Mario Barenghi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1995, vol. I, pp. 930-935).

<sup>48</sup> *I racconti di Poe*, AS, p. 107.

<sup>49</sup> A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore*, cit., p. 385.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, pp. 369-370.

<sup>51</sup> *I racconti di Poe*, AS, p. 115.

‘epigoni’ – tra i quali spicca ovviamente, data la predilezione personale del critico, il nome di Yeats – sono valutati dunque in questi primi momenti come rappresentanti di una letteratura che strizza l’occhio alla religione.

Allo stesso modo, la centralità dell’universo psichico in Poe – a proposito del quale Manganelli riporta nell’articolo del «Tempo» una citazione proprio da Lawrence: «Per lui non esistono creature umane, ma solo strumenti da cui trarre sensazioni estreme»<sup>52</sup> – è percepita ancora come un simbolismo lirico «romantico», probabilmente da superare. Nell’intervento parallelo sul «Ragguaglio» infatti si legge:

[...] Poe sostenne una estetica che di romantico aveva lo slancio, l’imprecisa adorazione di una bellezza-idolo, ma che tutto ciò ordinava in una struttura che ostentava una lucidità, una coerenza, spesso meccanica.<sup>53</sup>

Come si è detto, Poe è destinato a ricoprire nel pantheon anticonvenzionale di Manganelli il modello della vera letteratura come «discesa agli inferi», estranea alla realtà ma ugualmente in grado – con la sua «moneta falsata»<sup>54</sup> – di condurre un discorso su essa, le nostre follie, la morte onnipresente. Del resto, l’incertezza di quei primi giudizi dovrà essere durata poco, in favore di un’adesione sempre più incondizionata: del dicembre 1951 è un appunto – sollecitato da *Gordon Pym* – di fatto già pienamente rifinito ed orientato nel senso di quel ‘valore esorcistico’ della sua pagina letteraria che decenni dopo gli sarà ufficialmente assegnato: «Un ciarlatanesimo cui è scaltro e intelligente cedere. [...] in Poe l’intelligenza non ha sofferenze, e queste accadono in una zona collocata addentro, protetta e senza straripamenti»<sup>55</sup>.

Già nel luglio 1948 sulle pagine del «Ragguaglio Librario» – commentando una panoramica biografico-critica di Gabriele Baldini relativa all’autore – Manganelli aveva collocato Poe sulla strada lirica, peraltro connotata esplicitamente in opposizione alla storia:

[...] Poe è individuo sganciato dalla storia e dalla successione delle relazioni umane che fanno la nostra vita. È già l’uomo *aux semelles de vent*, per il quale i ricordi sono figurazioni emotive, immagini di cui il tempo che le esclude è elemento esso pure figurativo, o trasfigurativo: uomo, insomma, che si muove in un ambiente tutto mentale, lirico, avventuroso, in cui vanamente cercheremmo una topografia concreta, di case e strade che non siano simboli d’un’angoscia interiore.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> G. Manganelli, *Ricordo di Poe*, cit., p. 130.

<sup>53</sup> G. Manganelli, *Centenario di Poe*, cit.

<sup>54</sup> *I racconti di Poe*, AS, p. 107.

<sup>55</sup> AC II 70, del 28 dicembre 1951.

<sup>56</sup> G. Manganelli, *Personalità e poesia di Poe*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 7 (luglio) 1948, p. 13.

I nomi che cominciano ad affollarsi su questa direttrice – un Poe, ma anche uno Yeats (qui per ora solo evocato) – non lasciano molti dubbi sulla direzione che Manganelli prenderà poi per se stesso. Silvano Nigro, peraltro, cita proprio parte di questo precocissimo passo critico del 1948, ricostruendo in questo «ambiente tutto mentale» e queste «case e strade [...] simboli d'un'angoscia interiore» un ascendente per le successive mappe letterarie manganelliane in proprio<sup>57</sup>.

E tuttavia, sul lirismo e sul Manganelli commentatore di *questo* Poe pesa ancora – a quest'altezza – un'ingombrante ipoteca d'irrazionalità, di cui lui per primo vorrebbe liberarsi:

Buzzi nota del mio articoletto su Poe («Il Tempo» 6 dic. '49) come arieggi modi ermetici, come sia esempio di un modo di fare critica tentatively, come sia lontano da lucidità razionale, come sia compiaciuto. Rileggo e trovo che in parte ha ragione [...]. Tutto ciò è brutto. Ma nell'insieme non trovo che sia così lontano da quella chiarezza cui vorrei arrivare. Ma devo essere più sobrio ed essenziale.<sup>58</sup>

Le più o meno dirette accuse di misticismo e romanticismo che il giovane Manganelli si vede costretto a muovere a Poe, per contrappasso, sembrano riflettersi sulla sua stessa critica, ingoffendo il suo modo di trattare questa materia, rendendolo «ermetic[o]», simbolico. In realtà, il giovane critico aspira alla «chiarezza» – che nel suo lessico di allora è anche certezza e coerenza di giudizio, «moralità» (uno dei concetti che maggiormente ritornano nelle sue annotazioni). Federico Francucci giustamente chiosa: «L'articolo [su Poe] è lì a smentirlo. Il rovello manganelliano è questo: a una volontà dichiarata – forse anche troppo per non destare sospetti – di essere chiaro corrispondono mezzi verbali e stilistici, e probabilmente una dinamica psichica profonda, che muovono in una direzione completamente diversa»<sup>59</sup>.

Si potrebbe pensare a una consonanza fra il carattere «rbdomantico» (l'aggettivo felice è ancora di Francucci) di questo articolo del 1949 e il tono invero concorde di molti interventi maturi, in cui Manganelli troppo spesso sembra cedere all'evocativo immaginoso simbolico. Resta tuttavia il fatto che, se per certi aspetti gli estremi si toccano, dall'uno all'altro passa il cammino della «chiarezza». Questa negli anni giovanili rappresenta certo l'esigenza di un controllo razionale di forze spesso «inconc[e]», agenti nell'io stesso, ma anche nella società (la via storica è ancora ben presente e soppesata):

---

<sup>57</sup> Cfr. S.S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, cit., p. 355.

<sup>58</sup> AC I 60. Quanto al Buzzi della replica, Francucci propende per l'identificazione con Giancarlo Buzzi, «all'epoca giovane intellettuale di punta della scena milanese» (n. 28, p. 251).

<sup>59</sup> F. Francucci, *Le parole che non si consumano*, cit., pp. 185-186.

Per me la questione del saper scrivere è da trattarsi in termini psicologici: cioè, io so di scrivere in modo ancora invischiato a certo gusto che, pure, mi è estraneo: ma mentre la mia coscienza ne è già consapevole, l'inconscio non cede. Scrivere così indica sudditanza psichica, risolta la quale avrò la mia naturale chiarezza.<sup>60</sup>

Alla radice, si tratta del resto del problema centralissimo di Manganelli – problema che psicologicamente (se si scava sotto le note pose da ‘oscuro’, da amante del contatto con l’«ombra», *etc.*, poi sempre più assunte) corrisponde in realtà a un’ansia ossessiva di controllo. Per riprendere una formula sintetica già impiegata con profondità critica da Andrea Cortellessa: il problema è di riuscire a «fare un *uso non sentimentale del materiale sentimentale*»<sup>61</sup>. La «soluzione» di Manganelli, che porterà alla sua nozione di letteratura come «discesa agli inferi» e suo contemporaneo «esorcismo», sta – la critica lo ha ampiamente segnalato e commentato<sup>62</sup> – nell’utilizzo protettivo della retorica. Tutto questo però comincia ad affacciarsi già qui, dai tardi anni ’40, e poi massicciamente a partire dagli anni ’50 (nella fase centrale della formazione manganelliana dunque) quando modello formale ideale per il «sistema» che Manganelli si andrà costruendo sarà appunto un linguaggio estremamente chiaro e sorvegliato. «Lucido», si vedrà, è fra gli aggettivi ricorrenti – come era «lucidità»<sup>63</sup> la tecnica «mechanical» di Poe, all’opera con la psiche ma «having no root in any passion». Proprio la qualità dello stile che nell’analisi di Lawrence più lo aveva colpito («quello che [Lawrence] dice di Poe [...] è ancora da meditare e forse da accettare»<sup>64</sup>) verrà ad essere – negli stravolgimenti concettuali che si attueranno parossisticamente nel giro di pochi anni – la chiave per una ‘ lirica ’ percorribile e per di più in grado di coniugare, inglobandole e conducendole su un altro piano, le sollecitazioni provenienti dalla ‘ storia ’.

#### PER UNA STORIA SENZA MITO

Poe, l’esploratore ‘ lirico ’ della «nostra interiore geografia» (seppur a fini di dissezione), entra quindi – per quanto di sghimbescio – in quella riflessione più ampia sulla ‘ mitologia americana ’ che, come si è visto, trova nel Lawrence degli *Studies* il proprio catalizzatore. Il ragionamento manganelliano però necessita di essere valutato sulla base di una nebulosa di articoli circconvicini, tra loro idealmente interconnessi: solo l’immagine d’insieme, infatti,

---

<sup>60</sup> AC II 10, datato 17 marzo 1951.

<sup>61</sup> A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, in *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 227 (il saggio riprende e compone insieme una serie di interventi dell’autore usciti precedentemente in varie sedi). Le parole della cit. in corsivo sono dello stesso Manganelli, nell’intervento su *Elizabeth Jennings* [1959], in IF1, p. 109.

<sup>62</sup> Cfr. p. es. G. Pulce, *Figure e sistema*, cit., pp. 25-26 e 43.

<sup>63</sup> Cfr. G. Manganelli, *Centenario di Poe*, cit.

<sup>64</sup> G. Manganelli, rec. a D.H. Lawrence, *Classici americani*, cit.



evidenza come in questo periodo – ben al di là degli accenti ammirativi sul principe della «critica mitologica» – l’adesione al mito, o meglio a una sua certa declinazione, non abbia per lui nulla di pacifico.

Incidentalmente, in articoli sparsi sul «Ragguaglio Librario», Manganelli lascia cadere alcune osservazioni che tracciano uno schizzo indiretto della sua percezione del mondo, in un passato da medio e a brevissimo termine. È significativo che si tratti di interventi recensori relativi ad autori non necessariamente approvati in proprio (è il caso di G.B. Shaw), ma classificati come esponenti di una letteratura di pensiero, logica e razionale:

Giunto a fama letteraria tra la fine del secolo scorso e l’inizio di questo, Beerbohm è l’espressione tutta personale d’uno spirito antivittoriano [...]. Cioè, la sua invenzione nasce da esattezza verbale, ma anche da esattezza interiore. [...] In una età di miti, e sia pure di miti sterili e negativi, Beerbohm non ha rinunciato al piacere dell’intelligenza chiara e circoscritta, che desidera intorno le solide mura della civiltà.<sup>65</sup>;

Tutto accomuna in quel giudizio, religione e classi e stati, con quel suo astratto spirito tra illuministico e libertario, e perciò insufficiente e povero.

In quest’opera [*Ginevra*] Shaw ci parla in lingua agile ma lontana: il suo spirito umanitario è razionale, e come tale non può che sfiorare la natura della nostra tragedia che ci dilania con l’irruenza dei suoi miti.<sup>66</sup>

Il presente, cui si è giunti da un passato non lontano, è dunque un’età di «miti», di cedimenti irrazionalistici. Per affrontarla e risollevarla occorre, questo è auspicio anche personale, un’«esattezza verbale» che sia in primo luogo «esattezza interiore».

Nel suo affascinante percorso di lettura attraverso gli *Appunti critici* – percorso che ha anche il pregio di non essere postfazione limitatamente conclusiva, ma anzi rilancio di tutta una serie di problemi che superano di gran lunga il limite del ‘giovane Manganelli’ – Federico Francucci propone una serie di accostamenti testuali (fra gli *Appunti* e l’importantissima prova scrittoria di *Un libro*, risalente al 1953 e 1955<sup>67</sup>), il cui intreccio dimostra come i violenti ribrezzi manganelliani per Dio da un lato e Hitler dall’altro siano equiparati ed associati attraverso l’individuazione di un terreno loro comune: il mito. Francucci cita, tra gli altri, il passo: «I nazisti avevano sui cinturoni *Gott mit Uns*: erano dei “mitici”, altro che

---

<sup>65</sup> G. Manganelli, rec. a M. Beerbohm, *L’ipocrita felice e altri racconti*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 4 (aprile) 1948, p. 5. Max Beerbohm, nato nel 1879 (e morto poi nel 1956), rappresenta quindi, nell’ottica manganelliana, un militante della «chiarezza» a cavallo dei due secoli.

<sup>66</sup> G. Manganelli, rec. a G.B. Shaw, *Ginevra*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1948, p. 15.

<sup>67</sup> Insieme ad altre prose giovanili, *Un libro* [1953-1955] si legge ora in TUC, pp. 60-86.

balle!»<sup>68</sup>; e conclude: «ancora nel 1955 l'ingresso nel mito era sbarrato, per Manganelli, dal pesantissimo precedente storico del nazifascismo»<sup>69</sup>.

Anche se – con i dovuti distinguo – già nel fondamentale articolo su Yeats del 1949 cui si è già accennato si possono registrare, come si vedrà, aperture alla dimensione mitica, in questo primo momento la presa di posizione manganelliana è contro il mito, letto come equivalente di una fede irrazionalistica, foriera di violenza ed oppressione se applicata alla vita politica ed associata. E chiaramente tale posizione è dettata a Manganelli da un preciso e risoluto impegno antifascista, un impegno – come quello di Beerbohm – in favore delle «solide mura della civiltà». Nel 1956 – quando ormai molta acqua sarà passata sotto i ponti, certo senza spazzare via in nulla tali convinzioni politiche – Manganelli recensirà *Red, Black, Blond and Olive* di Edmund Wilson, uno dei maestri della sua formazione. Nel volume – che tratta dell'apertura del grande critico razionalista ad «avvalersi» metodologicamente anche «di contenuti deliberatamente irrazionali», leggi del «concetto di mito»<sup>70</sup> – Manganelli ritroverà le sue stesse associazioni d'idee. Dice Wilson (come riportato nell'articolo): «gli effetti che hanno avuto sulla nostra società le più recenti mitologie non sono davvero rassicuranti», e soprattutto «tentativi moderni di creare una mitologia non cristiana producono culti come quello di Hitler e della razza eroica germanica, o dell'infalibile Stalin e del grandioso dramma politico della Dialettica»<sup>71</sup>. Restando fermo tutto questo, è però sintomo di tempi mutati e di un'evoluzione avvenuta il fatto che Manganelli ora sia disposto a chiedersi (per quanto ancora solo in un inciso parentetico) se «è proprio vero che il nazismo e la mitologia sono “mitologie” nello stesso senso?»<sup>72</sup>. È palese dunque – teste appunto l'ultimo rilievo – che il concetto di «mito» è destinato a subire, nello sviluppo della poetica manganelliana, un reinquadramento e una nuova assegnazione di valore; ma negli anni '40 - primi '50 le risonanze ed implicazioni da esso attivate rendono inevitabile ed evidentissima la connotazione dubbia, pericolosa.

Quanto alla natura dell'*engagement* politico di Manganelli (dove l'antifascismo è vissuto come un complemento della critica alla religione) fin d'ora – quasi a prefigurare lo scacco dei suoi venturi sforzi 'marxisteggianti' – esso si configura piuttosto come un *engagement* intellettuale, a sostegno del partito dell'intelligenza e della moralità.

---

<sup>68</sup> AC V 93, datato 23 settembre 1955.

<sup>69</sup> F. Francucci, *Un re che scrive*, cit., p. 352 (per la cit. manganelliana precedente cfr. p. 351).

<sup>70</sup> DA, p. 80.

<sup>71</sup> Cit. da Wilson in DA, pp. 83-84.

<sup>72</sup> DA, p. 84.

Fissati così i termini della questione, si contestualizzano anche nella loro esatta portata le contemporanee dichiarazioni su un autore che, per elogi spesi, appare chiaramente il favorito tra i ‘militanti’: George Orwell. In un articolo del 1948 su *Animal Farm* il parallelo canonico per satiristi inglesi con Swift – altro autore ‘simbolico’ che, come Poe, tra pochi anni sarà eretto a vessillo personale – porta Manganelli a sottolineare che:

Come Swift, Orwell ha conchiuso una terribile accusa all’umanità nel limite d’una favola esopica. Potrebbe essere un mito, ed è tutto alle proporzioni d’un cartone animato. [...] Nella società liberale inglese, Orwell è insieme un rivoluzionario e un conservatore: fedele con ciò allo spirito insieme storico e innovatore di quella società; la sua posizione è tutta antimitica, razionale e moralistica, impetuosamente polemica e insieme antioratoria.<sup>73</sup>

Due anni dopo, in un più ampio profilo per «Paragone», gli stessi tratti essenziali sono ampliati e approfonditi sulla scorta soprattutto dei *Critical Essays* orwelliani – secondo quell’uso manganelliano ormai ricorrente di una critica al quadrato: leggere un autore attraverso le sue letture di altri autori. Ciò che di Orwell e del suo attivismo è valutato come sostanziale – identificatore cioè della «soluzione» che egli rappresenta con le sue opere – è una «questione di metodo».

[...] la figura di Orwell si risolve in una questione di stile, di metodo; a comporre quella figura non occorre indagare il contenuto concettuale di quella forma, le convinzioni politiche, ma piuttosto i procedimenti di quella intelligenza, ciò che sta al centro di tutta la sua chiarezza, coerenza, e maturità.

[...] Orwell è piuttosto un moralista. [...] così spiega il suo antifascismo: ‘se mi aveste domandato perché mi fossi arruolato fra i miliziani avrei risposto: «per combattere il fascismo» e se mi aveste domandato per quale causa fossi venuto a battermi, avrei risposto: «quella dell’onestà»’.

Vi è qualcosa da osservare in queste parole: Orwell usa i termini con una caratteristica serenità e decisione: quella parola – onestà – sta lì a dire quanto sia seccato dei sofismi [...]. Orwell il socialista, il ‘ribelle’ [...] è il ribelle di una società culturale in preda ai prepotenti e disordinati fermenti di contrastanti rivoluzioni; vale a dire è un conservatore. Difende le parole che hanno un senso, ed è il vecchio suono che egli ascolta in esse. È un’intelligenza liberale, dice di Dickens, con un tono che non lascia dubbi, accomunando se stesso a quella posizione: è dunque l’opposto dell’intelligenza rivoluzionaria, legata da un oscuro affetto ai miti, e caratterizzata tutta dall’odio verso l’una o l’altra forma della realtà.

[...] Orwell [...] in definitiva oltrepassa anche il limite del moralismo. Attorno a questo ha eretto un saldo muro logico. Si è spesso rilevata la ‘chiarezza’ di Orwell, che non è solamente la intelligibilità delle sue proposizioni, la secca ripugnanza del paradossoso, ma una coerenza di nessi mentali, una maniera lucidamente svolta e descritta di pensare e vedere. [...] I suoi libri sciamano di ‘why’: perché. Cerca contatti ovunque [...].<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> G. Manganelli, rec. a G. Orwell, *La fattoria degli animali*, in «Il Raggiungimento Librario», n. 4 (aprile) 1948, p. 9.

<sup>74</sup> G. Manganelli, *Orwell*, in «Paragone», a. I, n. 8, agosto 1950, pp. 57-58.

La lunga citazione mostra con tutta evidenza, per scese in dettaglio progressive, ciò che al recensore più interessa: non il «contenuto concettuale» (le «convinzioni politiche») dell'autore oggetto d'indagine, ma il suo «metodo», lo stesso procedere logico che gli permette di pervenire a tali risultati concettuali. È cioè la *forma mentis* orwelliana – «antimitica, razionale e moralistica», che rifiuta, da scrittore, la mistificazione linguistica in quanto veicolo di coercizioni d'altro tipo – ad essere per Manganelli esemplare, tanto da costituire per lui a questa altezza (ma in realtà anche oltre)<sup>75</sup> un modello insieme intellettuale ed etico cui ispirarsi.

#### (ANTI)MODELLI ESISTENZIALI. ANCORA SULL'AMERICA

Diverse sono, nei passi fin qui citati, le occorrenze di lemmi afferenti a una «chiarezza» della razionalità. Ed è in questo bisogno prepotente che il ragionamento storico si allaccia alla contestazione, nel 'campo parallelo', di quel cieco abbandono a sentimento e vitalismo che ad ora costituisce per l'aspirante scrittore il più forte motivo di diffidenza verso l'ipotesi ' lirica '. Nel secondo articolo su Orwell, l'adesione «ai miti» è non per niente un «affetto», naturalmente «oscuro».

Nel giugno del 1946, sul «Ragguaglio», Manganelli dedica una lunga panoramica (più di una pagina completa) a Sherwood Anderson; titola il tutto la dicitura – a dir poco apocalittica – *Distruzione dell'Uomo* (corollario: *nella narrativa di Anderson*). Le analisi manganelliane interpretano i tre testi affrontati – i racconti di *Piccola città dell'Ohio* (*Winesburg Ohio*) e i romanzi *Molti matrimoni* e *Riso nero* – come una definizione per via narrativa, di opera in opera sempre più implacabile, di uno stesso nucleo tematico: «l'uomo ridotto ad istinti»<sup>76</sup>. Così, ad esempio, nei racconti

Le creature umane sono torbida materia, agitata da repentine accensioni di ansie, che pure nella loro indeterminatezza si presentano come dense di una loro acredine maligna. Incapaci di un'intima chiarezza, di una limpida coscienza del senso morale delle proprie azioni, queste creature risolvono la loro personalità in un susseguirsi di trasalimenti interiori [...].

Gli accenti sulla «torbida materia» della psiche («torbido» è, tra l'altro, aggettivo che diventerà canonico nelle descrizioni manganelliane di ambienti ad alto tasso di vitalità) e sulla

---

<sup>75</sup> Per la persistenza, in sostanza, di questo parere critico su Orwell cfr. anche due art. manganelliani degli anni '70 ripresi da Domenico Scarpa nel suo bel saggio *Oscuro/Chiaro. Giorgio Manganelli vs. Primo Levi*, in *Storie avventurose di libri necessari*, Gaffi, Roma 2010, pp. 361-362 e 463.

<sup>76</sup> G. Manganelli, *Distruzione dell'Uomo nella narrativa di Anderson*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1946, p. 8 (da cui anche le cit. successive).

sua «dens[ità]» sono rivelatori del disagio, intellettuale e psicologico insieme, con cui Manganelli si avvicina all'argomento. Allo stesso modo, riguardo a *Riso nero*<sup>77</sup>, la comunità dei neri, rifugio del protagonista in fuga da una vita regolata, è descritta nei termini di una «trasfigurazione mitica», dove l'assoluta naturalità diventa addirittura una parziale perdita dell'umano:

L'ambiente è una città dell'Ohio sul grande fiume, che pare acquistare una trasfigurazione mitica: dovunque, tutt'intorno, brulicano i negri, e il loro riso, animalesco e felice, senza pudore e senza inquietudine, è il simbolo d'una natura istintiva che erompe in seno alla civiltà bianca.

È lo stesso primitivismo che nel 1948 Manganelli riconoscerà – tra malìa e spavento – in Lawrence, qui valutato però completamente in negativo. Tutte le storie di Anderson predicano insomma, per Manganelli, uno scontro tra l'individuo, assoggettato alle sue passioni devastanti, e la «civiltà» che con i propri istituti (il matrimonio ne è espressione per antonomasia) ad esse si oppone, o tenta di opporsi. Il giudizio del recensore pende dichiaratamente dalla parte di quest'ultima:

Se [quella di Anderson] è un'accusa ad una «civiltà» incapace di presentare valori attivi e vitali, d'altra parte farnetica di poter dare quella forza e quella validità che chiediamo ad una civiltà, «liberando» la creatura istintiva. Ma qui proprio si deve opporre che tale civiltà non può esistere, perché sono distrutti l'uomo e i suoi valori spirituali, da cui deve originarsi.<sup>78</sup>

L'interpretazione, o descrizione interpretativa, di Manganelli è certo radicale e tendenziosa, e lo è tanto più se si prendono a raffronto le pagine che Pavese – pochi anni prima – aveva scritto sullo stesso Anderson. Ma evidentemente qui non si tratta del semplice giudizio su un singolo autore; in gioco è piuttosto una questione di portata generale: ossia, quale valore d'uso, emblematico e per propri fini, assegnare alla 'funzione America' attraverso lo specchio della sua letteratura. Retrospettivamente, Italo Calvino – che di Manganelli è coetaneo, ma rispetto a lui sperimenta subito e in modo più diretto, da *insider*, la realtà culturale (torinese e non solo) del dopoguerra, di cui Pavese appunto è organizzatore in prima linea – ricorderà così, verso la fine degli anni '50, quella stagione e gli assunti dei maestri di allora:

Il mio punto di partenza è quindi [...] un'epoca e un clima, e l'ascendente che su di me e molti giovani della mia generazione ebbero questi due scrittori [Pavese e Vittorini] molto

---

<sup>77</sup> Per il perdurante giudizio negativo su *Riso nero* cfr. anche contrastivamente l'intervento di tono più positivo G. Manganelli, rec. a S. Anderson, *Un povero bianco*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1948, p. 7: il romanzo in questione «non ha il lirismo frammentario di *Riso Nero*».

<sup>78</sup> G. Manganelli, *Distruzione dell'Uomo nella narrativa di Anderson*, cit., p. 8.

diversi fra loro ma che avevano in comune alcune scelte fondamentali di stile e di contenuto e in primo luogo proprio l'interesse per la letteratura americana.

La definizione più chiara di quel clima letterario posso dunque darvela cercando di definire che cosa l'America – l'America di Melville, di Hawthorne, di Whitman, di Mark Twain, di Sherwood Anderson, di Hemingway, di Faulkner – significava per loro, e per noi più giovani che leggevamo le loro traduzioni e i loro saggi critici.

Per Pavese l'America era il paese che aveva fondato una letteratura legata al fare degli uomini, alla pesca delle balene o ai campi di granoturco o alle città industriali, creando miti nuovi della vita moderna che avevano la forza di simboli primordiali della coscienza, creando dalla lingua parlata un nuovo linguaggio poetico tutto cose.

Per Vittorini la letteratura americana era una sterminata riserva di vitalità naturale, un ideale campo di battaglia per la lotta tra le nuove invenzioni stilistiche e le tradizioni accademiche, tra la sincerità delle passioni, della fatica, del furore e il peso delle ipocrisie e delle morali consacrate.

Per l'uno e per l'altro, la letteratura americana, così lontana dalla nostra tradizione, era un termine di confronto che ci permetteva di riaccostarci alla nostra tradizione con spirito nuovo [...].

I motivi politici negli ultimi anni del fascismo si intrecciarono ai motivi letterari: l'America era una gigantesca allegoria dei problemi nostri, di noi italiani d'allora, del nostro male e del nostro bene, del nostro conservatorismo e del nostro bisogno di ribellione, del nostro Sud e del nostro Nord, del nostro mosaico di genti e di dialetti, del Piemonte di Pavese e della Sicilia di Vittorini, era un teatro dove si rappresentava in forme esplicite ed estreme un dramma non dissimile al nostro dramma nascosto, di cui ci era proibito parlare.<sup>79</sup>

Per Pavese, in particolare, durante il quindicennio che va dai primi anni '30 alla fine del secondo conflitto mondiale, l'America rappresenta (seppur con un investimento emotivo via via decrescente) un «modello esistenziale» prima ancora che «letterario»<sup>80</sup>. E proprio nelle pagine di Sherwood Anderson Pavese individua il suggerimento dirimente per affrontare questioni sue, tanto individuali (una già marcata difficoltà di vivere), che collettive, endemiche cioè ai suoi occhi della situazione italiana (con un'Italia vista come accozzaglia di particolarismi e localismi al pari degli Stati Uniti, 'uniti' sì ma per un Anderson a rischio contingenza e sfaldamento). *Middle West e Piemonte*, l'intervento uscito su «La Cultura» nel 1931<sup>81</sup> quasi ad inaugurare l'intera fase filoamericana di Pavese, è già compiuta sintesi di questo raggio di problemi, e insieme indicatore della loro soluzione. Difatti, è proprio lo schema problema-soluzione ad improntare il saggio, spiegando e al contempo avvicinando al

---

<sup>79</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959/1960], in *Una pietra sopra* [1980], ora in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 63-64.

<sup>80</sup> Cfr. P. Fasano, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italice», vol. 85, n. 2/3 (2008), p. 297, saggio che propone una godibile panoramica d'insieme sul tema, peraltro studiatissimo.

<sup>81</sup> Originariamente, l'intervento di Pavese esce col semplice titolo *Sherwood Anderson* su «La Cultura» dell'aprile 1931; come *Middle West e Piemonte*, sarà il primo dei tre saggi su Anderson riuniti nella raccolta postuma C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, prefaz. di I. Calvino, Einaudi, Torino 1951; quest'ultima costituisce dal 1968 – col titolo *Saggi letterari* – il vol. 12 dell'edizione einaudiana delle *Opere di Cesare Pavese* (ed. da cui qui si cita).

lettore nostrano una produzione letteraria considerata per dati esteriori fondamentalmente estranea nell'Italia anni '30:

È difficile parlare in Italia di scrittori nordamericani poiché appunto i più grandi tra questi si sono trovati nella loro opera a risolvere problemi di natura storica di cui quasi nessuno tra il pubblico ha idea. [...] Al fatto, l'opera d'arte ci commuove e ci si lascia comprendere soltanto finché conserva per noi un interesse storico, finché risponde a un qualche nostro problema, risolve insomma un nostro bisogno di vita pratica. [...] Ora, non solo, per capire i moderni romanzieri nordamericani [...] è necessario conoscere qual è il bisogno storico comune cui essi hanno sono venuti incontro con la loro opera, ma è indispensabile, a non buttare il fiato, trovare un'immagine, un parallelo storico, che riporti a termini noti, nostri, quegli atti di vita d'oltre oceano che ai più invece piace immaginare come tanto esotici.<sup>82</sup>

Il tipo d'analisi, che da un lato chiarisce il contesto d'origine, precisando le motivazioni specifiche alla base dell'opera, e dall'altro si sforza di estendere i confini di quel discorso, riportandolo all'attualità del lettore, ricorda la modalità d'indagine testuale elaborata, come si è visto, dallo stesso Manganelli a partire dalla fine degli anni '40 (e affinata intorno alla metà del decennio successivo) – e del resto non è escluso che il saggio pavesiano, fortemente programmatico, vi abbia esercitato un suo tacito influsso, ammesso che Manganelli lo conoscesse fin dalla prima pubblicazione in rivista (l'appunto sul testo-«soluzione» del 1951, essendo del mese di marzo, precede l'uscita di *La letteratura americana e altri saggi*, il cui finito di stampare è dell'11 dicembre di quell'anno)<sup>83</sup>. Al di là di un'ascendenza diretta (allo stato attuale difficilmente accertabile), è però certo che nel 1952, recensendo su «Aut Aut» il volume postumo dei saggi pavesiani, è da questo metodo di lettura che Manganelli parte per inquadrare, in un esame che è insieme discreta celebrazione, il maestro scomparso e la sua attività di scrittura.

*Riso nero* è per Pavese nel 1931 il concentrato di Anderson, così che non stupisce l'uscita, l'anno successivo, della sua traduzione del romanzo per Frassinelli – compimento materiale di un discorso critico già cominciato. Il nocciolo di quell'opera, che sancirebbe l'«universalità di

---

<sup>82</sup> C. Pavese, *Middle West e Piemonte*, cit., p. 35.

<sup>83</sup> Occorre del resto rilevare che qualcosa di quell'impostazione Pavese aveva subito trasfuso nella prefazione (certo molto meno articolata) alla sua traduzione di *Riso nero*, uscita giusto l'anno successivo (1932) – un saggio che Manganelli doveva conoscere avendo recensito appunto l'edizione Frassinelli del romanzo (nella sua seconda edizione del 1945) sul «Ragguaglio Librario» nel 1946. Nella prefazione pavesiana – passata poi nella silloge dei saggi americani col titolo di *L'arte: l'ordine dov'è il caos* – si legge dunque: «Idea e problema sono gli stessi che hanno tormentato e tormentano tuttora gli artisti e gli uomini che conteranno in futuro nella storia degli Stati. Si chiedeva l'operaio Sherwood Anderson: qual è mai il significato di quest'enorme nazione[...]? Una risposta a questo, Anderson la cercò in tutti i libri, in tutti i fatti, in tutta la vita che gli giungeva alla coscienza [...]. E allora comincia l'altro problema [...]: come esprimerlo questo fatto nuovo [...]?» (C. Pavese, *L'arte: l'ordine dov'è il caos* [1932], in *Saggi letterari*, cit., p. 46).

Sherwood Anderson»<sup>84</sup>, è per Pavese felice espressione della grandiosa «potenza vitale [...] [della] giovane America»<sup>85</sup>. Il racconto andersoniano infatti si propone come perfetta «fusione [...] d[i] due nature»<sup>86</sup>: «non città, non paese, ma la verginità del paese elaborata in vita nostra, cittadina, contemporanea»<sup>87</sup> – una formula in cui già è facile riconoscere la traccia prima, addirittura il modello, per quella «crea[zione] [di] miti nuovi della vita moderna [...] [con] la forza di simboli primordiali della coscienza» che Calvino leggerà alla base dell'operazione pavesiana in proprio. Nelle pagine su Anderson Pavese insiste, ritornandovi di continuo, sul «semplice amore che solo Sherwood Anderson sa portare, in mezzo ai più complicati travagli, [...] alla vita umile, ordinaria, *sincera* del gran corpo dell'America»<sup>88</sup>. Anzi, egli è l'autore «vivente»<sup>89</sup> per antonomasia che recupera l'originario, insieme vitale e vero, della terra (il paesaggio del Mississippi, *il Fiume*<sup>90</sup>) e del passato (l'infanzia) fondativi della storia americana, attraverso il suo protagonista/alter ego impegnato a rivivere nell'oggi dell'industrializzazione quell'autenticità appena sorpassata. E un preciso riscontro a tale contenuto offre la forma della prosa andersoniana, che – in un'amplificazione di quegli assunti – mira a costruire la «tradizione»<sup>91</sup> americana (ancora) mancante, stabilendo un'appartenenza e un'unità che siano dunque in primo luogo «terrestrità»<sup>92</sup>, ancoraggio fisico al (non a caso) «gran corpo» d'America. Risultato di questa ricerca è allora uno stile che «sempre echeggia [...] il parlatore americano, *l'uomo vivo*»<sup>93</sup>.

Chiude *Middle West e Piemonte* uno stralcio da *Riso nero* che Pavese introduce con parole che non potrebbero essere più diverse, nel valore, dal giudizio che Manganelli formulerà nel 1946 sulla «trasfigurazione mitica» dei neri nel romanzo:

E, per finire, nulla di meglio che una pagina di *Dark Laughter* dove, a esprimere quell'amore sensuale ma sano, che ho detto, per le parole e per la poesia, cantano i negri, i negri «dall'ugola rossa».<sup>94</sup>

<sup>84</sup> C. Pavese, *Middle West e Piemonte*, cit., p. 41.

<sup>85</sup> Ivi, p. 38.

<sup>86</sup> Ivi, p. 42.

<sup>87</sup> Ivi, p. 41.

<sup>88</sup> Ivi, p. 39.

<sup>89</sup> Ivi, p. 40.

<sup>90</sup> Cfr. ivi, p. 40: «[...] il gran tempo del Fiume, quando la vita americana *vera*, di gente che rideva e cantava, si muoveva sul Mississippi [...]»; oppure p. 41: «E il paesaggio che accompagna i sogni erotici è, come nelle novelle del '21, il miglior paesaggio elementare e sincero, pànico, di natura, di *Mississippi*».

<sup>91</sup> Ivi, p. 43.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Ivi, p. 44.



Accanto agli spunti per un discorso su tradizione nazionale e regionalismo, Pavese trova quindi – sul piano personale – in Sherwood Anderson un’«anima fraterna, che si ispira ai luoghi dell’infanzia, la provincia, per attingere nel selvaggio del paese abbandonato e poi ritrovato, la fonte vitale della propria arte»<sup>95</sup>, o meglio, ancor prima, la «fonte vitale» *tout court*. Dall’incontro di tutte queste componenti – come indica Patrizia Lorenzi Davitti nel suo studio su *Pavese e la cultura americana* – Pavese svilupperà appunto la sua «matura costruzione della teoria del mito»<sup>96</sup>. Ciò che però ora più interessa tenere per fermo è come Anderson rappresenti, nell’interpretazione pavesiana, l’istanza di una vita «sensuale ma san[a]». Certo, che poi quella stessa istanza si muova tra i problemi sociali della realtà (americana) contemporanea e il «primitivo»<sup>97</sup> fa sì che in essa si possa leggere un precoce affondo nel territorio che solo più avanti Pavese definirà come ‘mito’ (con tutte le valenze culturali e personali che il concetto possiede nella sua propria poetica).

Questa lettura dell’autore spiega in fondo anche le diffidenze e i dinieghi di Manganelli, che a sua volta legge in Anderson, come in generale nella più recente letteratura americana, un inno al vitalismo istintuale ed originario. A cambiare dunque, da un Pavese a un Manganelli, non è tanto l’interpretazione nel merito, quanto il modo – *in primis* psicologico – con cui è giudicato tale contenuto: per Manganelli, non «sano» ma, in base alle dosi, proporzionalmente urticante. E difatti nelle pagine critiche manganelliane gli americani contemporanei sono e saranno spesso associati, con la caratteristica ambivalenza, alla dimensione del ‘vitale’ a tutto tondo. Così, rappresentativamente, il capostipite dei successivi novecenteschi Walt Whitman, che in un articolo del 1961 appare sia come colui che in *Leaves of Grass* realizza in concreto, per via di aggiunte e riscritture, «il lavoro d’una vita»<sup>98</sup>, sia come il poeta che «diede voce all’America inquieta, colma di vitalità e di conflitti» (non solo perché alle soglie della Guerra di Secessione, ma si direbbe per statuto).

Whitman canta in primo luogo se stesso, sorgente e centro di sensazioni, sentimenti e volontà: e canta il mondo, la strada, la scure, la sequoia, i mestieri e gli strumenti, e ogni simbolo della vita terrestre, concreta, dolcissima e violenta, peccaminosa e innocente [...].

Whitman cantore di un’America-«simbolo», come a dire della vita stessa. Whitman cantore quindi di un luogo-figura di coabitazione dei contrasti – descrizione in cui Manganelli sembra

---

<sup>95</sup> P. Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana fra mito e razionalità*, G. D’Anna, Messina-Firenze 1975, p. 58.

<sup>96</sup> Ivi, p. 55.

<sup>97</sup> C. Pavese, *Middle West e Piemonte*, cit., p. 42.

<sup>98</sup> G. Manganelli, *Diede voce all’America cantando ogni simbolo della vita terrestre* [1961], CL, p. 85 (da cui anche le cit. successive).

mescolare un suo specifico tic definitorio (il vitale come compresenza di opposti, su cui si tornerà) con la celebre e spesso citata formula di Pavese:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente.<sup>99</sup>

O ancora William Faulkner, il narratore crudele e disincantato di ciò che la vita è nel suo fondo (emozioni in una quasi biologica decomposizione), su cui Manganelli si sofferma a più riprese fino ad individuare il trattamento a lui più congeniale. Così nel 1948 circa *The Sound and the Fury* Manganelli sottolinea – con accenti poco diversi da quelli usati due anni prima per Anderson – che il libro è «disperato, senza alcuna luce nel buio di quell'urgere impersonale di ansie, il più delle volte appena pullulanti alla superficie della consapevolezza»<sup>100</sup>: un'immagine della «vita» che «[c]osì disgregata, così fermentata in una inconclusa putrefazione [...] non significa nulla». Quindi, in accordo con l'assunto del primato razionale, Manganelli delinea come (auto-)suggerimento quel cammino stilistico che diventerà anche suo proprio mantra:

Ma la parola deve mantenersi coscienza e certezza: far parlare un idiota può essere esperimento, ma perché sia arte, l'idiota deve parlare un linguaggio cosciente, deve intendere esteticamente la sua materia, e cioè se stesso. E talora Faulkner esperimenta: si sta fabbricando quello che dovrà essere il suo linguaggio: duro, disperato, pietoso, e nel buio, perfettamente cosciente.

Ma già nel 1956, Faulkner passa a essere classificato come «il massimo scrittore della moderna narrativa americana»<sup>101</sup>, autore di «pagine di incredibile esasperata violenza, nelle quali un lavoro mentale squisito, una indagine di miracolosa, affascinante chiarezza è utilizzata per la comprensione della più oscura, brutale umanità»<sup>102</sup>. È la conquista soprattutto di *Light in August*, cui Manganelli dedica nel 1960 un cammeo del ciclo *Cento libri*: opera «sanguinos[a] e simbolic[a]»<sup>103</sup>, dove appunto il «Sud [...] in qualche modo riassume la condizione dell'uomo». Di nuovo il vero argomento dell'opera è la «vita» che «fermenta di oscuro amore per la propria decomposizione ed espiazione».

---

<sup>99</sup> C. Pavese, *Ieri e oggi* [1947], in *Saggi letterari*, cit., p. 173.

<sup>100</sup> G. Manganelli, rec. a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 12 (dicembre) 1948, pp. 6-7 (da cui anche le cit. successive).

<sup>101</sup> G. Manganelli, *Storia del romanzo americano* [1956], in DA, p. 21.

<sup>102</sup> Ivi, p. 22.

<sup>103</sup> G. Manganelli, *Sud orgoglioso e sordido* [1960], CL, p. 54 (da cui anche le cit. successive).

Il mito americano consiste allora anche per Manganelli in un'emblematica rappresentazione della vita umana. Tuttavia, la sua sensibilità gli fa valutare quel discorso – condotto letterariamente con modi lirici, simbolici, mitologici (per riprendere i qualificatori stilistici via via utilizzati dallo stesso commentatore) – non come propulsivo, quale poteva essere per Pavese pochi anni prima, ma all'opposto come ingombrante ritratto – vuoi compiaciuto, vuoi lucido o inquietato – delle oscurità dell'uomo, instabile ammasso di cellule come di pulsioni passionali. Ecco perché a tratti l'analisi manganelliana può inclinare addirittura, specie negli interventi precoci, al reazionario – quasi collocandosi accanto ai recisi giudizi di un «conservatore»<sup>104</sup> come Emilio Cecchi impegnato a denunciare la ««barbarie» americana», o meglio prendendo a modello quell'Orwell che, da «conservatore» appunto, «[d]ifende le parole che hanno un senso». È questo il caso, ancora, della recensione del 1946 ad Anderson, dove l'insofferenza verso una letteratura adagiata nell'irrazionalità detta a Manganelli parole così tradizionaliste da stupire in bocca a lui:

In seno ad una civiltà che non è civiltà, perché priva della sua essenza veramente umana, il riso dei negri, l'esplosione delle creature nevrotiche, patologiche, e semplicemente ebbre, viene a galla con un enorme rigurgito del nostro buio che insieme ci minaccia e ci avverte della sua presenza in ciascuno di noi. Ci fa sapere a quale prezzo noi dobbiamo resistere, a quali supreme giustificazioni ci si debba richiamare per rimanere o ridiventare creature umane, a quali assurdi porti il disancoraggio della concezione autenticamente cristiana della persona, del matrimonio e della società.<sup>105</sup>

Tali riflessioni, ramificate e in via di precisazione, sull'America(-vita), la disposizione lirica, l'impegno storico, costituiscono dunque il fondale di contesto su cui si colloca *La critica di Pavese*, l'articolo uscito su «Aut Aut» nel marzo 1952 in cui Manganelli affronta esplicitamente *La letteratura americana e altri saggi*. E difatti, negli scritti del suo intellettuale-modello il recensore non manca di rilevare proprio le due direttrici del conflitto che più lo attanaglia personalmente, misurando sulla risposta di Pavese quanto ancora resti da fare.

---

<sup>104</sup> R. Macchioni Jodi, *Emilio Cecchi*, cit., p. 243. Cfr. p. es., come pietra di paragone – almeno nel tono – per il successivo passo manganelliano, la conclusione che Cecchi formula chiudendo la sua *Introduzione* all'edizione epurata di *Americana*: «E concludendo: dalla considerazione letteraria [...] è breve il tratto alla considerazione storica, politica e morale. Ognuno lo può compiere per proprio conto. [...] per riconoscere e sentire, attraverso la riprova dell'arte, da quanto sangue è bagnata quella fatica [la fatica «d'un paese che, traviato da un falso ideale di benessere, brancola cercando la propria unità etnica ed etica»], da quanta follia sono pagati quelli errori, e da quanta disperazione è segretamente avvelenato l'orgoglioso euforismo americano.» (E. Cecchi, *Introduzione all'edizione del 1942*, in E. Vittorini, *Americana*, cit., vol. II, pp. 1051-1052).

<sup>105</sup> G. Manganelli, *Distruzione dell'Uomo nella narrativa di Anderson*, cit., p. 9.

Punto iniziale di tutta la sua indagine è che leggere, come scrivere, è un modo come gli altri di fare la storia, di esistere, di prendere partito. Leggere (e scrivere) ha a che fare col fatto di essere al mondo, assai prima che con qualsiasi questione di retorica o estetica. Una pagina, letta o scritta, è innanzitutto un gesto, compiuto da una creatura reale, in un luogo e tempo realmente accaduti. Quei gesti sono la storia. La letteratura non è dunque un epifenomeno della società, ma è quella stessa società in una certa zona del suo accadere. La letteratura non è meno reale (e neppure di più) dell'economia. A questo modo la letteratura assume una vitalità pratica [...].<sup>106</sup>

Nell'attività critica di Pavese Manganelli riconosce in primo luogo un «modo [...] di esistere» declinato come presa di posizione attiva nella storia, «in un luogo e tempo real[i]». Il mestiere dell'intellettuale (scrittore o lettore che sia) vale dunque come equivalente di un'azione, un «gesto»: «Quei gesti sono la storia», in lapidaria concisione. È ironia della sorte che le pagine intime del *Mestiere di vivere* – al momento dell'articolo di Manganelli non ancora dato alle stampe – si interrompano proprio sulla necessità, implorata da Pavese a se stesso, di un «gesto» ultimativo, di ben altra concretezza:

Tutto questo fa schifo.  
Non parole. Un gesto. Non scriverò più.<sup>107</sup>

Questione di un anno e il «gesto» di Pavese ricomparirà nelle carte manganelliane, questa volta con la connotazione più privata e radicale<sup>108</sup>. Per ora, i «gesti» dei saggi pavesiani – quelli di tema letterario prima ancora che sociale – collocano l'autore lungo una direttrice insieme storica e analiticamente storicistica. A scanso d'equivoci, Manganelli precisa il concetto, usando una categoria definitoria centrale della propria attuale sistematizzazione: l'opzione di Pavese per una «vitalità pratica» della letteratura, per una sua applicabilità nel qui e ora, non lo rende un «vitalista puro» che assegna alle opere una «carica indifferenziata» d'universalità a dispetto del loro contesto specifico, anzi:

Ma neppure è possibile fare di Pavese un vitalista puro; infatti non riduce il naturale slancio di qualsiasi gesto umano a una carica indifferenziata, come acqua sempre uguale dietro alle identiche pale del mulino. Al contrario, ciascun istante si colloca in una serie, lungo la quale occupa un posto irriducibile, non paragonabile ad altro: l'esistere è disteso secondo il tempo e secondo lo spazio: non si vive dovunque, né in qualsiasi momento: al contrario si vive perché si accetta un luogo ed una compagnia di contemporanei.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> G. Manganelli, *La critica di Pavese*, in «Aut Aut», n. 8, marzo 1952, p. 135.

<sup>107</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, nuova ed. condotta sull'autografo, a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, p. 400, appunto del 18 agosto 1950 su cui si conclude il diario.

<sup>108</sup> Cfr. S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, cit., p. 353.

<sup>109</sup> G. Manganelli, *La critica di Pavese*, cit., p. 135 (da cui anche la cit. successiva).

La prima interpretazione data permette a Manganelli di evidenziare – concorrente, tra l'altro, il suo proprio assunto del testo come «soluzione» a un problema «[di]sciolto» nella trama verbale – l'aspetto profondo del coinvolgimento di Pavese con gli americani: «Così la scoperta [...] della letteratura americana non vuol dire approdo ad un paradiso stilistico, ma contatto con un modo di vivere [...] di intensità prodigiosa, [...] che rinnova e allarga la serie dei problemi [...]».

Accanto all'ancoraggio storico (che riguarda tanto i testi che il loro commentatore), tuttavia, l'analisi manganelliana lascia emergere una seconda pulsione, altrettanto forte, presente nelle letture pavesiane: una sorta di tensione o spostamento nella ricerca del critico verso un piano meno contingente, più duraturo ed astratto. Così

Il letterato che Pavese cerca, e crede di trovare in America, ha molto del cantastorie, inserito com'è nella tessitura passionale e quotidiana del suo pubblico, che è la sua nazione: e il suo tono è in primo luogo quello dell'epico, come è dello scrittore che sta agli inizi, intento alla fatica di inventare una tradizione, realtà inedita, mai tentata sulla terra, e che pure ogni uomo dovrà riconoscere come propria, e da sempre.<sup>110</sup>

Allo stesso modo, Manganelli rimarca come «lettura anche più generosa, e sottile» questo passaggio su Gertrude Stein (riportato nell'articolo): «queste *Tre esistenze* sono soprattutto la scoperta di un linguaggio, di un ritmo fantastico, che tende a diventare esso stesso argomento del racconto, limite spirituale di una magica e immobile realtà quotidiana»<sup>111</sup>. E sembra che qui l'approvazione manganelliana vada meno all'abbandono 'formalistico' – che pure è fin da alcune osservazioni su Stevenson degli anni '40 una delle frecce interpretative favorite al suo arco –, quanto piuttosto al riconoscimento del fatto linguistico-ritmico come manifestazione «spirituale», astratta ed essenziale, di una «realtà quotidiana» nel suo strato «magic[o] e immobile».

Il piano storico delle coordinate spazio-temporali precise cozza contro questo «limite» dell'«immobilit[à]» e dell'«epic[a]», che è livello altro. Questa alternativa conflittuale tra i due piani, pur affiorante, non trova però in Pavese davvero un suo dispiegamento, una sua ricomposizione:

Da questi movimenti non si vede tuttavia sorgere in Pavese un conflitto attivo: un lavoro costante lo porta invece a chiarire un suo concetto di mito, che interessa l'ultima parte della sua opera, e per il quale importa qui notare come nuovamente sottolinei il nascere della letteratura dai medesimi impulsi con cui l'uomo prende contatto, costruendola, con la propria realtà, e che si fanno poesia acquistando coscienza, spogliandosi della fede

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 136.

<sup>111</sup> Ivi, p. 137; per il passo cfr. C. Pavese, *Gertrude Stein* [1938], in *Saggi letterari*, cit., p. 156.

pratica – da miti facendosi immagini e simboli. Anche qui si intende ritrovare una cifra perenne del nostro linguaggio. Forse poteva nascere da queste note l’abbozzo di un sistema.<sup>112</sup>

L’operazione critica di Pavese si rivela allora esemplare proprio per il suo movimento faticoso tra i due diversi livelli dell’esistenza a mezzo letteratura, per il tentativo – pur finalmente insufficiente – di abbracciarli entrambi. Il discorso sul «mito» di Pavese (e il termine è da intendersi nel senso specifico pavesiano), «zon[a] i cui confini col misticismo e l’irrazionale sono incerti» per riprendere una definizione di Calvino<sup>113</sup>, non deve aver interessato particolarmente Manganelli – e difatti nell’articolo subito si passa dai «miti» strettamente caratterizzati a un più vago «immagini e simboli». Quello che importa al giovane Manganelli è l’individuazione di una dinamica: la «nasc[ita] della letteratura» in rapporto, magari anche conflittuale, con la «realtà», e il suo potenziale elevarsi verso le dimensioni delle «cifre perenn[i]», «immagini e simboli». Ancora una volta Storia vs Lirica, dunque.

«Forse poteva nascere da queste note l’abbozzo di un sistema», scrive Manganelli nel 1952 e non è un caso che negli anni successivi «sistema» sia, nel suo lessico critico, una delle categorie ricorrenti. Pavese resta per ora un modello, nonostante il suo mancato raggiungimento critico, specchio quasi della sua tragedia biografica.

Già in questa primissima fase della sua riflessione critica, dunque, appare indubbia la propensione di Manganelli verso un discorso figurale, che abbia i caratteri del mitico, simbolico, lirico. E questo tanto più visti i contenuti specifici che, ai suoi occhi, tale modalità discorsiva verrebbe ad affrontare: la condizione dell’uomo, la sua interiorità, il suo destino – tutti temi, in fondo, che saranno ritornanti nell’intera produzione letteraria manganelliana. Ma tale tentazione d’abbandono lirico risulta al contempo controbilanciata da una forte componente razionalistica, da una coscienza della violenza della storia (non solo contemporanea) e di quella stessa condizione umana. Ecco perché, anche a formazione completata, l’inclinazione lirico-figurale di Manganelli non potrà mai essere espressione né di vitalismo (come per tanti degli autori affrontati in queste sue precoci analisi critiche), né di assoluto astrattismo linguistico (di cui pure spesso è bollato l’autore della provocatoria

---

<sup>112</sup> G. Manganelli, *La critica di Pavese*, cit., p. 137.

<sup>113</sup> I. Calvino, *Prefazione* [1951] a C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1959<sup>3</sup>, p. XXX. Il prosieguo dell’analisi di Calvino circa la fase estrema della ricerca intellettuale pavesiana rafforza ulteriormente il probabile disinteresse di Manganelli in merito: «Alcune espressioni di reazione fisica riportate a un concetto poetico («brivido simbolico», ad esempio) ne sono prova. «Basta questo a sostituire il brivido religioso?» si chiede Pavese, il 17 settembre 1943, nel diario. E in quel periodo il diario porta spesso la domanda se quella del mito non sia la via verso la trascendenza, verso la religione.» (ivi, pp. XXX-XXXI).

*Letteratura come menzogna*). Storia e Lirica andranno infatti a comporsi in un «sistema» che – pur servendosi di simboli – non abolisce nessuna delle due componenti.

## CAPITOLO II

### SPAZI LIMINARI

#### CONTRO IL TOTEMISMO CONTEMPORANEO

Nella primissima riflessione critico-letteraria di Manganelli storia e mito risultano dunque disposti in una relazione oppositiva, in merito alla quale esplicite preferenze autoriali vanno – per ragioni d’ideologia razionalistica – al primo dei due poli. Tuttavia, la stessa fiducia nello storicismo può diventare pericolosa nel momento in cui esso venga a contatto, contaminante, col mito. Nell’esperimento scrittorio di *Un libro* – che combina autoironia e serietà per un’esplosiva traduzione verbale di disordini psichici e spinte suicidiarie – Manganelli affronta il tema in una sezione intitolata *Senso di colpa e senso della storia* (appartenente alla parte datata inverno 1953). Come informa il curatore Silvano Nigro, il breve sottocapitolo cominciava in un primo momento così:

Noi siamo e da tanto invischiati in quella buffa mitologia degli idealisti, col loro teologizzare di storia, di spirito del mondo e siffatte sciocchezze. Tragiche sciocchezze, tuttavia [...]<sup>1</sup>

– con un attacco frontale quindi all’idealismo di marca hegeliana e al suo postulato di un provvidenziale «spirito» ordinatore dell’universo: nella lettura di Manganelli, una forma filosoficamente declinata di «teologi[a]».

Subito scartato questo inizio, il paragrafo contro il «mito faticoso della storia»<sup>2</sup> si sviluppa in modo diverso ma consequenziale rispetto alla versione superata come una critica al ‘principio di contemporaneità’ per cui «ogni storia [ha] il carattere di «storia contemporanea»»<sup>3</sup>. L’adagio crociano – qui appunto premessa allusa, per quanto generica – risulta però del tutto deformato: da avvertenza filologica che era, il procedimento di ‘presentificazione’ del passato

---

<sup>1</sup> La variante redazionale è riportata in S.S. Nigro, *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, cit., p. 132.

<sup>2</sup> TUC, p. 76.

<sup>3</sup> Cfr. B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* [1938], a c. di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 2002 [Ed. Naz. delle Opere di B. Croce, vol. I.9], p. 13: «Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di «storia contemporanea», perché, per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni.». Il concetto è comunque vulgato negli anni ’50, così che il rimando alla passo esatto della sua fonte non si dà come necessariamente implicato nella polemica di Manganelli. Sull’ascendenza crociana di alcune precoci riflessioni manganelliane del biennio 1948-49 – contenute in AC I, dove l’influsso dell’educazione scolastica è però già stemperato dalla lezione di un altro maestro d’eccellenza: Mario Praz – cfr. F. Francucci, *Le parole che non si consumano*, cit., pp. 182-183.



è additato invece dall'aspirante scrittore come neoformazione di «peccato originale». Sancendo correlazioni di causa-effetto improprie tra passato e contemporaneità, infatti, tale principio verrebbe ad alimentare per Manganelli un ineludibile «senso di colpa».

È orribile riconoscersi in tutti, TUTTI [...]. E così il senso della storia si riconosce, si fonda su questa disgustosa malattia, la colpa, il peccato: parole che non hanno alcun senso, ma solo designano una sofferenza, una mancanza di libertà, di separazione: che c'è di più irrimediabile del "peccato" degli altri? Il peccato originale ha fondato la storia. Fuor di metafora, la storia distrugge il senso del diverso [...].

Io so di essere contemporaneo della donna con cui vado a letto: anzi la contemporaneità è necessaria per eseguire un'azione così scarsamente individuale, un'azione in certo nodo "storica". [...] La colpa si spande e sta insieme anche attraverso il tempo. «Vergognati! Gli estensi bruciarono gli eretici!». È l'idea degli storicisti.

Al di là dell'attacco 'alla cieca' – per cui di idealismo e storicismo viene fatto tutt'uno – lo sfogo del giovane Manganelli tematizza un bisogno di natura ben più personale della semplice disquisizione filosofico-metodologica. L'anatema contro una storia ridotta a mito per il suo fondarsi sul «peccato» della «colpa» (altrui) è infatti in primo luogo denuncia della «mancanza di libertà» che sta in una sottratta «separazione». Il bisogno è dunque di individuazione, innanzi tutto identitaria, di modo che si possa smettere di sentirsi (come Manganelli percepisce se stesso) «ad ogni istante assassino ladro ruffiano sfruttatore sadico», insomma «colpevole, e complice consapevole di tutte le nequizie di questa terra», soprattutto (ed è il colmo dell'indifferenziazione) «contraddittorio [...] pederasta e vergine, [...] alcoolizzato, e [...] astemio, [...] tutti coloro che si uccidono, gli assassini e gli assassinati»<sup>4</sup>. Compare così nella scrittura fintamente consequenziale di *Un libro* uno dei temi psicologico-letterari più ossessivi di Manganelli anche in futuro: quello della labilità, interscambiabilità, anzi simultanea condivisione dei ruoli (o delle parti) vitali, che poggia sulla celeberrima metafora barocca del «world's a stage»<sup>5</sup>. È l'andamento di *Un libro*, condiviso con le contemporanee pagine narrative dallo stile in tornitura piuttosto che con le coeve annotazioni degli *Appunti* (dove i ragionamenti filosofici in senso proprio si sforzano ancora di essere seriamente conseguenti), a permettere l'esplicitazione di una confusione identitaria finora forse più sentita che espressa. È un andamento prosastico che poggia su una paradossalità logica (per cui, ad esempio, un certo bersaglio critico è evocato per essere subito confuso con altri), ma non retorica. Tutta la furia nominalistica ed elencativa che presiede a questa

---

<sup>4</sup> TUC, pp. 75-76.

<sup>5</sup> Cfr. W. Shakespeare, *As You Like It* [*Come vi piace*], II.vii.140 e ss., in *Teatro completo di William Shakespeare*, a c. di G. Melchiori, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1982, vol. II (*Le commedie romantiche*) pp. 520-523.

scrittura – e già annuncia la capillarità struttural-tabellare tipica degli pseudo-trattati a venire – è infatti espressione verbale, e quindi mediata, di un’ansia analitica ‘a trecentosessanta gradi’. All’affacciarsi dello stile che sarà proprio del Manganelli più codificato cominciano quindi a trovare voce – voce certo provocatoriamente disorientante, ma inconfondibile e anzi a suo modo «lucida» – proprio i temi-cardine della sua riflessione intimamente fondativa.

Nell’ansa seguente, il ragionamento manganelliano su *Senso di colpa e senso della storia* va tuttavia precisandosi nell’uso di un lessico decisamente connotato, che suggerisce la presenza – al di sotto della patina, fin qui almeno, abbastanza generalistica – di un debito più che probabile con le analisi di Sigmund Freud. Dato però l’argomento specifico (storia e mito) e soprattutto l’*habitus* mentale di Manganelli, il modello interpretativo non è cercato tanto nel Freud ‘maggiore’, quanto in quello ‘minore’ di *Totem e tabù* (1912-13). E non è un caso, visto che si tratta dell’opera in cui lo stesso Freud più diventa ‘mitografo’, anche se sempre per vocazione razionalistica<sup>6</sup>. Con la ricostruzione narrativa, del tutto ipotetica<sup>7</sup> e quindi

---

<sup>6</sup> I riferimenti espliciti a Freud nel *corpus* di Manganelli non sono numerosissimi, probabilmente anche in conseguenza dell’adozione sistematica di schemi mentali junghiani, sentiti come personalmente più risolutivi, in seguito all’inizio (nel 1959) di una terapia analitica presso Ernst Bernhard. Alcune osservazioni contenute negli *Appunti critici* attestano comunque un’iniziale vicinanza di Manganelli al pensiero freudiano (a dispetto, anzi, dell’impostazione di Jung), vicinanza che non avrà mancato di lasciare qualche traccia anche nella produzione manganelliana matura (si vedrà in seguito come alcune ossessioni di Manganelli – specie quella della ‘sporca’ vitalità – rimarranno sclerotizzate in un assetto che risente di questa prima, per molti versi poi superata, scelta di campo).

Il nome di Freud (insieme a quello di Jung) compare, salvo errore, per la prima volta in un’annotazione del 1951 (AC II 3, del 10 marzo 1951), dove – è specialmente interessante notarlo in questo contesto – la teoria filosofico/psicanalitica freudiana è definita come «mitologia ‘balzacchiana’». La formula non sarà esente da una punta di polemica, se si considera quell’associazione – di cui si diceva – tra mito, inconscio e religione tipica del giovane Manganelli e delineata già a partire dall’articolo di argomento lawrenciano del 1949. Al di là di questo aspetto, però, nel secondo quaderno degli *Appunti critici* il circuito mentale potrebbe arricchirsi di una sfumatura ulteriore, che potrebbe contestualizzare meglio (andando oltre la provocazione) i modi del rinvio a Freud. Poche pagine dopo l’appunto citato, in data 20 marzo 1951 (a proposito di Schiller), Manganelli (auto)dichiara che «è mitologico avere ideali contraddittori [...] Contraddittorio è l’ideale “religioso”. (cioè, che si rifà alla rel.)» (AC II 13). Nell’appunto in questione mancano certo i rinvii espliciti, ma è significativo che proprio in *Totem e tabù* Freud riconduca la religione all’«ambivalenza» emotiva (alla compresenza cioè di «tendenze antitetiche») caratteristica della sintomatologia della nevrosi ossessiva (cfr. S. Freud, *Totem e tabù* [*Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 1912-1913], in *Totem e tabù e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1975 [*Opere di Sigmund Freud*, dir. da C.L. Musatti, vol. 7 (*Opere 1912-1914*)], p. 44; per una sintesi della teoria freudiana vd. comunque oltre): una visione della religione, quindi, come istituzionalizzazione di una antitesi emotiva.

Del resto, in linea con quanto detto, già nella nota AC II 8, del 13 marzo 1951, Manganelli completa il quadro dei riferimenti a Freud contenuti nel suo secondo quaderno di *Appunti* osservando, ancora perentoriamente: «Uno dei caratteri della verità è quello di essere totale, e di non ammettere rispetti per nulla. Non tende a “conciliarsi con”. E quindi ha ragione Freud che aggredisce religione e arte e filosofia e protostoria: ed ha torto Jung, che “rispetta”, che è pronto a porsi dei limiti: che, in fondo, ha paura, e insomma sfugge alla propria verità.» – cruciale, manco a dirlo, per quanto qui si sta dicendo, la riconosciuta aggressione freudiana a «religione e arte e filosofia e protostoria».

<sup>7</sup> S. Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 145: «[...] si dischiude la possibilità di formulare un’ipotesi che può sembrare fantasiosa, ma che offre il vantaggio di stabilire un’insospettata unità tra serie finora distinte di fenomeni.»; segue nel testo il racconto del ‘mito’.

letteraria, dell'orda darwiniana primitiva che compie l'assassinio del padre Freud realizza qui «una creazione che si approssima assai alle produzioni mitiche, ai miti o dogmi fondamentali prima prevalenti»<sup>8</sup>. Ma è proprio nel pensarla fino in fondo che la supposizione freudiana raggiunge la sua enorme portata: la teoria del «parricidio [...] primordiale» consente infatti di individuare «nel complesso edipico l'inizio della religione, moralità, socialità e arte»<sup>9</sup> (questa la sintesi di Kerényi), una volta che si sia riconosciuta tutta l'«ambivalenza» emotiva, la contemporanea presenza di «odio» e di «rimorso» derivante da «affetto»<sup>10</sup> che sta alla radice di questi istituti.

Manganelli, dal canto suo, impegnato a demistificare ogni alleanza tra religione e politica, mostra di aver imparato bene la lezione freudiana, mutuandone addirittura alcuni termini per tirare le sue conseguenze in relazione all'oggi:

In realtà l'idea di storia rappresenta la rinascita, illegiadrita e scaltrita, della tribù: quella vecchia tribù fondata sul cannibalismo religioso, sulla identificazione, sulle colpe collettive.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> K. Kerényi, *Introduzione* [1968], a S. Freud, *Totem e tabù*, in un vol. con *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 8. Prosegue Kerényi: «Non è escluso che fosse proprio questa l'intenzione inconscia di Freud. L'innegabile propensione dei grandi psicologi che abbiamo conosciuto in questa nostra epoca a gareggiare con i fondatori di religioni e a sostituirsi a loro rende verosimile questa ipotesi» (*ibid.*).

Del resto, come afferma Laurence Coupe, esistono forse «due Freud»: «Innanzitutto, c'è l'erede dell'Illuminismo, che equipara la religione all'illusione e si dichiara fiducioso nella possibilità di progredire al di là delle nevrotiche coazioni a ripetere che caratterizzano il mito e il rito primitivi. Questo Freud è fortemente influenzato da Frazer. Al pari di quest'ultimo, è un razionalista che vede il mito come una specie di errore rudimentale. [...] Il secondo Freud, al contrario, è erede dell'anti-Illuminismo [...]. Pur continuando a ritenere che il sesso sia la chiave del mito, è del tutto consapevole del fatto che le sue stesse idee siano esplorazioni provvisorie e narrative dell'anima piuttosto che verità scientifiche. È il Freud che conversando con Einstein negli ultimi anni della sua vita si spinge a mettere in discussione l'esistenza stessa della verità oggettiva: «A lei potrà forse sembrare che le nostre teorie siano una sorta di mitologia [...]. Ma non sarà che tutte le scienze giungono alla fine a una sorta di mitologia?» [l'osservazione di Freud è tratta dal suo carteggio con Einstein del 1932, edito nel 1933 col titolo *Warum Krieg?*]» (L. Coupe, *Il mito. Teorie e storie* [Myth, 1997], Donzelli, Roma 1999, pp. 95-96; cfr. S. Freud, *Perché la guerra?* [1932/1933], in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1979 [Opere di Sigmund Freud, dir. da C.L. Musatti, vol. 11 (Opere 1930-1938)], p. 300, con trad. it. parzialmente diversa). Coupe prosegue quindi la sua analisi sul «secondo» profilo freudiano dalla constatazione che «È in *Totem e tabù* (1913) che Freud sviluppa il suo mito.» (p. 98); proprio questo dato, però, evidenzia implicitamente quanto i cosiddetti «due Freud» si sovrappongano: l'opera che più è «influenzat[a] da Frazer» (e quindi dal modello illuministico) – come si avrà modo di sottolineare anche più avanti – è allo stesso tempo quella più «mitologica» (o anti-illuministica).

<sup>9</sup> K. Kerényi, *Introduzione*, cit., p. 18. Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 146: «Il pasto totemico, forse la prima festa dell'umanità, sarebbe la ripetizione e la commemorazione di questa memoranda azione criminosa [ossia l'assassinio e la consumazione cannibalica del padre], che segnò l'inizio di tante cose: le organizzazioni sociali, le restrizioni morali e la religione.».

<sup>10</sup> S. Freud, *Totem e tabù*, cit., pp. 146-147.

<sup>11</sup> TUC, p. 77. E ancora nella sezione successiva di *Un libro, un Elogio dell'odio* in cui l'autore ne distingue due tipi – positivo o negativo, a seconda della qualità –, viene affermato che «L'odio religioso è [...] l'odio per il diverso, per il definito. Il religioso esalta tutto ciò che ci riporta alla tribù, il cannibalismo logico, ideologico e pratico [...]» (TUC, p. 79).

Se è dunque a una forma di «peccato originale» (adamitico o primitivo poco importa) che si intende continuare a ricondurre la storia, quest'ultima – così fondata – non potrà che essere e permanere «tradotta nell'ubiquitoso linguaggio dei mitomani senza sacramenti»<sup>12</sup>, così come la società non potrà che restare «tribù». A questa conclusione Manganelli giunge da mondi di carta (presumibilmente le analisi di Freud, certo – lo si dirà meglio in seguito – le 'meditazioni' di Pavese), non meno che dal mondo reale attorno a lui, soprattutto dall'esperienza della seconda Guerra Mondiale vissuta sulla propria pelle che rimane (stante la difficoltà di distinguere moventi pubblici e privati) l'evento storico più attivamente sotteso alle sue riflessioni 'impegnate' di questi anni. E l'aggettivo impiegato per la chiusa di sintesi – «ubiquitoso» – non manca di agire da ulteriore condensato: fotografa infatti la ridefinizione concettuale di 'corso storico' entro la logica fin qui descritta, da asse di coordinate spazio-temporali ben individuate, chiare e distinte, a dimensione indifferenziata, regno di credenze e figurazioni da «mitomani».

Sul punto la critica del giovane Manganelli è sostanziale e violenta, rivolta com'è contro dittatori e preti che instaurano la legge della «colpa» per mantenere un potere sulle coscienze. Non solo, è una critica ricorrente e 'diffusa', capace di calamitare il ragionamento manganelliano anche in altri contesti, in primo luogo quello letterario. Il teatro di Shakespeare in particolare – che nel 1953 è materia d'intenso studio per Manganelli – viene ad essere banco di prova eccellente per questa serie di problemi. Così fin dal gennaio '53 – ancor prima quindi di *Un libro* – negli *Appunti critici* il *Macbeth* viene letto nella medesima chiave 'totemistico-tabuistica' con perno sul «rimorso» del protagonista – quello stesso «rimorso» che proprio in Freud è componente essenziale della tensione psichica originaria<sup>13</sup>.

*Macbeth*: si è detto che è il "dramma del rimorso": non è tutto vero. È il rimorso religioso: qui il peccato è in special modo sacrilegio. Shak. qui pare avere inteso che il mondo delle cosiddette "passioni elementari" è un mondo assai complesso, ma non nel senso che implica inquietudine morale o una qualsivoglia problematica – ma perché implica una fase religiosa, in cui tabù e allucinazioni fanno le veci di un mondo morale. *Macbeth* è in bilico tra le pure forze della religione della tribù, – santi e demoni – e una

---

<sup>12</sup> TUC, p. 77.

<sup>13</sup> In *Totem e tabù*, peraltro, figura pure un cursorio accenno al *Macbeth*, privo però di un particolare peso nell'economia della trattazione (cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, cit., p. 46). Nel *corpus* delle sue opere, del resto, Freud preferisce concentrarsi sulla protagonista femminile del dramma, Lady Macbeth, dandone un'interpretazione psicologica che ne fa il caso esemplare di «Coloro che soccombono al successo» (cfr. S. Freud, *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico* [*Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit*, 1916], in *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1976 [*Opere di Sigmund Freud*, dir. da C.L. Musatti, vol. 8 (*Opere 1915-1917*)], pp. 635 e 637-643). Data la lontananza dei punti di vista, sembrerebbe dunque che il giovane Manganelli abbia operato qui un'autonoma estensione di certi concetti freudiani, selezionandoli miratamente per la propria lettura polemica.

sua condizione anarchica, istintiva e inconsapevole. Il suo delitto viola un tabù [...]. Sottratto così alla garanzia della tribù, Macbeth, affatto isolato, eseguisce delitti “puri”: ma sempre li eseguisce perché in lotta con la tribù, e con ciò che in lui è tribù. [...] Fisica e profezia e allucinazioni: Shak. non è mai stato tanto selvaggio: un discorso in cui la coscienza galleggia come puro aggregato di simboli. E mai è stato più “religioso”, più consapevole di quella follia che tenta di inquadrare l’universo nei suoi schemi allucinati e impermalenti. Macbeth tenta di uscire dalla religione per la strada sbagliata: cercando di “uccidere” una intera realtà, se ne fa un frenetico difensore. Assassino, ucciso alla fine, è un testimone, un martire: tutta la sua follia è un inno alla tribù.<sup>14</sup>

Con questa sua interpretazione Manganelli colloca il conflitto interiore del *Macbeth* shakespeariano entro «il mondo delle [...] “passioni elementari”», nella dimensione del «selvaggio» o meglio del primitivo, in cui sono le strutture religiose a «inquadrare l’universo» con una griglia di «tabù e allucinazioni». La «follia» – costante emozionale del dramma – caratterizza perciò tanto il contesto socio-politico-religioso in cui si svolge la tragedia, quanto il «rimorso» del protagonista, che pure compie il suo proprio simbolico parricidio nell’uccisione del re Duncan «perché in lotta con la tribù» – anzi, «con ciò che in lui è tribù». In *Macbeth* e nella sua scissione psichica Manganelli vede allora sì la messa in scena dell’«ambivalenza» originario-nevrotica freudiana, ma soprattutto la figura più generica di un «anarchic[o]» dimidiato, che da un lato infrange in un moto «istintiv[o]» e individuale la legge della comunità-«tribù», ma dall’altro non riesce a mantenersi saldo nel suo proposito di totale fuoriuscita eversiva, rientrando di fatto col suo «rimorso» nella «tribù» stessa e garantendole di riflesso la più efficace celebrazione che questa potesse augurarsi.

Le note manganelliane volgono quindi il *Macbeth* nel racconto di uno sforzo eroico e fallimentare, che partecipa facilmente – alla luce di un *Un libro* ma anche, in senso più ampio, del successivo ‘diario anarchico’ del quinto quaderno degli *Appunti* – di proiezioni autobiografiche. Ma soprattutto cominciano a registrare la presenza subliminale di un tema sensibile, problema attualissimo per molti intellettuali del tempo: la sirena di un’evasione che sempre più appare allettante mezzo di fuga da strutture repressive. Del resto, se nelle annotazioni del 1955 Manganelli parlerà del «peso drammatico» della storia, già due anni prima – e ancora su esempi shakespeariani – ne verifica l’ineluttabilità.

Non è possibile dramma storico, se non scritto in odio alla storia: anche se questa non può non vincere.<sup>15</sup> –

---

<sup>14</sup> AC III 6, dell’11 gennaio 1953.

<sup>15</sup> AC IV 21, del 5 settembre 1953.

conclude così Manganelli il 5 settembre 1953, completando un suo ragionamento sui ruoli-chiave del vincitore e del vinto negli *historical plays* (in particolare nel *Riccardo II*). La storia «non può non vincere»: è un meccanismo, una sorta di «fato»<sup>16</sup>, che si serve di ognuno come di uno «strumento» per il proprio disegno; ma mentre «al vinto è restituita, dalla sua stessa inutilità storica, una sorta di libertà», il vincitore è a sua volta un vinto, e più radicalmente, «tutto impegnato nel suo tragico compito di farsi impersonale, di commettere atroci delitti quasi per caso». Riappare così tacitamente lo spettro del *Geist* idealistico, ovvero della provvidenza cattolica – di una forza deterministica, insomma, agente nella storia da cui è difficile affrancarsi. E non sarà un caso che la questione scatti in sede di argomento teatrale, dal momento che – come si è visto – la problematica identitaria (qui di nuovo allusa nell’obbligo di «impersonal[ità]» imposto al vincitore) è associata mentalmente da Manganelli all’immagine del palcoscenico del reale.

La polemica accesa e messa per iscritto, seppur poi mantenuta segreta in un cassetto, si monetizza dunque concretamente per Manganelli, vale come presa di partito e azione di resistenza «anarchica» nella e contro la storia contemporanea così ‘mitologizzata’. E tuttavia proprio tale dinamica di esplicitazione e nascondimento è segno di quanto alla spinta eversiva si accompagni la tentazione – solo in parte opposta – dell’evasione. È un disegno che di fatto ripropone con altra sfumatura il conflitto primario manganelliano di azione nella Storia vs ritiro nella Lirica, e che infine chiamerà in causa strategie risolutive altre, diverse sia dall’attacco diretto che dalla volontaria estraneazione in una *turris eburnea* verbale.

## EVASIONI

Riferimento culturale primario per Freud in *Totem e tabù* è l’imponente ricerca di J.G. Frazer su «il mito e il rito»<sup>17</sup> di *The Golden Bough (Il ramo d’oro*, prima edizione del 1890 in due volumi, progressivamente accresciuta fino alla terza edizione 1906-1915 in dodici volumi). E proprio da un’angolatura freudianamente razziocinante Manganelli descriverà all’inizio degli anni ’60 l’operazione intellettuale alla base della miniera documentaria diventata *Classico*:

Frazer non ama il magico, maneggia con stupenda insolenza il mondo torvo e demoniaco dei primitivi, la sua prosa elegante e civilissima esorcizza l’atroce fascino dei riti disperati e crudeli: ma insieme offre un accesso, umano ed agevole quanto è possibile desiderare, a quell’oscuro intrico di miti, di favole, di angosce e speranze tradotte in immagini e gesti

---

<sup>16</sup> AC IV 20, dello stesso 5 settembre 1953 (da cui anche le successive cit. a testo).

<sup>17</sup> Cfr. L. Coupe, *Il mito*, cit., p. 8.

collettivi, che ancora alimenta la nostra esistenza. Ci persuade che con quella materia solenne e violenta è possibile tenere un discorso lucido, disteso, talora ironico.<sup>18</sup>

Tenere ferma questa ascendenza significa, tuttavia, ben di più che ricordare la fonte primaria di altro volume qui d'interesse. È riattivare idealmente, e nella sua interezza, quella rete di riflessioni e problematiche che congiunge gli intellettuali più importanti, specie di lingua inglese, dei primi decenni del XX secolo. Dire di Frazer è infatti rievocare anche *The Waste Land* di T.S. Eliot (1922), che soprattutto a quel complesso studio – certo positivistico, ma a sua volta quasi irretito dalla sua stessa materia<sup>19</sup> – aveva guardato per elaborare il fondamento simbolico del proprio discorso poetico. Entro l'opera influentissima che è *La terra desolata*, e che i contemporanei leggono come un ritratto implacabile della loro crisi epocale<sup>20</sup>, lo stesso autore assegna il peso specifico più rilevante al sostrato (e messaggio) mitologico invece che al piano espressionisticamente realistico della distorta attualità. Così, anche ripensando alla dinamica testuale della propria *Waste Land*, Eliot formulerà l'anno successivo – in occasione della pubblicazione dell'*Ulysses* joyciano – la definizione capitale di «metodo mitico»:

It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious.<sup>21</sup>

Grazie a un altro suo caposaldo teorico – il principio di «simultaneità»<sup>22</sup> – Eliot giunge cioè nei primi anni '20 a postulare nel ricorso programmatico a un certo modello mitico, a un dato codice simbolico, la giusta 'soluzione' per ingabbiare il disordine della contemporaneità (e, su

---

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Un classico dell'etnologia*, [1961], in CL, p. 120.

<sup>19</sup> Cfr. L. Coupe, *Il mito*, cit., pp. 9-10.

<sup>20</sup> Per dare un saggio della linea interpretativa di *The Waste Land* come «il documento di un'epoca, la crisi di generazione o di una civiltà», Alessandro Serpieri ricorda specialmente la lettura di Cecil Day Lewis in *A Hope for Poetry* (1934), secondo cui (la parafrasi-traduzione del passo di Day Lewis è dello stesso Serpieri): «*The Waste Land* costituiva decisamente un documento sociale, fotografava la crisi del primo dopoguerra, interpretava il turbamento di un'intera generazione» (cfr. A. Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 185-186). Anche Manganelli fa riferimento all'opera di Day Lewis – peraltro in riferimento proprio ad Eliot – nei suoi *Appunti critici*: cfr. AC V 86, del 6 settembre 1955 (per cui cfr. il prossimo cap.).

<sup>21</sup> T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth* [1923], in *Selected prose of T.S. Eliot*, ed. with an introd. by F. Kermode, Faber and Faber, London 1975, p. 177; trad. it. in T.S. Eliot, *Opere*, a c. di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2005, vol. I (1904-1939) p. 646: «È semplicemente un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e della necessità del quale egli fu, credo, il primo contemporaneo a essere cosciente.». Per un'agevole interpretazione di sintesi di *The Waste Land* sulla scorta dell'opera di Frazer (nonché di *From Ritual to Romance* (*Dal rito al romanzo*, 1920) della sua allieva J.L. Weston) cfr. L. Coupe, *Il mito*, cit., pp. 14-19.

<sup>22</sup> Cfr. A. Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., p. 16: «Nella sua prima produzione, quel principio [di «simultaneità»] rese possibile, anche teoricamente, il «metodo mitico», in cui, al di là di qualsiasi progressione di carattere temporale o narrativo, il reale era investigato alla luce delle sue somiglianze e dissomiglianze con certi schemi assunti come intemporalmente in quanto compresenti alla mente.».

scala maggiore, della storia umana) in una precisa struttura ordinatrice. In questo senso, «il modernismo di Eliot si basa sul presupposto che mito e storia siano contrapposti, con l'uno che offre il superamento dell'altra»<sup>23</sup>. Com'è noto, questo assunto poetico travalicherà i limiti del campo letterario, estendendosi – in un oltranzismo dell'«ordine» e del controllo – alle dimensioni sia privata che pubblica della vita di Eliot, nel 1928 dichiaratamente «classico in letteratura, monarchico in politica, e anglo-cattolico in religione»<sup>24</sup>.

Qualche decennio dopo (anche) in Italia, in quel clima di rinnovato ma più speranzoso caos che segue la seconda guerra mondiale del secolo, il percorso eliotiano comincia ad essere valutato ponendo l'accento sull'intera gamma d'implicazioni – anche fattivamente politiche – di una scelta via via sempre più ideologica che poetica. Certo, pur avendo forse smesso di essere la voce della nuova generazione inglese, Eliot continua a restare un punto di riferimento poetico ed intellettuale imprescindibile e attualissimo; e tuttavia, l'occhio con cui si considera l'innovatore fattosi accademico sta diventando rispettoso e critico insieme. A mantenere la questione bilanciata è proprio una personalità di riferimento per il giovane Manganelli: Luciano Anceschi, di undici anni più vecchio e per parte sua già affermato nel dibattito letterario italiano come autore di un innovativo studio sull'*Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936), discusso con taglio storico-letterario (entro le tradizioni linguistiche inglese e francese) ed estetico-filosofico. Il saggio che Anceschi firma nel 1945 introducendo la propria traduzione dei saggi eliotiani di *The Sacred Wood* (risalente al 1920 e nel 1946 alla sua prima edizione in italiano) affronta il *Primo tempo estetico di Eliot* da un punto di vista di poetica. Si tratta dell'approccio privilegiato di Anceschi, già inaugurato nella sua opera prima: riflettere su un dato autore combinando «il critico e il poeta»<sup>25</sup>. Ma nel caso specifico è volto soprattutto a «chiarire la posizione di Eliot verso la crisi»<sup>26</sup>, aspetto amplificato proprio dalla prospettiva del secondo dopoguerra:

Ma a noi, – a noi che ci troviamo in questa terra di dirotte rovine a chiederci ancora le ragioni del nostro lavoro – a noi, prima di tutto, interessa oggi vedere in Eliot l'uomo uscito dall'angoscia di un'altra guerra, lo *scrittore della crisi*: e tale scrittore egli sarebbe anche se non volesse, proprio per il tempo in cui s'è svolto il suo esercizio letterario: tra

---

<sup>23</sup> L. Coupe, *Il mito*, cit., p. 58.

<sup>24</sup> Cfr. T.S. Eliot, *Preface a For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order* [1928], Faber & Gwyer, London 1929, p. IX: «The general point of view may be described as classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion.».

<sup>25</sup> L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot* [1945/1946], introd. a T.S. Eliot, *Il bosco sacro. Saggi di Poesia e di Critica*, Muggiani Editore, Milano 1946, poi nella raccolta (da cui sono tratte le citaz.) L. Anceschi, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, p. 77.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 82-83.



le due guerre, cioè, in un tempo in cui l'inquietudine del mondo s'è andata schiarendo, e, forse, ha mostrato il suo fondo più oscuro e inconsapevole.<sup>27</sup>

Queste premesse contestualizzano nell'oggi della scrittura il discorso critico di Anceschi estendendolo in profondità, sottintendendo cioè – a partire dalla declinazione presente dell'«opposizione» fondativa «delle due principali *direzioni di poetica*» inglesi: il «*puro poeta*» e il «*maestro spirituale*»<sup>28</sup> – proprio il problema dell'autonomia ovvero eteronomia dell'arte rispetto alla situazione contemporanea. Nel 1936, l'indagine anceschiana sul tema era pervenuta a una sorta di salomonica sintesi degli opposti:

Che questa antitesi [tra i due poli dell'autonomia e dell'eteronomia] si ripeta continuamente lo vediamo passando [...] al piano della riflessione concettuale e più propriamente filosofica del campo estetico dell'arte: è facile osservare che questo ci appare già chiaramente nell'estetica platonica che, mentre da un lato afferma che l'arte ha trovato il principio della propria libertà definendo se stessa secondo una particolare struttura, che sfugge alle misure della razionalità [...], da un altro punto di vista, afferma la necessità della funzionalità pedagogica e politica dell'arte stessa [...] e tutti e due gli ideali sussistono appunto affermandosi, come prodotto di diversi punti di vista con cui ci si pone di fronte alla cultura. Non sembra, ormai, neanche opportuno insistere più oltre su questo punto: che l'esperienza complessa della riflessione sul campo estetico dell'arte ha rivelato in tutte le nostre ricerche: una *continua dialettica tra il principio dell'autonomia del campo estetico dell'arte e quello dell'eteronomia di esso*.<sup>29</sup>

A metà degli anni '40 l'alternativa si (ri)propone, ma sentita questa volta da Anceschi come esortazione diretta a prendere partito. Accanto al saggio monografico su Eliot (il cui inciso «a noi che ci troviamo in questa terra di dirotte rovine a chiederci ancora le ragioni del nostro lavoro» personalizza decisamente l'intera lettura), lo attestano in modo più esplicito diversi articoli usciti negli anni immediatamente successivi. È in particolare sulle pagine di un settimanale 'impegnato' quale «La Fiera Letteraria» che il critico affronta di petto l'argomento. In quella sede, nel numero del 30 maggio 1948, esce infatti *Autonomia non è indifferenza* – un intervento programmatico che consiste, in realtà, in un breve ma densissimo stralcio da una lettera privata a Giambattista Vicari, suo interlocutore 'via rivista' su questi temi. L'occasione specifica è data da alcuni articoli che i due si scambiano a catena circa il problema della «differenza», ossia dell'impulso ad aderire al particolare dell'azione ideologica, in conflitto con il principio d'indipendenza dell'espressione artistica, dettato dalla tensione contraria verso l'eterno dell'ideale. È una scelta cruciale, specie in certe congiunture

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 56.

<sup>28</sup> Ivi, p. 54.

<sup>29</sup> L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Garzanti, Milano 1992, p. 225.

storiche, e Vicari se ne rende conto appieno, tanto da rivolgersi all'amico in una confessione pubblica della propria *impasse* intellettuale:

Io sento che non devo distogliere il pensiero dalla realtà, quale che si sia, e rifugiarmi in me stesso. Noi, in questa realtà, ci siamo tutti immersi, in un tempo come quello d'oggi che si muove vorticosamente cercando di fissare dei valori che non hanno ancora contorni esatti, che non saranno certamente tutti nel dogma limitato e unilaterale dei fanatici, ma che non sono neppure nelle categorie eterne, troppo generiche ed astratte. [...] Tu sai meglio di me che cosa accade, in questi disperati tentativi di salvarsi dalla contaminazione: che si resta su di un piano lirico, non si porta mai la nostra parola sul tono drammatico.<sup>30</sup>

Cioè in una sintesi ancor più essenziale, valida per contestualizzare la successiva risposta anceschiana:

[...] ho tentato di esprimere il disagio di tanti di noi i quali, opponendoci alle seduzioni che vorrebbero irretire la nostra vocazione di artisti e di uomini di cultura nell'attivismo al servizio d'una parziale ideologia, sentiamo d'altra parte i pericoli d'una eccessiva pretesa di libertà che ci potrebbe mettere fuori dalle posizioni – in senso pratico – nette; sentiamo le seduzioni del particolare in cui le autonomie dello spirito minacciano di soccombere.<sup>31</sup>

Si sarà notato che le categorie concettuali impiegate qui da Vicari – i contrapposti «piano lirico» e «tono drammatico» di una parola artistica contesa fra «astratt[o]» e «particolare» – sono esattamente complanari a quelle cui Manganelli ricorrerà meno di un decennio dopo per esprimere la propria speculare incertezza. Letto contro lo sfondo che si sta cercando ora di ricostruire, Manganelli appare dunque sempre più integrato nel contesto e nei problemi storico-culturali (italiani e internazionali) dei suoi anni. Un Manganelli insomma, pur nella sua specialissima individualità, sempre meno 'eccentrico': figura quindi sì eccellente e estremamente originale ma nient'affatto impermeabile al proprio tempo (come troppo spesso vuole, invece, un suo ritratto critico vulgato, sempre in voga).

Il contatto personale fra Manganelli e Anceschi risale – come risulta dal loro carteggio – al 1952 almeno e dovrà quindi esserci stato ben più di qualche sporadico influsso del più anziano sul più giovane (passato, se non altro, per la lettura dell'opera)<sup>32</sup>. Nonostante questo,

---

<sup>30</sup> G. Vicari, *Della differenza*, in «La Fiera Letteraria», a. III, n. 19, del 16 maggio 1948, p. 4.

<sup>31</sup> G. Vicari, *Premessa* a L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza*, in «La Fiera Letteraria», a. III, n. 21, del 30 maggio 1948, p. 1, ora ripresa nella raccolta di scritti che dall'intervento anche qui discusso prende il nome L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a c. di L. Cesari, pref. di C. Gentili, saggio di L. Cesari, Raffaelli Editore, Rimini 1997, p. 312.

<sup>32</sup> Cfr. G. Manganelli, *I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, Aragno, Torino 2010. Quanto a un possibile rapporto con Vicari, si registra almeno la partecipazione di Manganelli – ma nei più tardi anni '60 – alla sua rivista illustrata «Il Caffè» (Manganelli figura addirittura, dal 1967 per una decina d'anni, tra i redattori).

però, non si deve, o meglio non si vuole valutare qui il dibattito Anceschi-Vicari come concreto motore per le messe in questione manganelliane che si avranno di lì a poco – esso restituisce piuttosto esemplarmente il clima di quel dopoguerra italiano con quanto era allora nell'aria.

Anceschi risponde alla sollecitazione volutamente non unilaterale, dilemmatica di Vicari schierandosi in favore dell'autonomia artistico-intellettuale, ma in un'accezione ampia della stessa che anzi muove, includendolo, dall'*engagement* morale (e di conseguenza dall'impegno politico). In questo modo, di fatto, Anceschi rimodula – con più forza, ma anche con più veemenza – la posizione mediana cui era giunto dieci anni prima:

[...] ho sempre difeso la necessità del rispetto per la novità, per il *differente*; e certo non ho mai pensato ad aggrapparmi continuamente all'eterno: io che penso che ogni cosa, nell'ordine umano, vive nella *storia* particolare [...]. Ma penso anche che, appunto per questo esistono degli acquisti che, a meno di voler distruggere deliberatamente la civiltà di cui facciamo parte con una ricaduta in una barbarie o mistica o razionale, orribile, sono acquisti che non vanno dimenticati. Una civiltà è continuità [...]. E [...] nella nostra civiltà c'è indubbiamente quel principio che chiamiamo dell'*autonomia dello spirito*! O forse tu pensi veramente che sia possibile salvare *de jure* il diritto al libero agire della nostra coscienza, all'essere *differente*, come tu dici, e perfino il nostro diritto ad errare, senza che, nella società, ci sia rispetto per questo principio? [...] Ma troppi fingono di credere – e sono ipocriti – che l'autonomia dello spirito sia l'affermazione della gratuità, dell'indifferenza della cultura... e, invece, essa si sostanzia solamente – e come vivrebbe, se no? – di storicità, di esperienza, di vita, di contatti.<sup>33</sup>

L'intero passo, l'ultima affermazione in particolare, illustra perfettamente il motivo per cui, per Anceschi, *Autonomia non è indifferenza*: la complessità cioè – sottolineata dalle spinte e contropunte argomentative, tipiche dello stile anceschiano – di quella «liber[tà]» «dello spirito» che non solo garantisce l'azione storica, ma ancor prima si nutre «di storicità, di esperienza, di vita, di contatti». Considerato attraverso questa chiave si chiarisce allora anche il senso esatto del suo appoggio – concretizzatosi qualche anno prima nell'antologia dei *Lirici nuovi* (1942) – all'ermetismo, a quella «poetica» cioè «escludente a priori qualsiasi traccia di “eteronomia” che non fosse metamorfosata in angoscia esistenziale o metafisica»: «È probabile» – la lettura ben centrata è di Alfredo Giuliani – «che Anceschi intendesse accennare a uno spoglio sentimento del sacro, o a un celato patimento civile, a una dimensione morale insomma, vissuta nelle parole difficili degli ermetici»<sup>34</sup>. Per Anceschi, punto di partenza è quindi sempre la realtà, affrontata con urgenza morale – sebbene questo

<sup>33</sup> L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza* [1948], in *Autonomia non è indifferenza. Scritti*, cit., p. 311.

<sup>34</sup> A. Giuliani, *La vita della poesia nello specchio della critica*, in M.G. Anceschi, A. Campagna e D. Colombo (a c. di), *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Libri Scheiwiller, Milano 1998, pp. 38-39.

stesso stimolo del e dal ‘reale’ possa poi, naturalmente, assottigliarsi fino all’oscurità della parola pura nell’autonoma elaborazione artistica.

Una riprova concreta di questo assunto teorico sta proprio nella modalità pratica di approccio al testo che avvia ed impronta il complesso delle riflessioni critiche anceschiane dell’immediato dopoguerra, quando specifica «sollecitazione dal campo»<sup>35</sup> è una «crisi» ormai pervasivamente dilagata nelle strutture politico-sociali e culturali, tanto da essere già diventata «*civiltà di crisi* più che *crisi di civiltà*»<sup>36</sup> (secondo la formula che lo stesso Anceschi ripete in più occasioni). Come nel saggio del 1945-46 su Eliot, è proprio da tali considerazioni sulla realtà attuale – una realtà ben più che presente, ingombrante – che Anceschi muove per interpretare la letteratura contemporanea: un’arte che con la «crisi» fa inevitabilmente i conti, stabilendo in questo anche il suo grado di libertà. Eppure l’assunto da cui Anceschi tiene a partire è che:

la “*crisi*” non è *decadenza*: nel suo oscuro agire, la crisi sollecita una ricchezza di produzione spirituale, che pur portando nel sentimento e nel linguaggio il sigillo particolare che le viene dalla particolare situazione del suo nascere, ha piena sufficienza di ragioni morali e di strumenti espressivi, spesso, anzi, portati ad una estrema sapienza [...].<sup>37</sup>

Pur considerato il pericolo di «aliena[zione]»<sup>38</sup> insito nello stato di crisi, quest’ultima rappresenta infatti un’occasione di rivolgimento positivo, favorevole infine – come certifica il corso della storia – per quella stessa minata civiltà. Ancora una volta, dunque, Anceschi dimostra il suo estremo equilibrio, misurando della «civiltà di crisi» tanto le inquietudini quanto le potenzialità – fatto salvo l’avvertimento di preservare, nel dissesto e riordino ideologico generale, gli «acquisti» etici e conoscitivi basilari a rischio perdita (come nel caso, appunto, dell’«autonomia dello spirito»). Grazie a questa sua strenua ottica bilaterale, che lo porterà a interessarsi pervicacemente all’età barocca come antecedente privilegiato per un Novecento alla ricerca di strategie risolutive ma soprattutto di rilancio, Anceschi può perfino

---

<sup>35</sup> Nel 1972, ‘reintroducendo’ la nuova edizione dei suoi *Saggi di poetica e di poesia* (usciti in prima versione nel 1942), Anceschi osserva con sguardo retrospettivo: «L’attenzione per le poetiche non fu dettata da motivi occasionali – anche se non mancarono le occasioni – o da preoccupazioni puramente speculative – anche se esse ebbero la loro forza. Essa nacque soprattutto da quella che si potrebbe dire una «sollecitazione dal campo», dalla insistenza di una realtà che voleva essere compresa.» (qui si cita dalla ristampa dell’introduzione in rivista come L. Anceschi, *Alcune circostanze, per un libro*, in «il verri», n. 1, 1973, p. 27; il passo è ripreso anche in A. Giuliani, *La vita della poesia nello specchio della critica*, cit., p. 38).

<sup>36</sup> Cfr. ad es. L. Anceschi, *T.S. Eliot, o delle difficoltà del mondo* [1949], in *Poetica americana*, cit., p. 140.

<sup>37</sup> L. Anceschi, *Fenomenologia e morfologia della crisi*, in «La Fiera Letteraria», a. I, n. 38, del 26 dicembre 1946, ora in *Autonomia non è indifferenza. Scritti*, cit., p. 241.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 246: «La crisi ha, invero, grandissima forza nell’alienare l’uomo di lettere, nel falsificarlo.»

arrivare a dire di Eliot (il modello allora indiscusso sia per la trattazione della «crisi», come si è detto, che per il movimento culturale di riscoperta ‘seicentista’):

Eliot è certo uno dei *clerics*, che, nella Cultura, hanno veduto più intimamente le condizioni del tempo e la miseria della civiltà, ma della crisi non ha avvertito, forse, la latente fecondità *umana*.<sup>39</sup>

Del resto è proprio questa impressione di limitatezza, riscontrata nella posizione eliotiana fin dal saggio del 1945, che implicitamente sottende – quasi *malgré lui* – il lungo discorso che Anceschi dedica in più articoli a T.S. Eliot. Tutto l’apprezzamento per la sintesi tra le correnti del «maestro spirituale» e del «puro poeta» concretizzata da Eliot nella sua stessa personalità e ancor più l’elogio rivolto a una poesia elaborata, impersonalmente universale, di respiro estetico e filosofico dantesco<sup>40</sup> sembrano infatti non riuscire a cancellare l’ombra di una delusione per gli esiti estremi di quell’intenso percorso intellettuale. Nel 1945 Anceschi così soppesa le due possibili strade davanti alla «crisi», già inaugurate ma di fatto ancora aperte ai contemporanei:

Ammessa, dunque, l’esistenza della crisi [...] come di uno scuotersi, e quasi di uno sterminato schiantarsi di tutti i valori e gli istituti che sostengono e danno un senso alla nostra civiltà occidentale, l’atteggiamento della cultura, visto nei suoi aspetti estremi, si presentò contrastante: o ci si gettò con gli occhi aperti e l’animo sgombro nel gran movimento col pericolo continuo di sperdersi, ma col vantaggio di essere in ininterrotto e pronto contatto con i diversi sviluppi (e questa fu una via d’*impegno* totale che richiede straordinaria chiarezza della coscienza, flessibilità antidogmatica, decisione estrema) o chiudersi in un ordine fermo e astratto di ideali verità, di verità «in pericolo», che conservano validità solo nell’intimo degli animi, salvare in sé, e negli altri, i principi della civiltà e della sua continuità (e questa fu una via d’*evasione* e di risentimento, che ammette anche una disposizione di gioco e d’ironia).<sup>41</sup>

Entrambe, tanto la «via d’*impegno*» quanto la «via d’*evasione*», hanno i propri pregi: la prima nella «chiarezza della coscienza» che richiede e nella sua «flessibilità antidogmatica», la seconda nel fine di «salvare [...] i principi della civiltà e della sua continuità» seppure nello spazio contenuto dell’«intimo degli animi». Si tratta di due scelte equipollenti – sembra dichiarare Anceschi avviando il proprio esame (il passo si legge nella sesta pagina di un saggio che ne conta più di trenta). Eppure la «via d’*evasione*» – quella che Eliot imbroccherà in modo sempre più deciso («Tra le due soluzioni che si presentano all’indipendente intelligenza d’Europa [...] Eliot ha scelto la via della trascendenza e dell’eternità, la via della

<sup>39</sup> L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, cit., p. 60.

<sup>40</sup> L. Anceschi, *T.S. Eliot e la “poesia filosofica”* [1947], ora in *Autonomia non è indifferenza. Scritti*, cit., pp. 277-293.

<sup>41</sup> L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, cit., p. 56.

conservazione, quella, infine, di una metafisica *cultura d'evasione*»<sup>42</sup>) – forse non arriva a compensare sufficientemente la propria ristrettezza. Di fronte al nettissimo «prevalere di un interesse religioso-sociale su quello estetico» dopo il «primo tempo estetico» eliotiano – che trova nel rifiuto *in toto* della creazione letteraria la sua definitiva sanzione – Luciano Anceschi, il fautore di quell'autonomia dell'arte nata dall'eteronomia, si trova a disagio. Eliot finisce davvero per incarnare agli occhi del critico – nel ramo discendente della sua parabola – quel prototipo intellettuale abbozzato, ma senza esplicite attribuzioni, in *Fenomenologia e morfologia della crisi* (del 1946) come

*l'uomo del risentimento e della fuga, che, pago di salvare in sé, nel segreto della sua "anima bella" i valori che vede in pericolo, si chiude in un mondo perfetto, in un suo antico paese, e fatto emblema di irrigidita nobiltà, vive come in un suggerimento della memoria [...].*<sup>43</sup>

La «via d'evasione» allora si delinea sempre più come una via di «fuga», di cui il ripiegamento, o meglio la «chiusura» (secondo la definizione anceschiana) nel «dogmatismo» sono la più evidente caratteristica. Nel 1949, concludendo la sua articolata riflessione sulla figura dell'*auctoritas* letteraria contemporanea con la recensione di due studi a forte tasso di programmaticità come *The Idea of a Christian Society* e *Notes towards a Definition of Culture*, Anceschi non può che riconoscere, proprio in quanto estimatore di quel primo Eliot (l'Eliot di *The Sacred Wood* e *The Waste Land*), il limite insito nella sua definitiva risposta alla «crisi»<sup>44</sup>:

Di fatto, la scelta di Eliot è stata presto una scelta religiosa; una scommessa sull'eterno; e così, in quanto moderno «scolastico» e intellettuale della fede [...] la parola «cristiano» non può sciogliersi nello sviluppo della storia a «salvare» movimenti del pensiero moderno e contemporaneo. [...] potremo ripetere che Eliot «si chiude» per vivere i modi di un sogno astratto e antistorico di cui l'idea di una società cristiana è l'estrema figura [...].<sup>45</sup>

In sostanza, il problema è se

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 60.

<sup>43</sup> L. Anceschi, *Fenomenologia e morfologia della crisi*, cit., p. 246.

<sup>44</sup> A questo proposito cfr. anche quanto osservato da Laura Caretti nel suo studio sulla fortuna eliotiana in Italia (ancora di grande utilità sia per la ricostruzione del quadro d'influenze che per la parte più strettamente documentaria: la bibliografia ragionata di traduzioni ed interventi critici che occupa la seconda metà del volume): «[...] ciò che negli ermetici, e in genere nella interpretazione cattolica diventa *iter* esemplare, vicenda perenne e universale, per Anceschi è piuttosto esperienza intellettuale entro la dimensione storica della cultura del nostro tempo. E inoltre, la conclusione fermamente religiosa di questo *iter* appare ad Anceschi non come il culmine dell'esperienza eliotiana, ma come una sorta di «evasione», cioè un rinunciare a quell'approfondimento delle ragioni più storiche della crisi che Eliot in precedenza aveva così consapevolmente illustrato nella sua poesia [...]» (L. Caretti, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica Editrice, Bari 1968, p. 97).

<sup>45</sup> L. Anceschi, *T.S. Eliot, o delle difficoltà del mondo* [1949], cit., p. 143.

[...] in generale, una società come vuole Eliot, la «cui idea politica è fondata sulla fede» non corre il pericolo [...] di irrigidirsi, di chiudersi in una dogmatica, di ridursi ad un mortale conformismo?<sup>46</sup>

La lunga e accurata analisi anceschiana fornisce dunque uno spaccato del clima che nei secondi anni '40 aleggiava – almeno in una parte della critica italiana – attorno alla figura di Eliot e alla sua maniera di risolvere l'alternativa «impegno» vs «evasione»<sup>47</sup>. Posto di fronte alla più illustre declinazione contemporanea del conflitto fra mito e storia, anche Manganelli avrà certo sentito la spinta a 'prendere partito'. E difatti, il suo parere al riguardo è restituito da alcuni circoscritti commenti, che vanno a toccare – pur nel contesto di un frequente confronto col modello eliotiano – i nervi scoperti della questione. Al contempo, tuttavia, ad inquadrare in modo più preciso la sua posizione, potrà venire utile esplicitare qui a tutte lettere un paragone fra due *auctoritates*, o meglio fra due scelte di poetica in differente risposta agli stessi temi, che nelle carte manganelliane è in gran parte allo stato latente: il raffronto fra il Verbo di Eliot e la conquista metodologico-poetica di Yeats.

È noto che il rapportarsi con la figura di un Eliot sempre più conservatore e insieme accademicamente blasonato abbia costituito per Manganelli alla lunga un problema – sintetizzato appieno nel titolo graffiante della stroncatura *ex post* *Odio e amore per T.S. Eliot* (del 1976). È innegabile, comunque, che negli anni '50 al più tardi Manganelli faccia tesoro – con spendibilità ancora a venire – di certi insegnamenti eliotiani di poetica (su tutti, del

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 145.

<sup>47</sup> Nel corso del tempo, Anceschi è poi ritornato varie volte – con brevi articoli mirati – sulla sua prima riflessione eliotiana, sottolineando in particolare l'impatto che l'esempio poetico-intellettuale di Eliot ebbe ad esercitare (anche grazie alla propria opera di diffusione) nel panorama culturale italiano del secondo dopoguerra. A questo proposito cfr. L. Anceschi, *Notizie per un libro che si ristampa*, in «il verri», n. 37, 1971, pp. 52-55 (prefaz. aggiunta alla ristampa di T.S. Eliot, *Il bosco sacro*, Mursia, Milano 1971); e ancora L. Anceschi, *Testimonianza*, in «Nuova Corrente», XXXVI (1989), pp. 9-11 (cui segue la ristampa della nota del 1971).

Nella stessa uscita di «Nuova Corrente» – dedicata proprio al tema *T.S. Eliot in Italia* – è da segnalare, per quanto qui d'interesse, anche l'intervento di Umberto Silva *Eliot nella critica e teoria della letteratura in Italia* (pp. 115-140), che tratta diffusamente la figura di Anceschi (spt. pp. 125-131). Del percorso storico-letterario di Silva pare, tuttavia, da discutere l'affermazione che: «In Italia non venne mai discussa e rifiutata la posizione di T.S. Eliot nel cammino della poesia [...] almeno fino alla metà degli anni Sessanta [...]. Ma allo scoccare dei primi anni Sessanta fu recepita anche in Italia l'urgenza di un cambiamento, che una volta ancora Luciano Anceschi presagì per il suo intuito “di sempre solleccitare il nuovo, in modo febbrile”. Nel porsi alla testa dei movimenti letterari che si formavano, Anceschi ritenne finito il rapporto eliotiano e poté dichiarare: “Eliot si chiude e perde così, in un certo senso, il contatto con la crisi, per vivere i modi di un suo sogno metafisico”.» (pp. 137-138). Il percorso fin qui condotto attraverso gli scritti anceschiani sta a dimostrare quanto onestamente bifronte sia (sempre) stata la sua posizione nei confronti del magistero di Eliot; e certo non occorre aspettare gli anni Sessanta – come sostenuto da Silva – per registrare gli appunti meno favorevoli: del resto, quanto Silva cita a riprova di un giudizio finalmente negativo di Anceschi su Eliot compare già ed esattamente con quella formulazione nel saggio del 1945-46 *Primo tempo estetico* (motivato dai risvolti di cui si è detto).

principio d'impersonalità dell'arte) e di tecnica versale, scartando invece come superflui gli strati più ideologici di quell'opera. Per quanto proprio lui, Manganelli, abbia dedicato nel 1948 una sperticata recensione alla *pièce* di religiosa militanza *Murder in the Cathedral*<sup>48</sup> (ma sul pezzo potrebbero aver influito tanto l'orientamento cattolico della sede di pubblicazione, quanto la predilezione dello stesso Manganelli – nelle sue primissime prove di scrittura – per immagini di matrice religiosa, certo ampiamente rifunzionalizzate rispetto alla tradizionale sacra rappresentazione), e per quanto abbia poi tradotto nel 1952 per Bompiani quegli *Appunti per una definizione della cultura* su cui era già caduto il giudizio di fatto negativo di Anceschi, è difficile immaginare che il giovane critico in via di formazione abbia mai potuto davvero condividere gli assunti della «mitologia» metafisica di Eliot. E il quinto quaderno degli *Appunti critici* ne offre, poco più tardi, una conferma: al settembre 1955 risale infatti un'ampia riflessione che è anche serrato contraddittorio con le tesi eliotiane su umanesimo e religione espresse nel saggio, a sua volta polemico, *The Humanism of Irving Babbitt* (dalla raccolta *For Lancelot Andrewes* del 1928). Come nelle pagine risalenti al 1953 di *Un libro* – testo non a caso ripreso in questo stesso 1955, ad attestare materialmente la continuità intellettuale ed emotiva fra questi due anni nella vita di Manganelli (e occorrerà riparlare)<sup>49</sup> – negli *Appunti* la «panzana religiosa»<sup>50</sup> è aggredita 'di petto', seppur in un tentativo di disinnescare per via d'argomentazione. In effetti, Manganelli parte da un presupposto eliotiano: che «l'umanesimo non è un'alternativa alla religione», come invece sostenuto da Babbitt. Soltanto che, mentre per Eliot l'assunto giustifica un'adesione incondizionata all'istituzione religiosa, per Manganelli conduce ovviamente alla valutazione opposta:

L'umanesimo non è un'alternativa alla religione se non in questo senso: fornisce una filosofia accettabile per l'adulto moderno, non priva di fermenti emotivi, e tale da difendere dalla alternativa religiosa: o accettare il mito, con un atto di brutalità emotiva o istintiva ai danni dell'intelligenza; o rifiutare il mito, e trovarsi col culo per terra, in una società i cui presupposti intellettuali, i cui fondamenti del discorso, sono mitologici; e di più, trovarsi del tutto senza un passato, una tradizione. Questa alternativa ha già fatto parecchie vittime: e non dico che coloro che, incapaci di passare per la seconda strada e andarci fino in fondo, prescelsero il suicidio, fossero i più "perduti".

---

<sup>48</sup> Cfr. G. Manganelli, rec. a T.S. Eliot, *Assassinio nella Cattedrale*, in «Il Raguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1948, p. 11.

<sup>49</sup> Come sottolinea infatti Francucci: «Se apriamo [...] *Un libro* a fianco dei quaderni [degli *Appunti critici*], la corrispondenza, e anzi la complementarità di queste due scritture a proposito della tormentata riflessione su divinità, regalità, violenza, oppressione, e possibili reazioni, si mostra in tutta la sua evidenza.» (F. Francucci, *Un re che scrive*, cit., p. 348). Una continuità quindi in primo luogo intellettuale, di cui i testi offrono (Francucci ha cominciato a mostrarlo) diversi punti di infiammata aderenza, ma che trova al contempo – come si vedrà meglio in seguito – nella rimodulazione verbale di viscerali istanze emotive una compiutezza da 'chiusura del cerchio'.

<sup>50</sup> AC V 93, del 23 settembre 1955 (da cui anche le cit. successive).



Manganelli torna dunque sull'identificazione tra religione e «mito» – nel senso appunto di «panzana» illusoria e, peggio, mistificante – già istituita due anni prima, ma con una apparentemente accresciuta, più solida consapevolezza critica. Se infatti nell'analisi del 1953 l'obiettivo di «[l]iquidare la storia» 'mitologizzata' si presentava con eufemistico ribasso come «difficile» per il paradosso psicologico – individuale, ma esteso a dimensioni di massa – che «tanto affetto ci lega alle colpe, le nostre, le altrui, questo mare paludoso di ambigua, inutile sofferenza»<sup>51</sup>; questa volta Manganelli si sforza di mantenere il discorso entro argini razionali e di inquadrare la seconda opzione dell'«alternativa religiosa» – «rifiutare il mito» in favore di un umanesimo laico – nella realtà storica contemporanea. Al giovane Manganelli è così dato di delineare in modo più concreto le conseguenze che l'evasore/eversore ha da aspettarsi: quella di «trovarsi» sperso «in una società i cui presupposti intellettuali, i cui fondamenti del discorso, sono mitologici» e al contempo di «trovarsi del tutto senza [...] una tradizione» – conseguenze sentite, anzi, come tanto rischiose da evocare immediatamente lo spettro (o l'uscita di sicurezza) del suicidio.

A dire il vero, pare indecidibile quale dei due approcci – se quello emozionale piuttosto che quello filosofico-sociologico – centri meglio il bersaglio: entrambi, per vie diverse, permettono a Manganelli di approfondire un problema per lui cogente. E se il primo – l'affondo (auto)psicologizzante – è destinato a conquistare sempre maggior spazio nei processi mentali critici e creativi manganelliani, il secondo d'impianto più tradizionalmente concettuale gli permette a questa altezza – quando è davvero un *must* intellettuale – di produrre il proprio referto della «crisi». È in questo infatti che si trasforma l'appunto del 23 settembre 1955, avviato del resto dalla sollecitazione eliotiana (quanto mai marcata, lo si è detto, quando si tratta di «crisi»). La questione che Manganelli (si) pone – abbrivio il canonico stato di *wasteland* – è se:

[...] possiamo rendere fertili quelle pianure desolate con mezzi puramente umani, senza ricorrere a quelli che ci paiono “miti”?<sup>52</sup>

Della «concreta realtà d'una vita insopportabile» – universale esistenziale precipitato nella presente «nostra tragica età contraddittoria» – Manganelli individua cioè la condizione ancipite: da un lato, l'assenza di «continuità metafisica», per impossibilità «di continuare a usare» nell'oggi «gli strumenti di pensiero che un tempo creavano miti» (miti dei quali

---

<sup>51</sup> *Un libro*, TUC, p. 77 (dalla sez. *Senso di colpa e senso della storia*).

<sup>52</sup> AC V 93 (da cui anche le cit. successive).

tuttavia Manganelli evidentemente ancora subisce e sempre sentirà la minacciosa invadenza). Dall'altro, la contemporanea mancanza di altri mezzi – appartenenti a «un piano del tutto umano» – che possano sostituire l'istituzione religiosa nella sua funzione di collante civile, sociale:

[...] è appunto qui la crisi: che la religione non può eseguire un lavoro che noi non abbiamo ancora imparato a fare su un piano del tutto umano, laico.

Proprio la religione-«mito» – esecrabile e per certi aspetti ormai decisamente superata – diventa perciò il miglior elemento di contrasto per definire quella «necessità» attuale che Manganelli bolla come «un'altra fase della nostra crisi»: «la necessità di ricostruirci alle spalle una storia, dopo aver declinato la storicità coatta del principio di autorità» (e nel passaggio riecheggiano considerazioni già proprie del 'capitoletto' di *Un libro, Senso di colpa e senso della storia*).

La provocatorietà eliotiana ha quindi pure su Manganelli l'effetto di una spinta a tradurre la lettura in riflessione autonoma sulla contemporaneità, spinta che può portare – com'è qui appunto il caso – anche a una divergente conclusione. Così la 'somma' che infine Manganelli tira è insieme bilancio critico e presa di posizione, di contro al senso di precarietà, personale e collettiva, del momento<sup>53</sup>:

Insomma: Eliot ha ragione a indicare la forma della crisi: ma sbaglia quando crede di poterci riportare all'ovile portandoci in chiesa. Le contraddizioni che sono intorno a noi, in noi, sono definite, oggettive, e continuano la strada come vogliono: volerle negare, o risolverle con un atto d'imperio, è fascismo: forse fascismo colto: ma la sua essenza illiberale, mitologica, irrazionale, non può sfuggire a nessuno. Non usciremo dai nostri dilemmi abolendo la ragione, ma usandola meglio e più ampiamente.

Questo prevedibile rifiuto ideologico di Eliot da parte di Manganelli rientra, del resto, nella incompatibilità di fondo delle rispettive posizioni intellettuali. Il progetto eliotiano di ingabbiare la storia entro le maglie del «mito» religioso, pur nascendo dal nobile obiettivo di recuperare un «ordine» deflagrato, non avrebbe potuto incontrarsi con le convinzioni di Manganelli, essendo – se visto da una certa distanza critica – solo una delle più recenti attuazioni della tradizionale pratica reazionaria del potere (nella terminologia manganelliana, «la storicità coatta del principio di autorità»). Piuttosto, è da notare come, nel suo confronto via via più serrato con Eliot, Manganelli giunga infine a rettificare indirettamente i termini della – si potrà supporre condivisa – lettura anceschiana. Nel giro di pochi mesi infatti –

---

<sup>53</sup> Sul complesso di questa riflessione manganelliana (nel suo rapporto con il modello di Eliot), cfr. anche le osservazioni di Federico Francucci nel suo saggio *Un re che scrive*, cit.

siamo al novembre 1955 – Manganelli porta in fondo il proprio ragionamento, concludendo che «Eliot è un laico perché ossessionato da problemi di organizzazione terrestre»: egli cioè «ha una chiara idea della storia come rapporti di forza, e vuole tanto bene alle forze di polizia, che sono istituto assai terrestre»<sup>54</sup>. L'opzione eliotiana per la religione dunque, lungi dall'essere un «sogno astratto e antistorico» in cui asceticamente ritirarsi (come l'aveva letta Anceschi), si svela definitivamente a Manganelli come una strumentale mossa politica, un'invasiva intromissione nella storia.

Nelle pagine contigue degli *Appunti* restano forse depositate le tracce dei reagenti che avranno favorito la risolutiva (auto)chiarificazione, su Eliot ma non solo, conseguente del resto per molti versi con le riflessioni del 1953-1955. Si tratta in primo luogo dell'innesto – sulle proprie tesi precedenti – della lettura ora finalmente più sistematica di Edmund Wilson, pilastro intellettuale nell'evoluzione del pensiero manganelliano, come già si è cominciato a vedere. Certo, la cruciale recensione radiofonica a *Red, Black, Blond and Olive*, che per i suoi contenuti qui sarebbe allettante avvicinare, ancora non è all'orizzonte – il volume stesso uscirà solo pochi mesi dopo le annotazioni ora considerate: nel 1956, quando Manganelli prontamente se ne occupa –, ma è fin dal luglio 1955 che Wilson fa il suo ingresso, e con prepotenza, nelle pagine degli *Appunti* manganelliani attraverso i suoi saggi letterari (*The Triple Thinkers* in particolare)<sup>55</sup>. In corrispondenza con questa 'apparizione' il paesaggio mentale manganelliano – com'è restituito dalle carte – sembra subire quella scossa da tempo necessaria (e, in fondo, preparata) perché si potessero combinare in modo finalmente attivo parti finora slegate di un potenziale disegno. Effetto concreto del nuovo assetto, poetologico ed emotivo insieme come sempre in Manganelli, è l'elaborazione entusiastica nelle note della seconda metà del 1955 di un proprio concetto/progetto letterario su cui di fatto si conclude l'intera operazione degli *Appunti critici*, nonostante la stesura prosegua, quasi per inerzia e con piccole oscillazioni concettuali di riassetto, fino ai primi giorni del 1956. Manganelli è giunto cioè ad individuare – «con quella mia idea dell'arte come contraddizione (che, se avrò vita, vorrei svolgere)», come icasticamente ricapitola proprio all'altezza dell'appunto terminale su Eliot<sup>56</sup> – una vera e propria meta a cui tendere, un saldo obiettivo cui applicarsi. Con questo, la ricerca che tacitamente lo aveva mosso, e per anni, a un'annotazione diaristica sistematica – la ricerca di un'identità, come persona e come intellettuale – può dirsi almeno

---

<sup>54</sup> AC V 120, del 22 novembre 1955.

<sup>55</sup> Cfr. in proposito il cap. seguente.

<sup>56</sup> AC V 119, del 22 novembre 1955 (da cui anche la cit. successiva a testo).

per la prima fase compiuta e placato, se non proprio esaurito, il bisogno più profondo sotteso agli *Appunti*, difatti materialmente interrotti.

Tale fondamentale punto d'approdo della prima riflessione manganelliana – la cui analisi dettagliata è per ora da rimandare – costituisce dunque il contesto più ampio e movimentato, in stretto legame col modello wilsoniano, in cui si colloca l'esame finale della posizione eliotiana. Eppure, rispetto alla consequenzialità e persistenza complessiva di alcune linee ermeneutiche – incluse in una *Weltanschauung* che pur si è vista dinamica, addirittura in tensione tra cardini concettuali opposti, a loro volta in continua ridefinizione –, a questa altezza sembra verificarsi un improvviso salto mentale, una fuoriuscita dall'abituale schema. Stabilito il rifiuto della «soluzione» eliotiana, Manganelli ammette infatti:

Non ritengo che l'esistenza di un dio sia in qualche modo provata: ma capisco che certe esigenze di continuità sono soddisfatte dalla religione come la ragione non può sperare. Capisco un'altra cosa, che mi ripugna, ma che nella sua forma estrema formulerei a questo modo: anche una filosofia razionalistica, anche la scienza esistono nell'ambito d'una magia. È la magia che tiene insieme il corpo dell'universo [...].

La variabile che, una volta inclusa nello svolgimento del problema, sparglia le carte e porta Manganelli a riconoscere sia una certa funzionalità pratica alla religione (quando il più recente anatema contro di essa risale, in fondo, a soli due mesi prima), sia soprattutto un presupposto «magi[co]» nelle «filosofi[e] razionalistic[he]» e nella «scienza», è certamente l'esperienza poetico-intellettuale di William Butler Yeats, il cui nome qui compare come contraltare positivo dello scartato Eliot. Forse il tentativo di comprendere in quali modi o per quali vie *esattamente* la figura di Yeats – in effetti già lettura di lungo corso, per Manganelli – gli abbia segnato la strada fino all'improvviso manifestarsi di questo *insight* critico radicalmente nuovo rispetto ai finora consueti automatismi sul nodo realtà-razionalità-storiamito è destinato a rimanere sforzo insoddisfatto. E tuttavia, qualcosa pure si potrà dire sul punto, soprattutto avvicinando l'articolo *Yeats autobiografico*, uscito sulla rivista «Il Mulino» nel medesimo novembre 1955.

D'altro canto, per quanto possa sembrare un paradosso logico, l'individuazione sotto l'influsso di Yeats del «fondamento magico della realtà»<sup>57</sup> – da cui dipenderebbero anche i processi prettamente filosofico-scientifici di organizzazione del 'reale' – vale come acquisto concettuale di un principio di razionalità assoluto e applicato ad oltranza. In questo modo, riconoscendo cioè con disincanto le componenti irrazionali dello stesso pensiero razionale, o

---

<sup>57</sup> Così F. Francucci, *Un re che scrive*, cit., p. 349.

meglio razionalistico, Manganelli sembra avanzare in modo autonomo, anticipandole, proprio le osservazioni di Wilson, come saranno sistematizzate di lì a poco nella recensione ai 'reportage' di *Red, Black, Blond and Olive*.

I problemi di questo libro di Wilson sono i problemi di un razionalismo che, partendo da interessi letterari e storici, viene a contatto con un mondo non riducibile a ragione dei suoi contenuti, ma che per essere utilizzabile deve essere in qualche modo incluso in un metodo della ragione.<sup>58</sup>

Nel pezzo radiofonico del 1956 ciò che Manganelli riconosce nello sforzo di Wilson per «allargare il concetto di razionalità»<sup>59</sup> alle componenti irrazionali, ideologicamente o religiosamente 'mitologiche' – pur nella consapevolezza della loro concreta pericolosità storica – è innanzi tutto la ricerca di un «metodo»:

Usando della ragione, per individuare non i contenuti della realtà, ma i metodi per averne intelligenza, Wilson s'è provato ad includere, ad utilizzare il concetto antropologico di mito.<sup>60</sup>

e ancora

Insomma, se Wilson si occupa del mito e dell'irrazionale, ciò non viene da subitanea redenzione dopo una vita di libertinaggio razionalistico, ma da necessità di metodo critico e storico e soprattutto letterario, estetico.<sup>61</sup>

Non meno importante del criterio programmatico è però il percorso di maturazione che vi conduce e di cui lo stesso corpo testuale di *Red, Black, Blond and Olive* reca alcune impronte: in particolare, le note d'autore che correggono – dalla prospettiva del 'senno di poi' – l'«interpretazione razionalizzata del comunismo e della sua attuazione storica»<sup>62</sup> legata al resoconto del suo viaggio in Russia degli anni '30. Manganelli sottolinea come l'«aggiunta più importante» – entro l'autorevisione wilsoniana – sia «la storia della fine di Dimitri Mirskij»<sup>63</sup>. Mirskij, intellettuale russo volontariamente rientrato in patria per adesione al comunismo (dove appunto Wilson lo aveva conosciuto), era cresciuto tuttavia fuori dalla Russia formandosi tra le capitali europee di Parigi e Londra. Rappresentava quindi – secondo il simpatizzante ritratto morale manganelliano – una «curiosa figura che perigliosamente allacciava in sé inconciliabili elementi di due diverse realtà: nel suo cervello i valori

---

<sup>58</sup> DA, p. 84.

<sup>59</sup> DA, p. 80.

<sup>60</sup> DA, p. 79.

<sup>61</sup> DA, p. 83.

<sup>62</sup> DA, p. 76.

<sup>63</sup> DA, p. 77.

contrastanti venivano dolorosamente a conflitto»<sup>64</sup>. E quasi scontata, per questo, la sua fine: invisibile all'*establishment* politico di regime, alla morte di Gorki, che – par di capire – lo aveva protetto, venne internato in vari campi di lavoro dove, persene le tracce, presumibilmente doveva essere morto.

Al di là tristi termini della vicenda, ciò che qui interessa al giovane commentatore è la reazione intellettuale di Wilson, il cui immediato riflesso è rintracciato nella lettera di *Europe without Baedeker* (opera del 1947), ma di cui ancor prima viene ricostruito – o forse inferito, vista la chiara prossimità psicologica del recensore – quello stato di conflitto interiore tra le ‘ragioni della ragione’ e l’effettualità storica da cui scaturisce la replica scritta:

Queste cose misero in crisi il razionalismo wilsoniano, e riproposero il problema del rapporto tra ragione e realtà storica, tra deduzione intellettuale e evento umano, tra moralità e storia. [...] tetramente puritano è *Europe without Baedeker*, ispirato a una sorta di estroversa coprofilia che gli rivela solo sudiciume, sordidezza di oggetti e persone, corruzione, grossolanità: una umanità carica di orride e volontarie infermità sconciamente brulica su per queste pagine di ingannevole lucidità. [...] si trattava di una posizione ascetica, senza via d’uscita e intimamente fanatica. *Red, black, blond and olive* è appunto la liquidazione di quell’atteggiamento, e la prima prova di un rinnovato, ampliato razionalismo.<sup>65</sup>

La necessità di rettificare il proprio razionalismo, che è appunto operazione messa in atto nell’opera del 1956, viene a Wilson – già lo si diceva nel capitolo precedente – dal riconoscimento dell’irrazionalità nascosta proprio nell’abbracciata ideologia comunista. Nelle parole dello stesso Wilson (come citate da Manganelli nel pezzo):

“Quando scopersi il mito e il dogma marxista, li rifiutai come avevo rifiutato quelli cristiani; [...] voglio mettere in chiaro [...] che per me Sàyatasha e Hututu (divinità Zuni), Baron Samedi e Nonna Erzilie (ipostasi vudu) e le persone della Trinità, come pure la marxistica ‘Storia’ che funziona da demiurgo, ed i processi della Dialettica che poco differiscono dalla Volontà di Dio – tutte queste sono proiezioni umane da prendere sul serio per quel che significano – coesione sociale, concreta dinamica, disciplina morale e contemplazione estatica – per coloro che veramente vi credono; ma pur sempre miti, che come tali vanno scoraggiati [...]”;

“Per quel che riguarda Zuni, Haiti e Israele ho dedicato grande attenzione alle relative religioni nazionali che, anche se non più credute, hanno continuato a influenzare idee e abitudini delle genti tra le quali hanno messo radici. Ho cercato di capirne i miti, di seguirne i riti, e di apprezzare il valore dei loro simboli per il gruppo sociale che li accetta.”<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> DA, p. 78.

<sup>65</sup> DA, p. 79.

<sup>66</sup> Cit. da Wilson in DA, pp. 80-81.

Il mito (religioso) informa, dà forma letteralmente alla società umana: è la conclusione operativa wilsoniana, in cui allo stesso recensore saranno tornate a riproporsi le proprie riflessioni datate al settembre e al novembre 1955 – concordi fra loro nel merito, nella valutazione di segno opposto – degli *Appunti* a tema eliotiano. E difatti risuona d'insoddisfazione personalissima, per mancata risposta a quesiti ancora aperti (anche) in proprio, il rilievo rivolto da Manganelli al critico americano a proposito dei passaggi riportati: «Non è una posizione del tutto chiarita, che tradisce anzi qualche perplessità e impaccio [...]. Qual è il rapporto tra “concreta dinamica”, “coesione sociale” eccetera e il mito che li fa concretamente sensibili?»<sup>67</sup>.

Comunque, al di là di riserve o perfezionamenti possibili, è evidente che per Manganelli la funzionale mediazione con l'irrazionalità umana raggiunta da Wilson rappresenti una conquista importantissima. La metodologica, e non a caso *in primis* «estetica», inclusione del mito nella riflessione razionale permette all'indagatore della realtà di «avere intelligenza», di strutturare, di disporre in modo sensato «un mondo non riducibile a ragione dei suoi contenuti» (verrebbe da dire: ‘non riducibile a ragione, a ragione dei suoi contenuti’). Ma non solo: per Manganelli, è anche il «metodo» per tentare di superare quella «posizione ascetica», «tetramente puritanica» che «rivela solo sudiciume, sordidezza di oggetti e persone, corruzione, grossolanità: una umanità carica di orride e volontarie infermità» che di primo acchito s'impone al difensore della razionalità – una posizione questa, del resto, intimamente manganelliana, come attestano palesemente i testi suoi soprattutto di questo torno d'anni.

Al contempo, un passaggio dei brani wilsoniani citati da Manganelli a riscontro funge da vero e proprio *clic*, saldando implicitamente, e con coincidenza quasi magica, la lettura manganelliana di *Red, Black, Blond and Olive* a quegli apporti yeatsiani messi in circolo solo poco prima, all'altezza del novembre 1955 (fra *Appunti* e articolo d'occasione). «[A]nche se non più credute», specifica infatti Wilson a proposito delle strutture mitologico-religiose che si è proposto di prendere in esame – ed è appunto qui, nello spazio ridottissimo di un inciso, che i due grandi modelli di Yeats e di Edmund Wilson (a sua volta fine lettore della poesia yeatsiana, e in questo di nuovo d'esempio a Manganelli) vengono a sovrapporsi, integrandosi a vicenda. Perché non importa affatto che si tratti di qualcosa di ‘vero’ né che ci si creda ‘veramente’; ciò che conta è il «metodo», il *modus operandi*.

Ancora un decennio dopo, nel 1965, nell'articolo su Yeats di maggiore oltranza poetologica manganelliana (incluso poi infatti in *La letteratura come menzogna*) sembra risuonare un'eco

---

<sup>67</sup> DA, p. 81.

del Wilson di *Red, Black, Blond and Olive* – il Wilson che tratta i miti, le ipostasi vudu come cristiane come comuniste «per quel che significano» in quanto «proiezioni umane», per fini umani – allorché Manganelli rivendica:

Ambizione e imperativo dello scrittore è usare Iddio e il Diavolo come massicce figure retoriche, due cosmiche ipotiposi.<sup>68</sup>

Quale che sia la funzione che si intenda dar loro, quale che sia il problema storico concreto cui i miti danno risposta, Dio e Diavolo valgono soltanto come strutture mentali ed espressive, indifferenti al parametro della ‘verità’<sup>69</sup>. In questo, il razionalissimo Wilson (combinato, per

---

<sup>68</sup> G. Manganelli, *Il mago astuto* [1965], in LcM, p. 94.

<sup>69</sup> È interessante che questo nodo concettuale, fatto un salto cronologico in avanti e in un parzialmente mutato panorama di letture, torni in diversi interventi manganelliani dedicati a un tema, gli UFO, che in Italia specie negli anni '70 stava assumendo la dimensione di una psicosi collettiva, sgonfiatasi a dire il vero nel giro di poco. La guida alla lettura del fenomeno cui Manganelli torna ripetutamente a rifarsi è l'intervento di Jung *Ein moderner Mythos. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden* del 1958 (tradotto in italiano nel 1960, e che ora si legge col tit. *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo* in C.G. Jung, *Civiltà in transizione. Dopo la catastrofe*, vol. 10 II delle *Opere*, ed. dir. da L. Aurigemma, Boringhieri, Torino 1986, pp. 157-290). Così Manganelli sintetizza la tesi del saggio: «[...] Jung abbozza una proposta singolare: se i dischi volanti esistessero come immagini proiettate dal nostro mondo più profondo, fossero dei sogni “veri” capaci di colmare il cielo di immagini non mentite e tuttavia non tangibili?». Superato così il problema della ‘reale’ tangibilità degli UFO, comprensibilmente invece fulcro del dibattito tra avvistatori e scettici, il punto viene ad essere un altro, e di ben maggiore portata: «Basterà ora dire che per Jung il disco volante rappresenta il simbolo di una centralità, di un che di assoluto, una esigenza intima di ritrovare il nodo del mondo; secondo Jung, in un momento in cui il problema del “senso del mondo” è totalmente e scientificamente represso, esso riappare come misterioso segno luminescente sulla notte.» (G. Manganelli, *Ho un debole per gli UFO* [pubbl. col tit. redazionale *Scriviamo in cielo con i nostri sogni*, in «Il Giorno» del 23 dicembre 1973], ora in UFO, pp. 25-26). Il «mito moderno» dei dischi volanti, secondo una dinamica che di «moderno» ha ben poco, vale quindi – e negli stessi, esatti termini di Wilson – come «immagin[e] proiett[at]a» di un bisogno psichico umanissimo.

Accanto a questo aspetto, Manganelli sottolinea però una connessione fra «mito» creduto (ovvero sfruttato) e catastrofi della Storia, connessione che nel saggio junghiano addotto è appena accennata. Già nell'articolo citato del 1973 Manganelli osserva: «[...] noi ormai sappiamo che la superiorità tecnica non ha alcuna implicazione morale, e per quel che ne sappiamo, i dischi potrebbero essere benevoli come i carri armati di Hitler.» (in UFO, p. 26); e poi con altro riferimento storico in un testo del 1979: «Sono, angeli e UFO, della stessa razza? Sono luminosi, eterei, elusivi ed agili; soprattutto, sembrano provenire da un oltre, un luogo che, per il solo fatto di essere più colto e tecnicamente superiore, noi supponiamo anche benevolo, generoso, non ignaro del patetismo di questo pianeta. Sono una via d'uscita? O un ennesimo errore di questo animale sapiente? Dopo tutto, anche quando arrivarono gli uomini di Colombo, gli indios pensarono che, essendo dèi di incredibile potenza, essi sarebbero stati benevoli e generosi. La terra non ha ancora dimenticato i loro roghi.» (G. Manganelli, *Come nel Giorno del Giudizio* [pubbl. col tit. redazionale *L'Ufo e la Terra pianeta patetico*, in «La Stampa» del 4 gennaio 1979], ora in UFO, p. 38). Difficile non pensare che alla base di quest'attenzione ad ampio spettro circa le implicazioni del «mito moderno» – in direzione cioè di una mistificazione metafisica e insieme delle sue (in genere fatali) conseguenze storiche – non stia anche la meditazione compiuta anni prima sull'opera di Wilson.

E del resto, una paradossale ma estrema consonanza fra i due (per metodo) antipodici modelli di Jung e Wilson è attestata tacitamente dalla recensione che, nel 1986, Manganelli fa ai due volumi junghiani di *Civiltà in transizione*. Ancora una volta il titolo di giornale – *Quei dischi piovuti dal mito* (in «Il Messaggero», 21 maggio 1986, ora raccolto in VC) – rinvia al saggio junghiano sugli UFO (incluso infatti nel secondo volume dell'opera); e tuttavia, l'analisi manganelliana qui si avvia prendendo in esame le riflessioni di Jung su un «mito» contemporaneo ben più drammatico: il mito di Wotan riattualizzato dal nazionalsocialismo (su cui cfr. gli scritti di Jung: *Wotan* del 1936 e *Dopo la catastrofe* del 1945). In tal modo, *Civiltà in transizione* ripresenta a Manganelli, nel 1986, il complesso di questioni (il mito nella storia, la religione, etc.) da lui stesso tanto a lungo rivoltate nelle proprie meditazioni giovanili: così *Civiltà in transizione* viene ad essere «una storia psicologica dell'Europa; più esattamente, [...] una serie di assaggi sulla salute psichica europea, e sulla crisi sconvolgente che



quanto qui non espressamente, con Yeats) si offre allora, in un certo senso, a superamento del Pavese di *La letteratura americana e altri saggi*, come letto da Manganelli. Il modo wilsoniano di approcciarsi al singolo dato storico e letterario osservato durante i suoi viaggi «non è [...] d'idee, ma di miti», trattati però con distacco chirurgicamente razionale. L'attenzione alle coordinate spazio-temporali – dimostrata anche da Pavese nelle proprie analisi critiche – viene così da Wilson congiunta alla simbologia fondativa (a sua volta un prodotto storico trasformatosi in «radic[e]» socio-culturale) senza che quest'ultima sia però assunta in proprio, come tentato invece da Pavese coi suoi miti non solo americani. La simbologia è utilizzata solo razionalmente, come retoricamente dall'ultimo Yeats di cui, a cuor leggero, si può dire che «celebrò; e gli fu caro non sapere chi»<sup>70</sup>.

È significativo, del resto, che Manganelli si premuri di inquadrare nei suoi esatti termini l'adozione wilsoniana di un'analisi via 'mito e rito' ormai culturalmente illustre (e a cui lo stesso Wilson, appunto nel passo citato in recensione, si appella):

Il mito era nell'aria intellettuale europea dalla *fin de siècle*, ma s'era presentato carico di così potenti connotazioni pseudomistiche che Wilson aveva facile gioco ad indicarne la sostanza reazionaria, di evasione dalla realtà, ma ora il problema viene alquanto spostato [...].<sup>71</sup>

Uno «sposta[mento]» di prospettiva fondamentale, su cui non a caso Manganelli torna in chiusura della propria presentazione:

Esclusa ogni inclinazione alle restaurazioni dell'irrazionale, giacché Wilson proprio non è “realista, cattolico e classico” (caso mai, neoclassico), potrebbe derivare da questo conflitto una posizione anarchica, non fosse impedito l'accesso in questa direzione al critico letterario appunto dalla sua sensibilità estetica, che è sensibile, organica e teleologica.<sup>72</sup>

---

l'Europa ha vissuto in questo secolo. Si potrebbe forse meglio parlare di una storia religiosa dell'Europa moderna, del modo di intendere il sacro e della nascita mostruosa di un sacro oscuramente demonico.» (VC, p. 77).

La serie di consonanze e riprese qui rilevate mostra allora, più in generale, in che modo la riflessione manganelliana sappia mantenersi – e non solo in tema di «mito» – fedele a se stessa, pur entro le evoluzioni e le progressive acquisizioni di prospettiva. È anche in questo senso che l'analisi di un percorso di formazione – compiuto certo per ripensamenti e novità – sa dimostrare la propria importanza.

Sulla, come si vedrà, cruciale questione del 'credere' cfr. anche le illuminanti considerazioni di A. Cortellessa, *Mirabili deserti*, postfaz. a G. Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a c. di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2006, pp. 301-307, in cui il critico si sofferma – muovendosi appunto tra le riflessioni manganelliane su Yeats e sui dischi volanti junghiani – sulla «*mise en oeuvre* di un tema – la dialettica fra «magico» incantamento irrazionalistico e suo contrario – che accompagna tutto il percorso di Manganelli.» (p. 301).

<sup>70</sup> G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats* [1949], in IF2, p. 14.

<sup>71</sup> DA, pp. 79-80.

<sup>72</sup> DA, p. 84.

Il duplice esito di «evasione» che l'assunzione dell'irrazionale avrebbe potuto determinare – «evasione» «reazionaria» ovvero «anarchica» (la seconda tanto sospirata dallo stesso Manganelli solo pochissimo tempo prima) – viene esorcizzato dalla «sensibilità estetica» di Wilson, che è anche cura morale, con cui si pone la realtà ad obiettivo. E non stupisce che come figura antonima di *questo* Wilson-ideologo Manganelli pensi ancora una volta, passando per il celeberrimo motto della sua insegna intellettuale, ad Eliot — all'Eliot del «metodo mitico» «restaura[tore]», qui anceschianamente 'evasivo', che dell'irrazionale non si serve per condurlo a ragione, ma anzi per imporlo politicamente a viva forza sul reale.

Reduplicare il contrasto con Eliot in materia di mito vale, a questo punto, come dichiarata adesione da parte di Manganelli a un 'metodo mitico' radicalmente diverso. Per di più, insistere sui caratteri estetici del «metodo» wilsoniano significa anche ricondurre il mito dal campo della verità a quello dell'invenzione, intenderlo come grande discorso simbolico-visionario, che certo intrattiene i propri legami con la realtà extraletteraria in termini, evidentemente, di «soluzione» o messa in forma di un «problema» non finzionale, storico.

In poche parole, se Eliot precocemente leggeva il proprio contemporaneo Yeats, già in piena maturità artistica, come antesignano del suo stesso uso del mito come simbolo d'ordine cui ricondurre la Storia<sup>73</sup>; Manganelli alla luce della propria *Weltanschauung* anticlericale e antidogmatica sembra scegliere per sé, piuttosto, un'altra interpretazione dello stesso Yeats, che anzi – col sostegno delle riflessioni, anche strettamente letterarie, di Wilson – si configura come diametralmente opposta. Il 'verso d'impressione' tra mito e storia, cioè, per Manganelli cambia di senso, di modo che è la storia – del e dal reale – a infiltrarsi nel mito della letteratura, a fondarlo anzi pur coi conseguenti e necessari distacchi, lasciandovi il «segno» significante di un'«ustione» (secondo due termini-enigma di prammatica dell'autore ormai autoconsapevole).

Che poi, sul piano creativo, al giovane Manganelli si presentasse alla penna quasi spontaneamente il nesso tra scrittura narrativa e figuralità mitologica – in cui si riconosce una continuità per certi versi ancora coatta con gli studi liceali classici (determinanti, del resto, anche per le coeve riflessioni in materia di filosofia) – non fa che suffragare i termini di questa sua personale adesione al mito: subito convinta quanto a valenza letterario-simbolica pregnante, ma rigettata nel contenuto ideologico 'a tesi'. I primi tentativi di racconto manganelliani hanno così come protagonisti privilegiati personaggi illustri della mitologia classica – eroi come Ulisse alle prese con Circe e Penelope, oppure Agamennone in dialogo

---

<sup>73</sup> Cfr. T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, cit.

con Calcante, o ancora Menelao in monologante confessione – assunti come maschere insieme dissacranti e dissacrate di una finzione che è anche, in grado maggiore o minore, un’autoriflessione<sup>74</sup>. Quando più tardi, nel 1957, per Manganelli si tratterà – ancora una volta – di fare il punto sul valore di Eliot, sarà proprio la dicotomia tra letteratura e ideologia il fulcro della questione, che chiama in causa anche Yeats:

Oggi, tuttavia, questo imperio intellettuale Eliot l’esercita insieme ad un altro, grande poeta, la cui fama è andata crescendo in questi ultimi anni: William Butler Yeats; e per le stesse ragioni che si sono viste a proposito di Eliot, grandissima è l’influenza poetica, e anche più bruciante e impetuosa, e pressoché nulla quella ideologica.<sup>75</sup>

Questo assunto analitico guida dunque a una valutazione se non esclusivamente, certo principalmente poetica del debito manganelliano tanto con Eliot (su cui comunque si tornerà di nuovo), quanto soprattutto con Yeats, la cui «influenza» è sentita, comprensibilmente, «più bruciante e impetuosa» di quella del primo.

La frequentazione di Manganelli con l’opera yeatsiana è, già lo si diceva, lunga e articolata: un vero e proprio percorso, tra il critico e l’affettivo, restituito dai numerosi articoli a tema, editi con ritmo decennale, come dai grandi progetti traduttori naufragati in vita (e, ad oggi, solo in parte pubblicati), dagli accenni sparsi e dalle rielaborazioni creative, che – tutti assieme – compongono una lettura in cui si riconoscono sia linee unitarie che sviluppi temporali. Su scala maggiore, del resto, si dà un cambiamento fondamentale nel tono critico manganelliano all’altezza dei primi anni ’60, quando i suoi saggi cominciano ad assumere le specificità del discorso poetologico maturo. Per quanto riguarda Yeats, quindi, sono i due articoli del 1949 e del 1955, insieme ai materiali di varia natura che si collocano fra questi estremi, ad appartenere a un ragionamento compatto (ancorché via via più chiaramente delineato) che ben si iscrive nella più ampia prima riflessione manganelliana che si sta cercando qui di ricostruire.

*I simboli assediavano Yeats* – uscito su «La Fiera letteraria» del 6 marzo 1949 – rappresenta la prima precoce messa a punto del giovane critico sul poeta maggiore. Si tratta di una panoramica d’insieme incentrata quasi esclusivamente sulla produzione *strictu sensu* lirica di Yeats (relegato il teatro, del tutto esclusa l’operazione poetico-misteriosofica, ben presto giudicata imprescindibile, di *A Vision*): un inquadramento con ambizioni di ‘messa a punto’ in

---

<sup>74</sup> Si tratta di prime prove narrative ora raccolte in TUC.

<sup>75</sup> G. Manganelli, *L’ultimo libro di T.S. Eliot* [inedito, ma 1957], in IF2, p. 9.

primo luogo informativa, e questo fin dal titolo che, seppur già tipicamente manganelliano per chi pensi alle successive definizioni della letteratura in chiave provocatoria, colloca in effetti il grande irlandese nel solco di un simbolismo-decadentismo da storia della letteratura<sup>76</sup>. Quest'impostazione analitica di fatto prelude alle due grandi imprese di Manganelli sul testo yeatsiano, collocabili nei primi anni '50 e legate all'editore Guanda (a cui pare da ascrivere poi anche la mancata pubblicazione del lavoro già più o meno ultimato): le traduzioni da un lato delle poesie scelte<sup>77</sup>, dall'altro di quattro drammi celtici, del teatro, dunque, sul quale Manganelli avrebbe steso anche un intervento critico – *La rinascenza celtica: i riti drammatici* – che Viola Papetti colloca al 1950 (senza tuttavia fornire nel complesso dati temporali precisi)<sup>78</sup>. Quest'ultimo scritto, in ampia parte documentario, condivide comunque non solo lo spirito ma anche certe conclusioni critiche dell'iniziale articolo della serie, così da appoggiare nel complesso questa collocazione cronologica. Al contempo, tuttavia, *I simboli assediavano Yeats* costruisce fin da subito, e forse addirittura al di là della piena consapevolezza critica del suo autore, un discorso che per conclusioni si spinge ben oltre l'immediato e programmatico intento generale.

Avviandosi a ripercorrere quell'*iter* poetico, Manganelli tiene a sottolineare due aspetti generali dell'esperienza di Yeats che, a dispetto delle varie fasi dell'opera esaminate, varranno a fine lettura come chiave più stringente per l'interpretazione: da un lato, la piena appartenenza di Yeats alla sua età («tanto storicizzata è la sua opera poetica») e, dall'altro, la costanza di quello che può essere effettivamente chiamato il suo «sistema d'invenzione». Nell'articolo entrambi i punti risultano decisivi: il primo perché porta a intendere Yeats e le questioni affrontate dalla sua opera non come 'assoluti', ma appunto in stretta relazione al loro momento e contesto storico. Così facendo, Manganelli inaugura un discorso

---

<sup>76</sup> È dell'anno seguente, ad esempio, lo studio importante non solo nel panorama italiano di A. Lombardo, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950, che si chiude (cap. VI, pp. 249-288) sull'analisi della prima produzione yeatsiana.

Per una panoramica degli studi e più in generale della presenza di Yeats in Italia cfr. l'indagine di F. Fantaccini, *The Reception of W.B. Yeats in Italy*, in K.P.S. Jochum (ed. by), *The Reception of W.B. Yeats in Europe*, Continuum, London 2006, pp. 96-117; saggio ripreso nella seconda parte della più ampia panoramica (che si occupa anche del *côté* opposto: ossia, della presenza dell'Italia nella produzione yeatsiana) F. Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.

<sup>77</sup> Ho potuto consultare copia delle carte manganelliane relative a questo progetto non giunto alla pubblicazione grazie alla gentilezza di Lietta Manganelli.

<sup>78</sup> Cfr. quanto Viola Papetti, curatrice della pubblicazione dei *Drammi celtici* yeatsiani nella versione di Manganelli, scrive nella sua *Presentazione* alla raccolta: «Giorgio Manganelli tradusse i quattro drammi di Yeats qui pubblicati [*Deirdre, Al pozzo dello sparviero, Sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer*] probabilmente nel 1952 – anno in cui ricevette la proposta di Guanda. Si arrivò alle seconde bozze, ma non allo stadio finale» (V. Papetti, *Presentazione* a W.B. Yeats, *Drammi celtici*, introd. e trad. di G. Manganelli, a c. di V. Papetti, Rizzoli («BUR»), Milano 1999, p. 8). Il volume presenta come scritto introduttivo (alle pp. 11-27) appunto il saggio – qui datato al 1950 – di Manganelli *La Rinascenza Celtica: i riti drammatici*.

generazionale che troverà piena enunciazione nell'articolo del 1955 e che, seguito nei rimandi che incrociano altri interventi suoi, si rivelerà carico di importanti componenti autoriflessive. Il secondo elemento, che riguarda piuttosto le caratteristiche tecnico-compositive in cui si concreta l'*inventio* yeatsiana, mira a sottolineare invece i tratti strutturali di un discorso mitologico che – nell'evolversi degli intenti autoriali – rafforza la propria componente razionale. Usato in quest'ottica, il termine tecnico «sistema» (che trova peraltro applicazione nelle pagine dello stesso Yeats<sup>79</sup>) acquisisce già in questa sede una valenza concettuale profonda che diventerà pienamente funzionale per lo stesso Manganelli nel giro di pochi anni, in concomitanza con i suoi primi tentativi di dar forma a una poetica personale.

Controcanto a questi elementi di continuità è appunto l'asse cronologico-evolutivo della poesia yeatsiana che permette a Manganelli di misurare le distanze tra la prima produzione – più strettamente legata alle figure del mito e del folklore irlandese – e la creatività e gestione del simbolo mature. L'avvio dell'attività compositiva di Yeats si muove infatti ancora tutto entro «la forma inglese dell'avventura decadentistica»<sup>80</sup>, costeggiando i confini di una 'messa in parola' sempre allettata dalla «fuga nel puro sensibile della decorazione», «imminente pericolo»<sup>81</sup> che tuttavia la vocazione alla «struttura», al «sistema» vale a scongiurare. *Questa* poesia – interpretata, solo secondariamente in base ai dati anagrafici, come espressione di «qualcosa di delicatamente adolescente» – pare al recensore condotta nel segno di «un sottile fermento», del quale subito è precisato: «e s'intenda ciò che di vitale, dialettico, e insieme di inconcluso è nella parola»<sup>82</sup>. Ricollocando il tassello nel più ampio contesto delle coeve analisi manganelliane, del resto, questa lettura del primo Yeats presenta dei punti di contatto concettuali con l'articolo sul Lawrence 'mitologico', cronologicamente prossimo, appunto, essendo uscito giusto un anno prima. Tenendo presente tale connessione, la lettura manganelliana della mitologia del primo Yeats appare anzi anche più lineare, perché pienamente inserita in una più ampia e complessa riflessione condotta dal recensore:

Per Synge od O'Casey l'Irlanda è pesante, acre e vitale; ma cosa sarà per questo letterato teosofo? Sarà una mitologia simbolica: Dreidre, Cuchulain, Oisín, tutto l'apparato d'una mitica razza celtica, non mai usato, si mescola e stilizza tra le mani di questo interessato

---

<sup>79</sup> Così è definita appunto da Yeats stesso la sua «visione» che influisce strutturalmente in profondità su tutta la sua produzione poetica matura: cfr. W.B. Yeats, *A Vision* [1937], Macmillan, London 1962, p. 25: «now that the system stands out clearly in my imagination» (ed. it. W.B. Yeats, *Una visione*, Adelphi, Milano 1973, p. 34: «ora che il mio sistema si delinea chiaramente nella mia immaginazione»).

<sup>80</sup> IF2, p. 11.

<sup>81</sup> IF2, p. 12.

<sup>82</sup> IF2, p. 11.

scopritore. Per Yeats l'Irlanda è il paganesimo come intuizione vitale e incomunicabile, è la giovinezza come forma dello spirito.<sup>83</sup>

Nel condensato argomentativo di Manganelli, parlare per il primo Yeats di disposizione «adolescenziale» significa indicare la disponibilità (giudicata dal recensore in fondo discutibile) a trattare un materiale «vitale», del «sentimento», colto per di più nella sua connaturale «dialettica»: «fermentante» cioè di pulsioni volte (pure) al disfacimento. In questo, Yeats esordisce davvero come figlio della sensualità decadente, di cui la sua opera reca ancora nell'assetto formale l'evidente matrice:

L'acerbità che vi perdura [nel primo periodo della lirica yeatsiana] è fatto del sentimento, quasi senso della dialettica impermanenza, e della equivocità di quella vitalità. La natura ingenua, un poco ebbra della sua musicalità, è tutta scoperta; ed ecco insieme – germi di certo disfarsi – poesia onirica, visioni tutto ciò indica un allentarsi del possesso terreno.<sup>84</sup>

Per Manganelli, dunque, l'«adolescenziale» Yeats si applica alla «mitologia simbolica» del patrimonio irlandese proprio al fine di cogliere un'«intuizione vitale» a tutto tondo, cui si mescola – per inevitabile confronto col vissuto storico 'a-mitologico' – una nota nostalgica per sospettata «irrepetibilità»<sup>85</sup>.

Lo stesso concetto, in sostanza, torna rimodulato nel saggio manganelliano del 1950 ca. in riferimento alla teoria teatrale di Yeats (la cui iniziale produzione drammatica è sovrapponibile appunto a quella poetica parallela):

Le radici dell'arte sono intemporalì, il teatro non è lo specchio dei tempi, ma la poesia esprime l'essenza intemporale dell'uomo, la sua fondamentale estraneità alla storia.<sup>86</sup>

Di nuovo, «esprime[re] l'essenza intemporale dell'uomo» attraverso il mezzo mitologico è operazione posta sotto il segno – lirico ed storico («estraneità alla storia») – del recupero di una originarietà «vitale». E conformemente agli obiettivi, di nuovo la lingua di tali pezzi si dà come «retorica delicatamente effusiva, [...] adolescente inclinazione lirica»<sup>87</sup>.

La produzione di questo Yeats – una poesia, nonostante i parziali correttivi razional-strutturali, del sentimento pieno e insieme oniricamente dissolutorio: una poesia rappresentata insomma dal testo-simbolo di *The Lake Isle of Innisfree* – è per Manganelli la compiuta

---

<sup>83</sup> IF2, p. 11.

<sup>84</sup> IF2, p. 12.

<sup>85</sup> Cfr. IF2, p. 12: «La natura allusiva quando non risolutamente simbolica di quel riferimento mitologico è chiara in *The Wanderings of Oisín* (1889) dove il lungo dialogo di Oisín e San Patrizio canta la delusione e l'affetto di quell'età irrepetibile.»

<sup>86</sup> G. Manganelli, *La Rinascenza Celtica: i riti drammatici*, cit., p. 15.

<sup>87</sup> Ivi, p. 11.

attestazione, come si anticipava, «della [...] facile adesione [di Yeats] alla sua età»<sup>88</sup>. Un'«età» a tutti gli effetti *drammatica*, che Manganelli restituisce – con una descrizione in cui ogni parola è pregante – come «inconclusiva, incapace di soluzioni, ma solo di desolati sconforti di una brama d'un universo in cui ogni dialettica sia conclusa e pietrificata»<sup>89</sup>. Cifra di fondo dell'epoca in cui Yeats si è trovato a vivere è dunque una mancante ma agognata «conclus[i]one», nella quale potrebbe risolversi in stasi proprio quella «dialettica» che è psicologicamente circoscritta al momento storico (di «desolati sconforti»), ma che pure – stando all'analisi manganelliana appena ripercorsa – è qualità penosa più in generale della vita stessa.

Ma, a dispetto di tutto, è proprio Yeats a dimostrarsi capace di portare a «soluzion[e]» questi diffusi dissidi, distaccandosi così infine, almeno per certi aspetti, dalla «sua età». Sul termine degli anni '10 infatti – nella fase della sua maturità artistica, o meglio della sua precocemente autoproclamata vecchiaia – la produzione yeatsiana vira al modulo «metafisico», rafforzando la propria morsa strutturale e complicando il proprio andamento, come i propri temi (in linea, peraltro, con le tendenze moderniste inglesi). È questo lo Yeats «che a Manganelli» – da questo primo intervento in poi, e per tutta la vita – «interessa di più»<sup>90</sup>:

La simbologia concluse quel processo rigidamente semplificativo: scomparve del tutto l'Irlanda; il paganesimo era ben morto, e la sua delusiva inquietudine; e l'abbandono era stato per troppa vecchiezza, per quella amarissima senescenza che uccide gli dei. [...] Yeats inventa i suoi ultimi simboli: la torre, la scala a chiocciola, Bisanzio. La sua esistenza in questa estrema fase procede snodandosi attraverso i frammenti d'una incenerita mitologia, dove le divinità hanno una ferma furia, una temibilità di cosa conclusa e ridotta a forma meramente pensabile. Nell'umor buio che ricopre tutta la dimora dell'estrema vecchiezza perdura un unico nucleo cromatico, Bisanzio.<sup>91</sup>

Non a caso il commentatore 'interessato' sottolinea, attraverso una ripresa lessicale in antitesi, che la «simbologia» dello Yeats maturo «conclu[d]e» un *iter* che può definirsi, per certi aspetti, semplificatorio. Quest'ultima azione si circoscrive alla riduzione del materiale figurale legato alla tradizione – già piegato però ad utilità presente –, mentre la sua poesia matura procede in effetti ad affidarsi a simboli ancor più complessi, ora sì puramente poetici, chiamati – come la sua celebre «torre» – a difendere dalle difficoltà della situazione contemporanea. A costo, forse, di qualche arbitrio (per cui non viene tenuto conto, ad esempio, della sensualità volutamente sbandierata dal 'vecchio' Yeats), Manganelli interpreta

---

<sup>88</sup> IF2, p. 12.

<sup>89</sup> IF2, p. 13.

<sup>90</sup> A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit., p. 228.

<sup>91</sup> IF2, p. 13.

tale poesia d'arrivo davvero come il punto in cui «ogni dialettica [...] [è] conclusa e pietrificata»: il simbolo tenderebbe a darsi, cioè, come «cosa conclusa» che – finalmente mondata, ‘asciugata’ dal «fermento» di un tempo – è ora «ridotta a forma meramente pensabile».

Nell'articolo del 1949 è attraverso una calcolata disposizione di termini che si richiamano l'un l'altro – anaforicamente analogici ovvero contrastivi – che Manganelli riesce a condensare questo quadro di contrapposizioni e sviluppi: fra primo e secondo Yeats, fra Yeats e la «sua età». In più, leggendo l'immaginario yeatsiano maturo selettivamente, orientando cioè il punto d'interesse su «Bisanzio» – simbolica «terra astratta ed intatta, del tutto extra-temporale, [...] trascendente ed al di là di ogni dialettica» –, Manganelli di fatto costruisce fin da ora le premesse per i successivi sviluppi che caratterizzeranno sia la sua finale interpretazione del poeta-modello, sia soprattutto alcuni aspetti della propria stessa poetica, in particolare la collocazione della letteratura in uno spazio allotrio, un «altrove».

Parimenti importante, però, è che alla base di questo precoce interesse manganelliano per un certo discorso mitologico – in cui simboli poetici ‘assoluti’, affrancati o almeno fortemente alleggeriti del proprio referente, si dispongono in calibrate e rigide strutture verbali – stia il confronto con una storia contemporanea problematica<sup>92</sup>. L'estrema opera di Yeats – tacendo dell'impegno politico attivo, che addirittura contraddice il suo stesso ideale di *otium* poetico – è infatti scritta in buona parte in dialogo, se non addirittura in risposta, al proprio tempo: tempo di incertezze – acute, per il poeta, dall'avanzare dell'età anagrafica –, tempo di rivoluzioni nazionaliste, di guerra civile (per limitarsi all'Irlanda). A dare la misura di tali conflitti – che imperversano tangibilissimi attorno alla casa del poeta, e insieme più immateriali ma non meno dolorosi all'interno del suo animo – possono valere da esempio le *Meditations in Time of Civil War*, comprese nella raccolta *The Tower* (del 1928). Secondo la sintesi di Piero Boitani, nel ciclo «Quel cuore «resinoso» e sofferente, chiuso nella Torre mentre fuori infuria la guerra civile, evoca, lì, le dimore degli avi, e se rimpiange e condanna i puri sogni che l'evocazione comporta, tuttavia ribatte: «Eppure Omero non avrebbe cantato / se non avesse creduto di là dai sogni / che dalla più intima gioia della vita / era sgorgato il

---

<sup>92</sup> Un accenno a questa dinamica, tuttavia non ulteriormente approfondita, si legge anche nella concisa analisi che Graziella Pulce dedica al rapporto fra Manganelli e Yeats: «Il poeta irlandese è uomo che proviene da un tempo lontano, in colloquio con ciò che sta fuori del tempo, per molti versi straniero anche a se stesso e alla propria epoca. Eppure sente imperiosamente che quel colloquio con le ombre ha a che fare con il proprio essere in *quel* mondo e in *quel* momento, per un'opera rilevante e di ampia portata cui il suo lavoro contribuisce in modo assolutamente non secondario.» (G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 39).



getto colmo e lucente».<sup>93</sup> Ma è in particolare nella sesta sezione delle *Meditations – The Stare’s Nest by my Window* – che il conflitto diviene testualmente patente nella compresenza di due serie di immagini: quelle poetiche dell’invocazione – concreta e metaletteraria ad un tempo – allo storno e alle api (topicamente «fabbrica[trici] di poesia»<sup>94</sup>) e quelle crudelmente descrittive della guerra, così che la poesia assume la duplice funzione di rappresentare e insieme opporsi alla parola della realtà:

The bees build in the crevices  
Of loosening masonry, and there  
The mother birds bring grubs and flies.  
My wall is loosening; honey-bees,  
Come build in the empty house of the stare.

Le api fanno il nido nelle crepe  
dei muri smossi, e lì le madri degli uccelli  
portano vermi e insetti.  
Il mio muro si smuove: api operaie,  
venite a costruire nella casa deserta dello storno.

We are closed in, and the key is turned  
On our uncertainty; somewhere  
A man is killed, or a house burned,  
Yet no clear fact to be discerned:  
Come build in the empty house of the stare.

Siamo rinchiusi dentro e la chiave è girata  
sulla nostra incertezza. In qualche luogo  
un uomo è ucciso, o una casa è bruciata,  
non s’intravede chiarezza:  
venite a costruire nella casa deserta dello storno.

A barricade of stone or of wood;  
Some fourteen days of civil war;  
Last night they trundled down the road  
That dead young soldier in his blood:  
Come build in the empty house of the stare.

Una barricata di pietra o di legna;  
quasi due settimane di guerra civile;  
stanotte lungo la strada hanno portato  
quel giovane soldato nel suo sangue:  
venite a costruire nella casa deserta dello storno.

We had fed the heart on fantasies,  
The heart’s grown brutal from the fare;  
More substance in our enmities  
Than in our love; O honey-bees,  
Come build in the empty house of the stare.

Nutrimmo il cuore di fantasie, con quel cibo  
il cuore è cresciuto brutale;  
c’è più sostanza nei nostri rancori  
che dentro il nostro amore: api operaie,  
venite a costruire nella casa deserta dello storno.<sup>95</sup>

Di questo aspetto della poesia di Yeats Manganelli – che pur calcherà poi la propria interpretazione in direzione ‘lirica’<sup>96</sup> – è in realtà a suo modo avvertito lettore, come dimostra il suo secondo articolo yeatsiano edito, tutto incentrato sulla questione. In *Yeats*

<sup>93</sup> P. Boitani, *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, introd. a W.B. Yeats, *L’opera poetica*, trad. di A. Marianni, commento di A. Johnson, saggio introd. e cronologia di P. Boitani, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2005, p. LXIX. Il brano yeatsiano citato nella trad. di Ariodante Marianni si legge nella prima sezione (*Ancestral Houses*) delle *Meditations in Time of Civil War* ai vv. 9-12: «[...] Yet Homer had not sung / Had he not found it certain beyond dreams / That out of life’s own self-delight had sprung / The abounding glittering jet; [...]» (nell’ed. cit. cfr. pp. 602-603). La poesia non rientra nella selezione di testi tradotta da Manganelli per il progetto editoriale poi naufragato.

<sup>94</sup> P. Boitani, *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, cit., p. LXXI.

<sup>95</sup> W.B. Yeats, *Meditations in Time of Civil War*, sez. VI *The Stare’s Nest by my Window*, in *The Tower* [1928], in *L’opera poetica*, cit., pp. 610-613.

<sup>96</sup> Nel suo ultimo articolo incentrato sul poeta, del 1987, per *The Celtic Twilight* – raccolta prosastica che però, a voler rispettare la cronologia, rientra nella prima fase della produzione yeatsiana e obbedisce dunque in parte ad un’ispirazione diversa – Manganelli parlerà espressamente di «una diserzione dalla storia e dalla convivenza sociale» necessaria, insieme a «un depotenziamento dell’io», per raggiungere la «terra magata» di cui è narrato (G. Manganelli, *Il diavolo è passato di qui* [1987], in IF2, p. 33).

*autobiografico* – uscito sulla rivista «il Mulino» nel numero di novembre del 1955 – gli scritti autobiografici di Yeats (quell'anno riuniti, in buona parte, dall'editore londinese Macmillan) sono ricondotti a quel contesto storico che contribuiscono, del resto, a restituire attraverso i modi encomiabili di una «registrazione lucida, non sentimentale, di oggetti e persone»<sup>97</sup>. Coprotagonista della riflessione critica è dunque ancora una volta la «crisi» di fondo, in attesa di «soluzioni», le cui onde d'urto raggiungono lo stesso recensore:

[...] di una più ampia storia morale queste memorie ci portano testimonianza: la crisi della società intellettuale della fine del secolo, il disfarsi della illusione estetizzante, la richiesta di soluzioni più radicali e avventurose.<sup>98</sup>

Il racconto che Manganelli fa di Yeats e del suo ambiente in quel periodo è di nuovo generazionale, la mappa di un periodo disegnata dalle differenti risposte date dai protagonisti ai problemi condivisi del loro tempo. E si tratta, manco a dirlo, di problemi talmente destabilizzanti da produrre già allora una classificazione di gruppo che, per etichetta, difficilmente potrebbe essere più eloquente: «the tragic generation».

Formarono la “generazione tragica” molti degli scrittori che si raccoglievano al Cheshire Cheese, il vecchio ristorante di Fleet Street: come Lionel Johnson, Ernest Dowson, John Davidson; e altri che a quel gruppo si accostarono solo indirettamente, in primo luogo Oscar Wilde. In tutti costoro la violenza della crisi si manifestò nei tentativi di trovare un fondamento qualsiasi ad una volontà di vita troppo fragile ed incostante; nelle passioni disordinate, tragicamente mescolate da una nativa ingenuità, ed in una specie di vocazione a perdersi.

Li logorano contraddizioni inconciliabili, passioni terrestri e vocazioni astratte; o li condusse a rovina la fedeltà ad uno stile di vita temerario.<sup>99</sup>

È di queste personalità, gli amici ‘sommersi’ dalla «crisi», che Yeats scrive in pagine che qui sono esaminate da un Manganelli con gli occhi puntati, parimenti, sullo scarto da cui dipende la ‘salvezza’: «A quella crisi appartengono le ricerche mistiche ed occultiste di Yeats»<sup>100</sup>. Come nell'articolo del 1949, è per mezzo del parallelo in antitesi che Manganelli individua, entro il quadro complessivo, i campi in contrasto. Così, se pressoché tutti gli esponenti della «generazione tragica» difettano di «volontà di vita», per Yeats al contrario è nello «svolgimento [...] di un sistema di valori – o piuttosto una mitologia» (giuntagli medianicamente attraverso la scrittura automatica della moglie) che è riposta la possibilità di

---

<sup>97</sup> G. Manganelli, *Yeats autobiografico* [1955], in IF2, p. 17.

<sup>98</sup> IF2, p. 18.

<sup>99</sup> IF2, p. 19.

<sup>100</sup> IF2, p. 18.

«dare senso ad una vita» come «fondamento ad una poesia»<sup>101</sup>. Nell'interpretazione manganelliana, pertanto, le «ricerche mistiche ed occultistiche» yeatsiane – «[q]uelle macchinose escogitazioni» – sono rilette, piuttosto che alla lettera, come mezzo strumentale per «procurar[e] comunque», in un modo non importa quanto stravagante, «coerenza psichica, e materia per la poesia» al loro affascinato trascrittore/cantore.

Questa conclusione critica di Manganelli è evidentemente collegata, ovvero sottesa alla sua improvvisa virata – nei coevi *Appunti critici* – verso l'ammissione, di cui già si diceva, di un «fondamento magico della realtà»<sup>102</sup> (la formula di Francucci è azzeccata nello stabilire tacitamente a sua volta la connessione tra i due testi, riecheggiando quel bisogno di «fondamento», vitale e poetico, su cui Manganelli tanto insiste nel suo *Yeats* giornalistico). Misurata sul caso di Yeats e compagni, cioè, la questione della (mancante) prova razionale di verità su cui valutare la 'fede' irrazionale nel magico-religioso si ridimensiona radicalmente: di fronte alla «crisi» esistenziale diventa dirimente il fatto che proprio quella fede consenta di evitare – davvero quasi per magia – la «rovina» di una fine 'tragica'.

Gettando uno sguardo in avanti, gli interventi degli anni seguenti mostrano un Manganelli che torna di fatto sul punto e a più riprese, via via traendo dal testo più 'magicamente' programmatico di Yeats, *A Vision*, gli argomenti per affrontare la stessa questione rimodulata in problema del 'credere': «Credeva veramente Yeats a questa bizzarra organizzazione di immagini, questa teologia comunicatagli attraverso mezzi tanto suggestivi, ed enigmatici?»<sup>103</sup>. Andrea Cortellessa giustamente riconosce in questo snodo «la chiave del suo interesse per un autore, a prima vista, da lui così distante. Una chiave [...] personale», che si traduce in una fondamentale indicazione di stile. Scrive Cortellessa, citando dal saggio manganelliano del 1973 *C'è un balcone con vista sul destino* (recensione alla prima edizione italiana di *A Vision* in cui è posta anche la direttissima domanda di cui sopra):

Perché insomma la situazione di Yeats assomigliava alla propria, per il giovane Manganelli, in misura persino più inquietante. Il disincanto del mondo era, per lui, un dato di fatto; ma questo non gli impediva – *non gli doveva impedire* – di costruire un'«intera teologia» come «perfetta e acce concatenazione di finzioni»: «Il contrario del vero sarà una situazione in cui vero e falso non si contrappongono, non esistono; ma se cade la categoria del “vero”, cadrà l'atteggiamento del “credere”».<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> IF2, p. 18.

<sup>102</sup> Cfr. F. Francucci, *Un re che scrive*, cit., p. 349 (e AC V 119-120).

<sup>103</sup> G. Manganelli, *C'è un balcone con vista sul destino* [1973], in IF2, p. 27.

<sup>104</sup> A. Cortellessa, *Mirabili deserti*, cit., pp. 306-307 (per le cit. manganelliane IF2, pp. 26-27).

Sulla questione che vira tra le domande: 'credeva veramente Yeats?', 'a cosa credeva Yeats?' e 'cosa significa credere?' si sofferma – con riferimento anche ad alcuni dei passi yeatsiani e manganelliani che sono qui avanzati a riscontro – pure Fabio Luppi nel suo articolo *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite* (*Giorgio*

Del resto, è nella stessa opera di Yeats che si trova una risposta in questo senso al quesito. In particolare la seconda e definitiva edizione di *A Vision* (del 1937) include una *Prefazione* – inglobata riscrittura delle indicazioni già date in *A Packet for Ezra Pound* (1929) – di grande importanza per inquadrare l’operazione a base del trattato. In quella sede eccellente Yeats racconta dell’esperienza sua e di sua moglie con i cosiddetti «communicators», aggiungendo il particolare cruciale:

What came in disjointed sentences, in almost illegible writing, was so exciting, sometimes so profound, that I [...] offered to spend what remained of life explaining and piecing together those scattered sentences. “No,” was the answer, “we have come to give you metaphors for poetry.”<sup>105</sup>

Manco a dirlo, proprio da questo brano – promosso a baricentro dell’intero «sistema»-Yeats – Manganelli prenderà le mosse nel suo articolo yeatsiano di più forte valenza (auto)poetologica, *Il mago astuto* del 1965 (passato infatti nel libro-manifesto *La letteratura come menzogna* e da lì disseminato, per blocchi concettuali di volta in volta riproposti, negli interventi sul poeta dei decenni successivi):

La costruzione occulta, offerta dai Comunicatori come matrice di «metafore per la poesia», non lo interessa come rivelazione, ma per la sua disponibilità a farsi usare come organica, perfetta menzogna: solo grazie a questo stravolgimento, questa sconsecrazione può diventare un linguaggio letterario. [...] Cnicamente maneggiando la testimonianza che gli appartiene, Yeats trasforma una dubbia e invadente verità in efficiente «metafora per la poesia».<sup>106</sup>

---

*Manganelli reads W.B. Yeats*), in «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», n.2 (2012), pp. 125-141 (dove, nella seconda parte, è affrontata poi la concezione manganelliana di teatro in rapporto al modello di Yeats-drammaturgo).

<sup>105</sup> W.B. Yeats, *A Vision*, cit., p. 8; trad. it. W.B. Yeats, *Una visione*, cit., pp. 18-19: «Ciò che veniva fuori in frasi staccate, in una scrittura quasi illeggibile, era così esaltante, a volte così profondo, che [...] mi offesi di passare il resto della vita a spiegare e a mettere insieme quelle frasi sparse. «No,» fu la risposta «noi siamo venuti a darti metafore per la poesia»».

<sup>106</sup> *Il mago astuto*, LcM, pp. 93-94. In questa sede Manganelli traduce in proprio le parti di *A Vision* che più gli interessano; nell’articolo di una decina d’anni dopo, invece, è ripresa la lezione dell’edizione Adelphi – traduttrice Adriana Monti – occasione dell’intervento.

Tra i materiali con statuto di ‘omaggio documentario’ a Manganelli, G. Sandri racconta poeticamente in *Obliquo specchio* (in G. Manganelli e G. Sandri, *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, Archinto, Milano 2003, cfr. pp. 36-41) di un comune viaggio a Londra nell’estate del 1956, durante il quale Manganelli si era fatto bilioso protagonista di un’accanita ricerca per librerie e antiquari proprio di una copia del trattato yeatsiano. A parte le citazioni e gli analitici riassunti di *A Vision* che Manganelli poteva conoscere da studi pionieristici (come Edmund Wilson, ma anche Cleanth Brooks ad esempio) sarà da collocare probabilmente a quest’altezza cronologica una lettura diretta del testo yeatsiano (cui, del resto, anche nella critica anglo-americana solo col tempo era stato riconosciuta un’importanza indubbiamente pari alla produzione poetica dell’autore). Conferma indiretta viene dal fatto che i primi interventi di Manganelli, come si è già accennato, toccano soltanto di sfuggita il «sistema» misteriosofico, mentre dagli anni ’60 in poi è proprio quello a costituire l’oggetto di riflessione privilegiato in tema ‘Yeats’.

Una posizione interpretativa tenuta ancora nel 1984 quando – grazie all’uscita per Rizzoli di *La Torre* – Manganelli può ribadire il concetto, sviluppando le linee di un parallelo per *usus* poetico-strutturale tra questo Yeats e un altro dei suoi grandi modelli (è ovvio, tendenziosamente adattato):

Ancora, il pensiero va a Dante, la cui poesia presuppone una teologia, ma non la illustra né la predica, ma la adopera; in Dante come in Yeats, la teologia agisce perché è una organizzazione di figure [...].<sup>107</sup>

Quanto a Yeats, comunque, è soprattutto nella chiusa della sua *Prefazione* che risponde in modo reciso – e da scrittore – alla questione del ‘credere’:

Some will ask if I believe in the actual existence of my circuits of sun and moon. [...] To such a question I can but answer that if sometimes, overwhelmed by miracle as all men must be when in the midst of it, I have taken such periods literally, my reason has soon recovered; and now that the system stands out clearly in my imagination I regard them as stylistic arrangements of experience [...]. They have helped me to hold in a single thought reality and justice.<sup>108</sup>

Questo aspetto Manganelli poteva conoscerlo anche prima dell’esame in proprio del trattato attraverso l’analisi anticipatrice condotta nel 1931 da Edmund Wilson in *Axel’s Castel* (opera che da un appunto del 23 luglio 1955 risulta letta dal giovane Manganelli, con qualche iniziale riserva di valutazione, già tempo prima<sup>109</sup>). In tale studio, il razionalista Wilson – avendo peraltro a disposizione, data la cronologia, solo la prima versione di *A Packet for Ezra Pound* e una produzione del poeta ancora mancante degli ultimi capolavori – già argomentava, con estrema onestà intellettuale:

As we read all this, we say to ourselves that Yeats, growing older, has grown more credulous. But we come, at the end, to the following passage: “Some will ask if I believe all that this book contains, and I will not know to answer. [...]” And he intimates that,

---

<sup>107</sup> G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo* [1984], in IF2, p. 31.

<sup>108</sup> W.B. Yeats, *A Vision*, cit., pp. 24-25; trad. it. W.B. Yeats, *Una visione*, cit., pp. 34-35: «Qualcuno si domanderà se io creda nell’esistenza reale delle mie rotazioni del sole e della luna. [...] A una simile domanda posso rispondere soltanto che se a volte, sopraffatto dal miracolo, come tutti gli uomini se ne sentono sopraffatti quando ci sono in mezzo, ho preso quei periodi in senso letterale, ho ritrovato poi ben presto la ragione; e ora che il sistema si delinea chiaramente nella mia immaginazione, li considero adattamenti stilistici dell’esperienza [...]. Essi mi hanno aiutato a contenere la realtà e la giustizia in un solo pensiero.»

<sup>109</sup> Cfr. AC V 78, del 23 luglio 1955: «Una scoperta di questi giorni è Edmund Wilson; ne avevo letto tempo fa *The Axel’s Castle*, e mi era parso singolarmente ben scritto, ma criticamente un poco evasivo.»

Nella biblioteca manganelliana – ora presso il Centro Manoscritti dell’Università di Pavia – figura ancora un’edizione di *Axel’s Castle* del 1954 per i tipi di Charles Scribner’s Sons, New York-London (con note e sottolineature del proprietario) – la stessa edizione da cui Manganelli cita nel suo saggio più lungo ed accurato su Wilson: *La critica di Edmund Wilson* del 1958, poi incluso in *La letteratura come menzogna*.

after all, his system may be only a set of symbols like another – a set of symbols, we recognize, like the Irish myths with which he began.<sup>110</sup>

Ed è appunto avendo in mente questa argomentazione, e quanto vi segue nel testo, che Manganelli pochi anni dopo (nello stesso 1965 e solo qualche mese più tardi di *Il mago astuto*) dedicherà un articolo in lode dell'*Onestà faziosa* del Wilson di *Axel's Castle*, del suo «piacere di capire» che lo ha condotto a realizzare «una disamina straordinariamente accurata, una guida paziente e giudiziosa»<sup>111</sup> dei territori del simbolismo letterario.

È dato supporre che dall'«atteggiamento [...] esemplare» di Wilson proprio nei confronti del corpus yeatsiano Manganelli abbia tratto più di un insegnamento<sup>112</sup>. In primo luogo la forza critica di rivendicare, in parziale contrasto col maestro di metodo, la propria posizione su Yeats di contro al rimprovero di «doppiogioco intellettuale»:

[...] che v'è senza dubbio, ma che non separa, come mostra di pensare Wilson, il pensatore onesto dall'impostore, ma il teosofa dallo scrittore. [...] Wilson è dibattuto tra

---

<sup>110</sup> E. Wilson, *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* [1931], Charles Scribner's Sons, New York-London 1948, p. 57.

<sup>111</sup> G. Manganelli, *L'onestà faziosa* [uscito su «Il Mondo» col tit. di *L'elegante Wilson*, 1965], in LcM, p. 195 (da cui anche la cit. successiva a testo).

<sup>112</sup> Come spesso in Manganelli, anche in questo caso specifico diventa difficile stabilire quanto la lettura di un dato autore si ponga all'origine piuttosto che a finale conferma lungo l'iter di sviluppo di una certa idea manganelliana, tanto i percorsi mentali suoi sembrano procedere per puntiformi assimilazioni eterogenee e personalissimi risvolti psichici fino all'improvviso erompere in una posizione critica, intellettuale, creativa caratterizzata, quasi sempre, da una marca fortemente individuale. Così appunto il lungo lavoro sulla figura e la produzione di Yeats – che passa attraverso l'indagine critica, ma anche (come tra poco si vedrà meglio) attraverso un'azione diretta sui testi, di traduzione come ri-creazione – sembra svolgersi per canali sotterranei in cui giocano un ruolo minore o addirittura nullo gli apporti 'esterni'. Per quanto riguarda Wilson, già il caso della recensione manganelliana del 1956 a *Red, Black, Blond and Olive* – sopra analizzato – è esemplare di come Manganelli abbia saputo trovare in quelle pagine critiche una riprova piuttosto che un *primum movens* in direzione di un'apertura (razionalistica) al mito irrazionale. Eppure, lo stato dei riscontri suggerisce che *Axel's Castle* – soprattutto una volta che Wilson sarà assunto nel novero dei 'maestri' (l'attestazione scritta è, come si è detto, al luglio 1955) – avrà ben esercitato un qualche influsso sulla lettura tanto fondamentale per Manganelli di Yeats. Dunque, se pure nell'articolo del 1955 sono già piuttosto chiari i contorni dell'interpretazione prettamente manganelliana, è anche vero che nell'ampio saggio del 1958 *La critica di Edmund Wilson* è riconosciuto allo studioso l'obiettivo di «rendere leggibile, intellegibile un testo letterario ricostruendo attorno alle pagine il sistema, la struttura storica e culturale che la giustifica e regge» (in LcM, p. 172) – che è appunto quanto Manganelli stesso cerca di fare, almeno in *Yeats autobiografico*. E del resto, soffermandosi su quello che gli appare come «[i]l primo e, in certa misura, l'unico libro di critica sistematica di Wilson», appunto *Axel's Castle*, Manganelli evidenzia il tratto fondamentale dell'*habitus* mentale wilsoniano con parole che – per chi conosca le sue stesse riflessioni di questi anni, nonché il contatto con quell'Aneschi che domina una parte del panorama contemporaneo – suonano tutt'altro che occasionali: «sua esigenza fondamentale: d[are] al discorso critico una esatta collocazione storica, [...] precisa[rne] il significato, consent[ire] alla sua autonomia ma non al suo isolamento» (LcM, p. 166). Un metodo, questo, per cui la «letteratura veniva ad essere [...] un sistema di risposte a tensioni e problemi, che giungevano contemporaneamente a coscienza in filosofia ed in politica, religione e scienza» (LcM, p. 171) – una formula definitoria concettualmente e lessicalmente marcata nel «sistema»-Manganelli. Non sarà superfluo, peraltro, riconnettere la prima citazione di cui sopra al suo più ampio contesto, dato che nel saggio manganelliano del '58 seguono a questo punto alcune pagine dedicate proprio allo Yeats wilsoniano, su cui di più tra poco.

l'improbabilità delle dottrine e l'efficacia delle formule: che è un assai sottile e onesto dilaceramento.<sup>113</sup>

Quindi, e soprattutto, il suggerimento di interpretare Yeats – pur con tutti i suoi sogni esoterici – come autore alle prese con la realtà. Il nodo è evidentemente di particolare significato per l'aspirante scrittore, se già nel suo profilo del 1958 a *La critica di Edmund Wilson* vi aveva posto l'accento, insistendo proprio sui passaggi wilsoniani illustranti il punto. In quella sede, anzi, la disamina del medaglione wilsoniano – già ritenuto «[e]semplare» – su Yeats si apriva nel vivo della questione:

La storia della poesia di Yeats si muove attorno a un unico problema: il rapporto con la realtà. Prevale all'inizio una fantasia di fuga, d'evasione: è il tempo del *fairyland*; lo sviluppo della poesia di Yeats è contrassegnato da una graduale rinuncia alla fantasia irrealistica [...].

Il linguaggio di Yeats si fa più intenso e nitido [...]. Ma a questo punto si presenta al critico un nuovo, più oscuro problema: Yeats presenta, in *A Vision*, quel che egli vuole sia considerata una filosofia: organica, macchinosa, e *shocking*. [...] Wilson tratta con estrema cautela, senza mai respingerla come aberrante, quella materia fantastica. Si tratta, ovviamente, di una fabbrica ingegnosa quanto irritante nei suoi termini letterali; ma in nessun caso priva di senso o inutile. È uno strumento di difesa, da utilizzare in certe particolari condizioni:

«Il poeta moderno... deve crearsi una personalità specifica, deve conservare uno stato d'animo che escluderà molti aspetti del mondo contemporaneo, o resterà ad essi indifferente». [...]

E Wilson riconosce che quelle fantasie hanno difeso e alimentato tutta la grande poesia di Yeats, e in nessun modo hanno oscurato il suo poderoso senso della realtà [...].<sup>114</sup>

Sezione del saggio su Wilson che Manganelli chiudeva – in una conferma di fatto del «problema» posto all'inizio, e insieme in un ideale spostamento almeno dell'ultimo Yeats mitografo nel campo della realtà 'storica' (quella 'storia' ai cui «problem[i]» si risponde con «chiarezza», magari camuffata da «oscurità») – fotografando appunto il (proprio personale) «senso di *Axel's Castle*» nel suo

[...] ricercare la particolare chiarezza di scrittori oscuri ed orgogliosi, indicare l'ordine necessario e illuminante di quei testi difficili, e soprattutto rivelare e difendere la qualità liberatrice, schiettamente rivoluzionaria, intimamente razionale di scrittori mistici, solipsistici, magici e «reazionari».<sup>115</sup>

Così ancora nel 1965, forse per riconnettersi alla sua precedente analisi, Manganelli – che nel frattempo avrà elaborato in proprio, davvero grazie a Yeats, il concetto di «difesa» come

---

<sup>113</sup> LcM, p. 196.

<sup>114</sup> G. Manganelli, *La critica di Edmund Wilson* [1958], LcM, pp. 172-174.

<sup>115</sup> LcM, p. 174.

«metallica, artificiosa armatura»<sup>116</sup> retorica – cita le parole di Wilson per cui: «Yeats non è meno realista di qualunque di noi; anzi la sua grandezza è in parte dovuta proprio al suo vivido senso del reale».<sup>117</sup>

Tornando dunque ai secondi anni '50, al di là del principio di stile (ancora da applicare) per cui «cade la categoria del “vero”» e si aprono le porte all'uso del simbolo mitologico come pura figura retorica – un «fondamento [...] poeti[co]» cui si salda la riflessione che parte dal wilsoniano *Red, Black, Blond and Olive*, già ripercorsa – nel 1955 per Manganelli è piuttosto l'altra ricerca – quella per «un fondamento qualsiasi ad una volontà di vita troppo fragile ed incostante» – ad avere una soggettivissima preminanza. A quest'altezza cioè la «chiave personale», per riprendere Cortellessa, attraverso la quale Manganelli legge Yeats è piuttosto quella 'vitale', a suo modo «realista»: l'indicazione di come sopravvivere a una realtà troppo invadente e destabilizzante.

Davvero, allora, la vicenda di destini in balia della «crisi» – come rappresentata nell'articolo – assume il valore di una «storia morale», di un *exemplum* che il recensore rivolge in primo luogo a se stesso. In questo senso, non sarà difficile cogliere nella chiusa del pezzo quella nota più amara, che – attraverso le parole di chi lì scrive – rende le «tentazioni di una oscurità» definitiva più personalmente minacciose:

In mezzo alla generazione di alcoolizzati e suicidi e invertiti, di mistici e retori, Yeats, come sappiamo si tenne a galla, gli giovassero o meno in ciò i suoi improbabili salvagenti occultistici. Ai nostri occhi alquanto laici la sua salvezza si concretò nella poesia che continuò a scrivere per tutta la vita, letteralmente fin sul letto di morte: e crediamo che il gusto severo e consapevole della parola, la costruzione aspra dello stile lo abbiano salvato dalle tentazioni di una oscurità che, probabilmente, nessuna salamandra avrebbe saputo rischiarare.<sup>118</sup>

Per un Manganelli che, nonostante la giovane età, è da tempo psicologicamente provato il mito diventa qui pienamente accettabile nel momento in cui – scrollata via la violenza che è di ogni fede e presunta verità collettivamente imposte – si è fatto soltanto «soluzione» individuale, «menzogna» necessaria, irrazionalità razionalmente funzionale. La letteratura, così, rimane mondo a sé, ma insieme si configura come luogo privilegiato in cui concepire e verbalmente fabbricare le risposte a quei «problem[i]» che urgono dalla realtà storica e biografica.

---

<sup>116</sup> *Il mago astuto*, LcM, p. 93.

<sup>117</sup> Wilson cit. in G. Manganelli, *L'onestà faziosa*, LcM, p. 195 (cfr. E. Wilson, *Axel's Castle*, cit., p. 58).

<sup>118</sup> IF2, p. 20.



Ancor prima di giungere a formulazioni simili, però, e nel preciso senso di un riconoscimento del quanto di storicità insito nell'ultima produzione di Yeats, è di estrema importanza la scelta di Manganelli – già compiuta nel 1949 – di proporre *Sailing to Byzantium* (incluso ancora in *The Tower*) come testo esemplare del lascito yeatsiano. Il componimento risale all'autunno del 1926 e – come poi l'altro a tema bizantino (*Byzantium* del 1930, nella raccolta di due anni successiva *The Winding Stair*) – è un precipitato in poesia fra i più riusciti delle teorie esoteriche che Yeats era andato elaborando in varie sedi fino alla prima versione di *A Vision* del vicino 1925. E tuttavia, tale fattore sarà stato di minore importanza per la preferenza manganelliana, che non l'altro elemento da cui trae origine il testo: «the poet's coming to terms with age and death»<sup>119</sup>. Il viaggio di *Sailing to Byzantium*, infatti, prende le mosse da una situazione di brutale decadenza fisica dell'io lirico, acuita dal confronto con il rigoglio che – nel ciclo naturale della vita – precede quella stessa decadenza, in realtà conducendovi. Da qui la decisione della voce protagonista di trasferirsi a Bisanzio nella «ricerca di un ideale paese dell'immaginazione» (così anticipando in parte anche l'immagine della Bisanzio dell'omonima poesia in cui addirittura si «presenta una condizione al di là della vita terrena»<sup>120</sup>). Considerando poi la situazione di «crisi» da cui – per ammissione dello stesso autore – le poesie bizantine sono biograficamente derivate<sup>121</sup>, acquista di peso anche l'idea di fondo che impronta entrambi i testi: la «transizione dal mondo sensuoso al mondo dello spirito, dalla natura all'uccello d'oro», ossia – per concettualizzare ancora il simbolo yeatsiano – «la trasformazione della vita nell'arte»<sup>122</sup>. Appunto in questa dinamica, a partire proprio dalla sua matrice strettamente biografica, sta infatti il punto-chiave per intendere il particolare interesse di Manganelli per *Sailing to Byzantium*. Fin dai tardi anni '40, non ancora raggiunti i trent'anni, Manganelli mostra già una certa 'inclinazione puritana' – la stessa che attribuirà al Wilson deluso nel suo razionalismo – nel guardare all'essere umano a partire dai suoi aspetti letteralmente deteriori, a partire cioè dal suo deteriorarsi fisico

---

<sup>119</sup> C. Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* [1939], The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1967, p. 192; per le connessioni della poesia con *A Vision* cfr. pp. 189-192 (più in generale, il rimando è all'intero cap. 8, *Yeats: the Poet as Myth-Maker*). Per entrambi gli aspetti, cfr. anche i riferimenti nella bellissima lettura di G. Melchiori, *La cupola di Bisanzio*, in «Paragone», a. XI, n. 128 (1960), pp. 42-43.

<sup>120</sup> G. Melchiori, *La cupola di Bisanzio*, cit., p. 43.

<sup>121</sup> Cfr. *ivi*, pp. 42-43: «Va tenuto presente che le due poesie, scritte a distanza di quattro anni l'una dall'altra, vennero composte entrambe dopo periodi di crisi per l'autore: 'Viaggiando verso Bisanzio' fu scritta 'per riprendere animo', e 'Bisanzio' per 'ritrovare il calore della vita' dopo una malattia, 'cercando un tema adatto alla sua età'. [...] Entrambe [...] vennero concepite come poesie di 'ripresa', come evasione nella serenità; ed in entrambe la voce che parla è quella di un vecchio», dove i passi cui Melchiori fa riferimento sono tratti rispettivamente da una lettera privata e dallo scritto dedicatorio preposto all'edizione inglese del 1933 di *The Winding Stair and Other Poems* (cfr. le note *ivi*, p. 65).

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 54.

inesorabile e terribilmente disgustoso. Partendo da tale disposizione psicologica, facile sarà stato per il giovane Manganelli riconoscere nel ritratto dell'«aged man» yeatsiano una sorta di proiezione delle proprie convinzioni sulla vita. Inoltre, l'insistenza che nel commento è riservata alla liberazione, una volta approdati a Bisanzio, dai moti di un cuore «sick with desire» – oltre che dal peso del corpo invecchiato – è indizio dell'altro problema, sentito sempre più dal critico in proprio, che la poesia affronta magistralmente: il riscatto, nella dimensione artisticamente 'artificiale', da quelle laceranti passioni che a loro volta concorrono, per Manganelli, a determinare la «concreta realtà d'una vita insopportabile».<sup>123</sup>

Simbolo della terra astratta ed intatta, del tutto extra-temporale, Bisanzio è trascendente ed al di là di ogni dialettica: d'una neutralità splendida, spogliata d'ogni passione, quel mondo di mummie e di profetici oggetti metallici è privo d'ogni sesso. Le fiamme che consumano impurità di sangue sono prive d'ogni calore: non bruciano.<sup>124</sup>

L'immagine delle «fiamme che [...] non bruciano» su cui così suggestivamente si chiude la descrizione-commento della poesia 'elettiva' è destinata a tornare nel *corpus* manganelliano, e con salto cronologico sorprendente. Nel 1988, in un articolo dedicato al Calvino delle postume *Lezioni americane*, Manganelli avanzerà infatti un'osservazione che ha valore anche autoprogrammatico: «[...] della fiamma [«non viene sperimentata»] l'ustione: [...] nello specchio, dove esistono solo forme, [...] una città che brucia è silenziosa e gelida come un pianeta morto»<sup>125</sup> – dove la dimensione mortifera delle «sol[e] forme» è evidentemente lo spazio letterario per eccellenza.

Comunque, l'appropriazione del testo yeatsiano da parte di Manganelli è sancita definitivamente dall'atto di traduzione che, complemento al saggio, davvero equivale a un'intima presa di possesso attraverso il *transfert* linguistico:

#### Sailing to Byzantium

I

That is no country for old men. The young  
In one another's arms, birds in the trees  
– Those dying generations – at their song,

The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,  
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long

#### Veleggiando verso Bisanzio

I

Questa non è terra per vecchi. I giovani  
L'uno nelle braccia dell'altro, uccelli sugli alberi,  
– Queste generazioni che s'estinguono – al loro  
canto]

Il salto dei salmoni, il mare folto di sgombri,  
Pesci, carne, uccelli, per tutta l'estate esaltano,

<sup>123</sup> Cfr. il più tardo, già citato appunto AC V 93. Su entrambi i nodi psicologici si tornerà ampiamente in questo studio; cfr. in particolare più avanti l'analisi dedicata al rapporto di Manganelli con Shakespeare.

<sup>124</sup> IF2, pp. 13-14.

<sup>125</sup> G. Manganelli, *Profondo in superficie* [uscito su «Il Messaggero», 10 giugno 1988], ora col tit. *Calvino* in AP, p. 189. Sul risvolto autoreferenziale di questo intervento cfr. già l'osservazione di Marco Belpoliti: «Come non vedere in questa definizione di Calvino un autoritratto di Manganelli, in cui l'enigma si dà solo come affioramento retorico: le figure retoriche sono il suo stesso specchio.» (M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 178).

Whatever is begotten, born, and dies.  
Caught in that sensual music all neglect  
Monuments of unaging intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,  
A tattered coat upon a stick, unless  
Soul clap its hands and sing, and louder sing  
For every tatter in its mortal dress,  
Nor is there singing school but studying  
Monuments of its own magnificence;  
And therefore I have sailed the seas and come  
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire  
As in the gold mosaic of a wall,  
Come from the holy fire, perne in a gyre,  
And be the singing-masters of my soul.  
Consume my heart away; sick with desire  
And fastened to a dying animal  
It knows not what it is; and gather me  
Into the artifice of eternity.

IV

Once out of nature I shall never take  
My bodily form from any natural thing,  
But such a form as Grecian goldsmiths make  
Of hammered gold and gold enamelling  
To keep a drowsy Emperor awake;  
Or set upon a golden bough to sing  
To lords and ladies of Byzantium  
Of what is past, or passing, or to come.

Quanto è concepito, è generato, e muore.  
Preso in questa musica sensuale, ognuno oblia  
I monumenti del pensiero eterno.

II

Ben meschina cosa è un vecchio,  
Un lacero vestito su un bastone,  
Eccetto se l'anima batta le mani e canti, e canti  
Con più alta voce per gli strappi della sua  
Veste mortale, né v'è per il cantare scuola  
Se non studiare la sua magnificenza;  
E perciò sui mari ho veleggiato e sono giunto  
Alla città santa di Bisanzio.

III

O voi che nel sacro fuoco di Dio vivete, o savi  
Come nell'aureo mosaico delle mura  
Dal fuoco sacro discendete, in cerchio volgetevi,  
Siate maestri cantori della mia anima.  
Consumate il mio cuore; malato d'ansia  
Legato a questo animale moribondo,  
Non sa ciò che è: ed accoglietemi  
Nell'artificio dell'eternità.

IV

Fuori di natura mai non prenderò  
Corporea forma da cosa naturale,  
Ma forma quale fanno gli orefici di Grecia  
D'oro battuto a smalto d'oro  
A tener desto l'assopito Imperatore;  
O posto su un aureo ramo là cantare  
Ai signori ed alle dame di Bisanzio  
Ciò che è avvenuto, avviene, od avverrà.<sup>126</sup>

Tra le carte manganelliane che ci sono pervenute – precisamente nel pacco di traduzioni preparate per il progetto di Guanda sulle poesie di Yeats – è conservata una versione del testo diversa rispetto a questa acclusa all'articolo del marzo 1949, collocabile intorno al 1950<sup>127</sup>. Si tratta<sup>128</sup> – e la descrizione può valere, nel complesso, per l'insieme di quelle carte<sup>129</sup> – di un

<sup>126</sup> W.B. Yeats, *Sailing to Byzantium*, in *The Tower*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 586 e 58; per la traduzione di Manganelli IF2, pp. 14-15. Per quanto riguarda il titolo della versione manganelliana, in rivista è stampato col refuso *Veleggiano verso Bisanzio* (da lì passato in IF): la questione è discussa, con raffronto con un'altra versione conservata tra le carte d'autore – su cui di più tra poco – nella breve nota di M. Villa, *Manganelli verso Bisanzio*, in «Letteratura e Letterature», 5, 2011, pp. 57-60, dove è riprodotto anche il facsimile del dattiloscritto postillato dell'altra prova. Si è provveduto quindi a correggere qui il titolo seguendo l'alternativa d'autore che è chiaramente esente dall'incongruenza rispetto al valore gerundiale del *Sailing* originale.

<sup>127</sup> Silvano Nigro mi ha gentilmente segnalato che una traduzione delle *Poesie* di Yeats a c. di Manganelli figura nel catalogo Guanda, entro la collana «Fenice» diretta da Attilio Bertolucci (cfr. l'opuscolo documentario con ricostruzione appunto del catalogo A. Benini, *Ugo Guanda. Editore negli anni difficili (1932-1950)*, 1982, p. 43): la crisi della casa editrice avrà impedito la concreta realizzazione dell'iniziativa.

<sup>128</sup> Il gruppo è composto da un'ottantina di testi; accanto al titolo con la sigla CP, seguita dal numero di pagina, Manganelli stesso rinvia sistematicamente all'originale seguendo – con ogni probabilità – l'edizione *The*

dattiloscritto recante interventi manoscritti autografi<sup>130</sup>, che – per stadio di elaborazione linguistica – può essere considerato a livello di ‘prima stesura’: una traduzione cioè di getto, interlineare, forse immediatamente rivista e corretta a mano (con inserzione di varianti), senza però che si pervenga a un testo sempre definitivo<sup>131</sup>. I segni dell’estrema aderenza al dettato originale di tale e, generalmente, delle altre versioni conservate si individuano in primo luogo nella pressoché esatta corrispondenza fra la costruzione dei versi inglese e italiano, per cui la misura dell’originale è tendenzialmente rispettata alla lettera, compresi calchi nella fraseologia (come l’aggettivo possessivo inglese ripreso in italiano anche nei casi superflui<sup>132</sup>). Ne deriva che gli scarti traduttivi – indizio, specie nelle versioni d’autore, di uno particolare sforzo o distacco interpretativo – sono lì minimali, per non dire assenti.

La presenza di una versione diversa – peraltro con le caratteristiche di fedeltà oltranzistica all’originale di cui si è detto – sollecita, nonostante o forse proprio per il suo stadio di elaborazione non ultimato, il confronto con la traduzione manganelliana edita, il cui testo risulta meno ‘inamidato’ grazie a un lavoro di parziale distacco (specie nella seconda strofa) dalla misura inglese che favorisce – fra sintassi e *variatio* – una disposizione più interessante e sciolta dei termini in italiano. Nel complesso, comunque, anche in quest’ultima le modifiche rimangono ben circoscritte, ed è per questo che l’unica vera devianza rispetto al dettato inglese (solo qui presente) assume un valore macroscopico.

---

*Collected Poems* di W.B. Yeats, Macmillan, London 1950 (volume peraltro presente, nella ristampa del 1952, nella biblioteca manganelliana ora a Pavia, fittamente postillato dal lettore eccellente e recante un’annotazione nella prima pagina – «20 luglio 1954» – che concorre a posticipare ulteriormente, rispetto al progetto traduttorio per Guanda, il lavoro su questa copia materiale). Proprio il meticoloso rimando all’edizione del 1950 dei *Collected Poems* impedisce di interpretare la versione tra le carte come antecedente della versione pubblicata in rivista, più compiuta e ‘pulita’ dal punto di vista traduttorio, come ora si vedrà. Occorre comunque considerare che le due proposte di Manganelli risalgono a momenti temporalmente molto vicini.

<sup>129</sup> Con un’unica eccezione, esclusivamente per alcuni dei testi tratti dalle prime due raccolte yeatsiane le carte di Manganelli conservano due versioni della stessa poesia, in certi punti chiaramente evolute l’una dall’altra, mentre in altri luoghi vere e proprie prove di traduzione diversa. È significativo, comunque, che questa pratica della riscrittura manganelliana, vuoi divergente vuoi in bella copia, sia limitata alla fase iniziale del progetto traduttorio: col procedere del lavoro, evidentemente, il giovane critico sarà andato impadronendosi sempre più dei suoi mezzi, come dell’*usus* poetico yeatsiano, limitandosi ad intervenire – magari in modo massiccio, ma direttamente – sul dattiloscritto di ‘prima stesura’.

<sup>130</sup> Come già segnalato, questa come le altre versioni dalle poesie yeatsiane sono state consultate da me in riproduzione.

<sup>131</sup> Un altro elemento testuale che suffraga questa impressione – evidente ad esempio nella versione conservata di *The Tower*, la poesia che nelle edizioni yeatsiane segue immediatamente *Sailing to Byzantium* e che rappresenta l’ultimo testo, o forse l’ultimo testo pervenuto, della selezione manganelliana – è la presenza di spazi bianchi nel verso, punti di difficile traduzione da colmare (probabilmente con verifiche di vocabolario) in un secondo momento.

<sup>132</sup> Ad es in *Sailing to Byzantium* l’espressione alla str. II, v.3 «Soul clap its hands», nella traduzione manganelliana più aderente all’originale è resa come «l’anima batta le sue mani» (in M. Villa, *Manganelli verso Bisanzio*, cit., p. 60, da cui sono tratte anche le successive cit. dalla prima versione), mentre nella versione per «La Fiera letteraria» figura snellita in un più correttamente non-marcato «l’anima batta le mani».

Il luogo testuale è concettualmente importante: l'io lirico sta descrivendo quel «cuore» che, «fastened to a dying animal», è il suo proprio – un particolare su cui Manganelli interviene nella versione 'definitiva', cambiando il generico «legato ad un animale moribondo» (così nella versione letterale) in un ben più individuato dimostrativo: «[l]egato a questo animale moribondo». La sottolineatura manganelliana è volta a rafforzare la centralità nell'argomentazione poetica di un «cuore» – quel «cuore» che è di ciascuno – indissolubilmente incatenato alla sua natura animale ed istintiva da un lato, tutta carnale e deperibile dall'altro. Con magistrale sintesi Yeats sta qui fotografando appunto le aritmie delle passioni, quel malato rapimento (la *sickness* inglese definisce uno stato di 'malattia' che include l'estremo coinvolgimento sentimentale<sup>133</sup>) che rende il cuore incerto («[i]t knows not what it is»): esso è «sick with desire», «malato di desiderio» come Manganelli traduce nella versione di getto. È proprio in questo ristretto ma evidentemente cruciale emistichio che la versione italiana preparata per la pubblicazione devia dal tracciato più piano: l'espressione accolta nel testo pubblicato è infatti, con una resa solo parziale del senso dell'originale, «malato d'ansia». L'accuratezza che il Manganelli-traduttore dimostra fin da questi suoi iniziali esercizi sollecita a leggere il cambiamento alla lettera, prendendolo sul serio. La versione preparata per la rivista è da considerare come una sorta di coronamento esemplificativo, alla prova del testo, delle tesi espresse nel saggio che accompagna: è alla luce dello scritto che la precede che la traduzione chiede di essere interpretata. Ma non solo: anche sull'esercizio di traduzione avrà influito quello stato (nel '49 ancora solo genericamente) 'critico' del giovane Manganelli, stato che nel saggio è trasferito al mondo contemporaneo di Yeats esaminato però, fin da questo momento, come antecedente parallelo al proprio presente. Dato il quadro delle implicazioni, non sarà forse privo di influenza per la scelta traduttoria manganelliana che poco tempo prima fosse uscito – tra il 1947 (dell'edizione americana) e il 1948 (dell'edizione inglese, nonché dell'assegnazione del Pulitzer Prize for Poetry) – un libro di Auden destinato da subito ad imporsi come uno dei più rappresentativi suoi e del periodo lì messo in versi: *The Age of Anxiety*. Scrivere di «ansia» in quegli anni, specie per un aspirante anglista, equivaleva cioè ad attivare ancora una volta, passando per l'opera audeniana, una connessione con la condizione di «età della crisi».

In realtà, della poesia di Auden Manganelli si occuperà in modo specifico soltanto in seguito, a partire dal 1955, concentrandosi – con toni particolarmente elogiativi e un'attenzione di

---

<sup>133</sup> Cfr. *The Oxford English Dictionary* che alla voce *Sick* come quarta accezione registra «Deeply affected by strong feeling, as sorrow, longing, envy, repugnance or loathing, producing effects similar or comparable to those of physical ailments».

dettaglio per la resa sintattico-verbale – sulla raccolta *Poems* del 1930; quanto a *The Age of Anxiety*, occorrerà invece aspettare il 1967 – e la scusa della recente pubblicazione in italiano – perché Manganelli si sbilanci in un commento esplicito. Per quanto temporalmente avanzata, tale lettura – uscita su «Il Giorno» col titolo *Nei versi di Auden la tragedia della guerra* – si ricollega appieno alle riflessioni svolte da Manganelli lungo il decennio fine '40 - fine '50 entro la dicotomia lirica vs storia. Ne costituisce, anzi, una sorta di condensato, visto che l'opera presa in esame consente al recensore, per sue caratteristiche strutturali, di tenere in piedi la tensione tra le due categorie:

Nell'*Età dell'ansia*, del 1948, i temi e le tensioni della tragedia collettiva – in questo caso, la guerra – trovano una rinnovata prospettiva da sacra rappresentazione. [...]

L'opera ha struttura lirico-drammatica. In sette parti ci presenta, e volta a volta fa monologare e dialogare, quattro personaggi, tre uomini e una donna, variamente frustrati e irrequieti; la scena iniziale è un bar, quella finale la casa della donna; il tempo, la guerra. Due lunghe visioni descrivono, per bocca dei personaggi, le sette fasi della vita e le sette tappe di un percorso in terra di simboli e memoria.<sup>134</sup>

Punto focale del riassunto analitico è la definizione retorica di «struttura lirico-drammatica», formula unitaria in cui sono 'costrette' le due opposte disposizioni intellettuali tra cui Manganelli si è così a lungo dibattuto: la pressione, dall'evidenza del reale, verso una referenzialità di marca storica (qui indicata nella componente «drammatica» della composizione); la propensione esclusivamente letteraria a costruire impalcature «vision[arie]», «simboli[che]», «sacr[e] rappresentazion[i]» (la componente «lirica»). Proprio perché è l'opera che più appartiene, e in tutti i sensi, agli anni in cui Manganelli ha avviato il proprio percorso di formazione, anche a distanza di tempo proprio *The Age of Anxiety* si presta quindi per lui ad emblematizzare – dandole parola e soprattutto «struttura», in un medesimo spazio testuale – quella che, a questo punto, potrà essere considerata la contraddizione concettuale (non solo manganelliana) dell'«età di crisi».

Ma la modalità con cui Manganelli, in questo caso a partire dall'opera di Auden, pone e insieme (quasi) risolve la dicotomia è sua caratteristica e sua costante, data la frequenza con cui può essere rintracciata nel suo *corpus* anche narrativo: Manganelli cioè si rifugia in una sorta di 'formazione di compromesso', ovvero in una «manifestazione semiotica» che – riprendendo la definizione formulata da Francesco Orlando su presupposti freudiani – «fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in

---

<sup>134</sup> G. Manganelli, *Nei versi di Auden la tragedia della guerra* [in «Il Giorno», 27 settembre 1967], ora in IF2, p. 37.

contrasto»<sup>135</sup>. Com'è ovvio, il processo che porterà Manganelli a proporre infine con insistenza una *propria declinazione* di «struttura» 'compromissoria' (che investe piani logici e psicologici diversi, anche se interconnessi) – è lungo e complesso e nel 1949, per tornare a Yeats, certo ancora lontano: al massimo una vaga idea, adombrata nel conflitto con la situazione contemporanea, percepita e formulata piuttosto istintivamente, ricorrendo a una serie di *tic* concettuali ed emotivi eretti a «sistema» solo col passare degli anni. Eppure, a ben vedere la stessa *Sailing to Byzantium* – vero e proprio testo-archetipo che Manganelli non tralascierà di citare in tema 'Yeats', tornandovi sopra spesso, magari obliquamente, come a ripetere un mantra<sup>136</sup> – costituisce un'enunciazione di compromesso. Nello spazio cui dà forma il testo yeatsiano convivono infatti dialetticamente – come «due forze [...] in contrasto» – la dimensione storica e quella astorica. Lo scenario descritto dall'io lirico prima della sua partenza rappresenta il mondo vivo, in divenire, teatro di passioni felici e crudeli, dell'amore come dell'«ansia» – dove il termine 'aggiunto' di Manganelli, forse anche al di là della sua piena consapevolezza, amplia – ed è l'effetto determinato proprio dal precedente di Auden diventato *topos* – lo stato di smarrimento emotivo tematizzato, dal «desire» individualmente privato a una condizione di «crisi» (comune), non solo sentimentale e metafisica, ma proprio storicamente ancorata. A questa dimensione, che nella versione manganelliana del 1949 colpisce quindi negativamente l'«aged man» da molteplici punti di vista, si contrappone «Bisanzio» – la dimensione astorica e artificiale, così antivitale da essere mortuaria.

<sup>135</sup> F. Orlando, *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992, p. 211.

<sup>136</sup> La ricorrenza di *Sailing to Byzantium* nel corpus è notata anche da Andrea Cortellessa: «[...] la poesia di Yeats che torna a più riprese a tradurre, Manganelli, quasi a interrogare un oracolo [...]» (A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit., p. 229).

Al di là dell'analisi esplicita condotta nell'articolo 'inaugurale' del 1949, Manganelli infatti fa riferimento a più riprese, in modo più o meno diretto, alla poesia in questione, che viene così ad essere l'ipotesto sempre idealmente sotteso alla sua indagine sull'autore irlandese. In *Il mago astuto*, del 1965, è citato il verso-chiave che, a chiusura della III str., sancisce nel testo yeatsiano l'ingresso dell'io lirico nella dimensione innaturale di Bisanzio: un verso che fa da ponte, a Manganelli, per formulare una delle sue poi più note definizioni della letteratura appunto d'«artificio»: «Resta «l'artificio dell'eternità». Dove erano cose maneggiate da uomini, sentimenti e morte, esplode uno stemma: colori e disegno, segni autorevoli e tremendi.» (LcM, p. 94).

La recensione del 1984 *Come parla Yeats il poeta teologo* riguarda *The Tower*, la raccolta con «singolarissime difficoltà di linguaggio» che comprende anche «la angoscia cerimoniale, musiva di *Navigando verso Bisanzio*» (IF2, pp. 31-32) – ed è interessante che l'accento, oltre che di nuovo sull'elemento figural-retorico «artifici[ale]», cada più sulla componente disforica (l'«angoscia» che muove e quindi sottilmente impronta l'intero viaggio narrato) che su quella euforica.

Infine nella recensione a *The Celtic Twilight, Il diavolo è passato di qui* del 1987, l'ultimo intervento di Manganelli su Yeats, un'immagine metaforica di fatto riattiva (pur nel diverso contesto) ancora una volta la situazione rappresentativa di *Sailing to Byzantium*: «[...] è una complessa invenzione insieme poetica e psicologica e metafisica. [...] questa terra magata non nascerà dunque da una fatica ingegnosa, ma verrà toccata – come la nave tocca la spiaggia – grazie [...]» (IF2 33).

La preferenza dell'io lirico, come si è visto, cade su quest'ultima, ma il testo in sé mira a rappresentare piuttosto il viaggio, il passaggio, che conduce dall'uno all'altro spazio esistenziale, come dimostra anche l'organizzazione strofica equamente distribuita tra i due universi (le prime due strofe grosso modo dedicate al primo mondo, le ultime due al secondo). Riguardando al testo da tale punto di vista, sembra allora più complesso il motivo della lunga fedeltà dimostrata da Manganelli in particolare a questa poesia yeatsiana. Certo, l'ingrediente testuale della presa di partito 'bizantina' – ossia, per l'«artificio» – sembra rappresentare (a uno sguardo critico *a posteriori*) la naturale guida per un Manganelli destinato a diventare il 'milite' della retorica e «menzogna» in letteratura. Però, non solo di questo si tratta; perché, più a fondo, *Sailing to Byzantium* rappresenta l'argomentazione, messa in poesia, *delle plurime ragioni* per cui si può scegliere – e questo vale forse in modo più estremo proprio per Manganelli, che per l'effettivo autore del testo, Yeats – la dimensione 'lirica' di «Bisanzio» a proprio *habitat* naturale. Ma ancora più sottilmente, proprio perché si tratta di uno spazio d'assoluta «eternità», «Bisanzio» è per Yeats anche il luogo in cui l'io lirico – nella sua funzione precipuamente letteraria – diventa in grado di «cantare [...] / Ciò che è avvenuto, avviene, od avverrà»: acquista cioè uno sguardo sufficientemente distaccato (modello per la retorica protettiva manganelliana?), per parlare del divenire, di quella dimensione che ha lasciato.

*Sailing to Byzantium* è dunque una poesia che, strutturalmente, racconta di una soglia, di un confine; ed è un testo 'di compromesso' fra due istanze, opposte e al contempo entrambe verbalmente enunciate. Ma pure «Bisanzio» rappresenta uno spazio liminare: morta e chiusa in se stessa, è anche la postazione da cui tornare a guardare il mondo della vita: è, in metafora, il luogo stesso del compromesso. In questo sta forse il cuore dello specialissimo legame di Manganelli con *questo* testo, e non ad esempio con l'altra poesia yeatsiana considerata dalla critica sua 'gemella': *Byzantium*, in cui pure figura, anzi più calcata, quell'atmosfera mortuaria che è tema manganelliano per eccellenza. In *Byzantium*, infatti, nonostante l'icastica rappresentazione – per Manganelli sicura delizia – della condizione umana come «The fury and the mire of human veins»<sup>137</sup>, l'accento è posto quasi interamente sulla rarefazione garantita dall'aura bizantina: manca cioè quella «tensione» (stando all'organizzazione concettuale che Manganelli proporrà verso la metà degli anni '50) che restituisce appieno uno stato di conflitto, e che invece è presentissima – come si è mostrato –

---

<sup>137</sup> W.B. Yeats, *Byzantium*, str. I v.8, in *The Winding Stair*, in *L'opera poetica*, cit., pp. 720-721, trad. it. di A. Marianni: «la furia e il fango delle vene umane».



nel testo yeatsiano del 1926. Proprio questi stati del conflitto e del compromesso, vissuti anche drammaticamente sulla propria pelle, sono per Manganelli oggetto di (auto)riflessione e quindi elemento essenziale della sua opera, mantenuto sempre nonostante le progressive attenuazioni. Del resto, perfino quello spazio dell'«altrove» in cui, nel giro di pochi anni, Manganelli verrà a collocare – probabilmente proprio prendendo Yeats ad ipotesto – la sua letteratura-manifesto contiene il raffronto implicito con un altro spazio, il presente in cui si scrive e cui si è costretti a sopravvivere.

Ad essere posta è, in sostanza, la fondamentale problematica del rapporto tra letteratura e vita. E «Bisanzio», che questa relazione mette in simbolo, è terra ambigua: da un lato l'«astratta» zona franca «al di là di ogni dialettica» – su cui Manganelli si sofferma esplicitamente nel saggio del 1949 – e insieme la terra da cui 'dialettizzare', a loro volta, quelle passioni e inquietudini.

Data la centralità dello snodo, non è un caso che Manganelli passi subito a trasferirlo in una delle sue prime prove narrative: *Un trattatello*, che Nigro colloca al 1951 (o poco dopo)<sup>138</sup>. Si tratta già di una sperimentale esposizione analitica in cui sono proposte sei alternative «intuizion[i]»<sup>139</sup> circa la natura dell'universo, la presenza/assenza di una divinità, la coscienza di queste ultime e il conseguente ruolo del soggetto nella rispettiva ipotesi: una sistematizzazione che è anche pseudo-gioco combinatorio dei tre fattori di base che disegnano l'angoscia esistenziale manganelliana. Evidenti sono, peraltro, le componenti psicologicamente autobiografiche dell'esperimento narrativo – anzi, più accumulate che stemperate dalla successione di possibilità, come pulsioni ragionate contrarie in contemporanea manifestazione interiore. Su questo tipo di psicomachia tanto caratteristica di Manganelli – la cui struttura è, manco a dirlo, compromissoria – si tornerà nello specifico nel prossimo capitolo; in questo frangente, invece, interessa più constatare come il primo scenario delineato da Manganelli (nel complesso il più autoriferito) sia la rielaborata riscrittura saggistico-narrativa della situazione archetipica yeatsiana. Innanzi tutto, l'esponente-tipo di questa prima categoria è presentato come trentenne – l'età dell'autore nel 1952 (forse riferimento interno che può servire a collocare meglio la cronologia del testo?) –, con conseguente perorazione della sua «vocazione alla senilità»<sup>140</sup>, stato mentale ricettivo a sottigliezze intellettuali decisive: «Poiché la vecchiezza è il sapore delle cose superiori, una sorta di segreta stagionatura deve insaporare i nostri umori, e le nostre fantasie [...]». Già

---

<sup>138</sup> Cfr. S.S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, cit., pp. 354 e 372.

<sup>139</sup> TUC, pp. 51, 54 e 56.

<sup>140</sup> TUC, p. 51 (da cui anche la successiva cit. a testo).

l'iniziale insistenza sulla «senilità» – che è senza dubbio anche posa autoironica – veicola due significativi messaggi: da un lato, l'affermazione convinta di una raggiunta maturità (implicitamente contrapposta allo stato adolescente che per Manganelli è soprattutto, come si è visto, «condizione dell'animo»<sup>141</sup>); dall'altro, il voluto richiamo a Yeats, sia nel suo «aged man», che più generale alla disposizione in cui è nata la sua ultima produzione.

Nell'argomentazione manganelliana, oltre all'inesistenza di Dio, è soprattutto uno il credo in cui si riconoscono i rappresentanti del primo gruppo: «non c'è nessun peccato a questo mondo eccetto la passione» – convinzione intellettuale conquistata a prezzo di «forti e quasi insopportabili sofferenze», da cui deriva una 'filosofia di vita' piuttosto ascetica: «indifferen[za] alla sorte dei singoli uomini», «calma, e [...] lentezza», affettuoso commercio con la morte «usa[ta] [...] per tenere a bada la violenza delle passioni», approvazione del suicidio, disposizione socio-politica (più sociale che politica) anarchica, «distrazione» come via di «rinuncia, [...] congedo» dagli affanni in cui si manifesta tutta la «potenza vitale»<sup>142</sup>.

Dunque fin dai primissimi anni '50 – poco importa ora datare con esattezza il reperto scrittoria in questione – sono riuniti in un quadro coerente molti dei tasselli auto-analitici manganelliani destinati, nel giro di pochi anni, a subire una profonda rimeditazione fino a trasformarsi in indirizzi di stile e preferenze tematiche, staccati in certo modo dall'uomo-Manganelli (in realtà sempre molto ingombrante). In particolare, proprio il «problema» di riuscire trattare con le passioni – «tenere a bada» quelle forze vitali immancabilmente percepite come «violen[te]» – funge già da primo motore, da proposito operativo nel percorso che, dallo sfogo privato fino alla «soluzione» ultimata, porterà Manganelli a diventare scrittore<sup>143</sup>. E lungo questa strada, come si è cominciato a vedere, lo Yeats di *Sailing to*

---

<sup>141</sup> TUC, p. 51.

<sup>142</sup> Cfr. TUC, pp. 51-54.

<sup>143</sup> Sul punto cfr. l'equilibrato saggio di Emanuele Trevi, *Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli* (postfazione a VC, pp. 87-104), in cui è posto l'accento sull'importanza per Manganelli degli insegnamenti di Wilson da un lato e di Ernst Bernhard dall'altro. Per quanto riguarda il primo 'maestro', Trevi argomenta un passo del saggio *La critica di Edmund Wilson* dove è lo stesso Manganelli a sottolineare la crucialità della concezione wilsoniana della letteratura come *pattern*: «Di per sé, il processo artistico è frutto di una strategia di allontanamento, di raffreddamento. La scrittura crea dei *pattern*, degli «schemi di intelligibilità» capaci di dominare, razionalizzare, rendere comprensibili gli impulsi provenienti dal mondo delle emozioni.» (p. 91); quanto al secondo 'maestro', Trevi propone di utilizzare la nozione brenhardiana di «*individuazione*» per cogliere uno dei dilemmi fondamentali della scrittura manganelliana: «L'*impersonale* [...] è [...] legato a ciò che, considerato alla distanza, sembrerebbe il suo contrario: al processo di *individuazione*, insomma, alla solitudine e alla soggettività assolute dell'*individuazione*. Probabilmente, sta proprio nella possibilità di abitare questa contraddizione (tra impersonale e soggettivo, tra "cosmico" e "nevrotico"...) il nucleo più profondo dell'insegnamento (meglio sarebbe dire: dell'*instradamento*) di Bernhard.» (p. 101).

Sul fatto che le emozioni, i moti psicologici siano il «problema» a fondamento dell'intera attività scrittoria manganelliana cfr. anche il bellissimo saggio di Andrea Cortellessa, «*Il sole non è chiaro*». *Manganelli lettore di Petrarca* (in A. Cortellessa (a c. di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di 98

*Byzantium* è fin da subito anche sul piano creativo – lo dimostra questo testo di data molto alta – *il* modello apripista.

Non si creda che costoro siano sensuali: anche quella sarebbe una passione, e legata a elementi del tutto incerti e mutevoli. La loro sensualità è coagulata in una sorta di fermezza bizantina: sul modello dei mosaici bizantini, i loro piaceri sono delicatamente appassiti, apparentemente resi fragili dalla sapienza, e immobilizzati da una ferma volontà di non lasciarli allontanare dalla propria mano. Quindi si difenderanno dai piaceri violenti e minacciosi con quel tenero diaframma: che altro non è che la morte: perché soli al mondo essi usano della morte. Attraverso quella polvere d'oro tutti i piaceri diventano in qualche modo astratti, commentabili, e trattabili per chirurgia. Tutto ciò apparirà molto freddo, ma è nella divisa di costoro odiare i calori, che si dicono dell'anima ma che sappiamo essere solo le aureole dei visceri e dei genitali.<sup>144</sup>

Non esiste forse luogo del *corpus* manganelliano in cui il presupposto di una letteratura che, per via di «morte», si fa «diaframma» contro la vita irrazionale – della quale la prima, triste e tangibile realtà è il corpo coi suoi sentimenti – sia postulato in maniera più immediata. La vita «violent[a]» è così esclusa, ma non cancellata, perché proprio la «polvere d'oro» – quella dei «mosaici bizantini», quella appunto di Yeats – che ammanta lo spazio letterario fa anche scendere la temperatura del parossismo vitale alla «fredd[ezza]»<sup>145</sup> necessaria perché «tutti i piaceri divent[i]no in qualche modo astratti, commentabili, e trattabili per chirurgia». La prima formulazione, radicata in Yeats, della celeberrima retorica esorcistica manganelliana è anche la più efficace.

Casomai ce ne fosse ancora bisogno, il passo d'autore chiarisce anche definitivamente come nella dinamica lirica *vs* storia – che è davvero lo schema profondo di ogni aspetto della riflessione manganelliana del periodo – al secondo polo sia da ascrivere anche tutto ciò che

---

Roma 4-6 ottobre 2001, Bulzoni, Roma 2004, pp. 223-241), dove (cfr. p. 230) si richiama l'attenzione su due passaggi della lunga conversazione radiofonica concessa a Paolo Terni nel 1980 in cui Manganelli sostiene che: «[Mozart, ovvero più in generale la musica] adopera un materiale che io posso definire, in altra sede, psicologico, ma lo rovescia completamente, lo smonta totalmente. [...] io mi trovo solo di fronte ad una angoscia della struttura [...]. [...] Lo scrittore ha il problema di scrivere adoperando qualcosa che si può presentare e descrivere come un significato e deve contemporaneamente liberarsi del significato.» (P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 37 e 45-46). E Cortellessa chiosa (p. 232): «Perché in Manganelli è movente personale, ben prima che funzione culturale, l'agente d'innescò dell'ordigno teorico del '67, appunto *La letteratura come menzogna*. L'innescò [...] che gli accenti persino esistenzialistici che verranno infine a fatica dichiarati nella conversazione a tema musicale rivelano dettato da un nodo di tensioni personali – appunto – *rovinoso*».

<sup>144</sup> TUC, p. 52.

<sup>145</sup> Sulla crucialità, che diventerà poi topica, del contrasto caldo/freddo, cfr. già gli appunti di argomento keatsiano in AC I, per i quali Francucci commenta significativamente: «[...] il fondo di quella poesia è senz'ombra di dubbio l'angoscia: e proprio l'angoscia di esistere. Tale angoscia, dunque, par di capire, può essere riscattata, sollevata e trasfigurata nella poesia solo attraverso un atto miracoloso; e anzi la poesia consiste proprio in questo miracolo. Ma se ciò che genera l'angoscia è la vita, anche la vita deve venire trasfigurata nella poesia; e trasfigurata, in questo caso, non vuol dire altro che distrutta, purificata in un sacro fuoco che la consuma. La «febbre» della vita deve diventare il «gelo» della poesia.» (F. Francucci, *Le parole che non si consumano*, cit., pp. 183-184).

appartiene alla storia biografica individuale: *in primis* proprio le «passioni» del singolo. E sarebbe di nuovo Manganelli stesso ad argomentarlo in un intervento radiofonico su Yeats e il suo tempo di cui dà notizia, e citazione, Viola Papetti:

Per sottrarsi all'urgenza dei temi passionali quotidiani, il poeta dovrà collocare la sua poesia in una prospettiva più che storica; [...] occorre una struttura mitica e liturgica, un sistema di simboli e misteri capace di giustificare una grande poesia e di fornire una nuova e liberatrice idea dell'universo e del mondo.<sup>146</sup>

Lo snodo è concettualmente importante perché concorre a delimitare i campi delle due categorie in gioco. Se Lawrence e ancor più Poe figurano nelle analisi manganelliane già commentate come autori 'lirici' alle prese con le regioni della psiche è perché affrontano (certo, in maniere e con finalità tra loro radicalmente diverse) quel materiale nel suo senso vuoi più indifferenziato vuoi più astratto, comunque di costante impersonale. Delle «passioni» di cui ora si tratta – siano quelle 'vere' dello stesso Manganelli, come quelle già finzionali dell'«aged man» della poesia yeatsiana – è invece considerata l'affezione individuale, il loro essere quindi elementi 'storici' all'interno di una vita storicamente collocata. È il loro spostamento – secondo la «prospettiva più che storica» – nello spazio simbolico-mitologico di «Bisanzio» (ma con la concezione di mito di cui si è detto) a renderle 'liriche', pur conservando il marchio-cicatrice<sup>147</sup> di una 'storicità' d'origine.

Il riferimento alla «Bisanzio» yeatsiana così dirimente dunque nella sua formazione torna, come si è detto, in parecchi degli interventi saggistici che Manganelli dedica ancora al poeta irlandese nel corso degli anni. Ma anche nelle pagine esplicitamente creative del suo *corpus*

---

<sup>146</sup> Manganelli in una radioconversazione yeatsiana cit. in V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, in V. Papetti (a c. di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 189. Nel suo intervento Papetti riferisce che nel 1950 Manganelli «tenne al Terzo Programma cinque trasmissioni sul *Rinascimento celtico*» (p. 188): che si tratti dell'intervento, di cui si è già detto, posto dalla stessa Papetti ad introdurre – col titolo *La rinascenza celtica: i riti drammatici* – l'edizione postuma delle manganelliane versioni dei *Drammi celtici*? Si apre qui una discrepanza entro i dati materiali raccogliibili sul punto: innanzi tutto una discrepanza cronologica, in quanto nel regesto delle trasmissioni radiofoniche Rai ascrivibili a Manganelli (e ringrazio di cuore Lietta Manganelli che me ne ha dato accesso) le cinque radioconversazioni sulla Rinascenza celtica figurano messe in onda solo tra ottobre e novembre del 1957. Inoltre, il passo riportato da Papetti nel suo intervento *Manganelli e gli inglesi* non trova corrispettivo nell'intervento edito come *La Rinascenza Celtica: i riti drammatici* (la cui collocazione al 1950 trova comunque, come si è visto, qualche punto d'appoggio indiretto dal confronto con il precedente saggio del sicuro 1949). Il passo qui citato a testo, allora, sarà da considerare con tutte le cautele come incerto (o inaffidabile, come Manganelli stesso avrebbe voluto): posticipando alla seconda metà degli anni '50 circa, del resto, il passo – che inquadra una concezione della letteratura antisentimentale, condotta da una «prospettiva più che storica» ormai discretamente autoconsapevole – sembra più coerente con le tappe dello sviluppo teorico-concettuale manganelliano nel suo insieme.

<sup>147</sup> Il concetto di letteratura «cicatricosa», applicabile anche ma non solo a Manganelli, è legato alle indagini di Silvano Nigro, a partire in primo luogo dal suo studio su Torquato Accetto (fin dal principio accompagnato del resto da una lettura dello stesso Manganelli, poi inclusa in LI): cfr. T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a c. di S.S. Nigro, presentaz. di G. Manganelli, Costa&Nolan, Genova 1983.

«Bisanzio» fa un'altra apparizione, peraltro in un testo dalla calcolatissima «struttura» compromissoria. Si tratta dell'*intervista impossibile a Harun al-Rashid* – uscita per la prima volta insieme ad altri testi omologhi nel volume *A e B*, del 1975<sup>148</sup> – in cui il protagonista è appunto il califfo già messo in letteratura nelle *Mille e una notte* (opera, peraltro, destinata a diventare 'di culto' per il Manganelli maturo, quasi un modello-feticcio per la propria concezione anticonvenzionale della narrativa)<sup>149</sup>. E tuttavia, l'Harun del breve racconto manganelliano – pur deceduto, come vuole lo schema stesso del sottogenere: l'intervistatore raggiunge l'intervistato rompendo un'impossibilità di tipo geografico-temporale – non è inserito *tout court* nella dimensione letteraria dell'antecedente arabo, ma si muove tra la propria storicità (essere stato una persona 'reale', in carne e ossa) e la propria trasfigurazione in personaggio (una finzione, nella finzione manganelliana di secondo grado, già cominciata in vita). L'Harun di Manganelli dunque si presenta, egli stesso, come una figura dall'ambigua, compromissoria esistenza, partecipe del limite tra la vita e la letteratura:

Oh, avevo, avevo identità; questo appunto mi crucciava, mi logorava; essere un uomo solo, Harun al-Rashid, e nient'altro; io vedevo passare per le piazze assolate i miei soldati, i dotti, le donne segrete e fuggitive, i poeti, i santi, e mi crucciavo di poter essere solo un'unica persona, solo me stesso, un califfo pittoresco e fantasioso, e dunque tanto più chiuso nei confini senza passaporto del proprio corpo e del proprio compito. Se ero califfo, non potevo essere altro; e poiché essere califfo era estremamente impegnativo, anche lussuoso, la sorveglianza esercitata sul mio destino era specialmente accurata. Se talora amavo travestirmi per camminare di notte per la mia città, il mio travestimento mi pesava come una bestemmia contro il mio destino; eppure tutto il mio corpo era una imprecazione. Per questo diventai un uomo da favole e, infine, riuscii a lavorare la mia immagine in modo che nessuno seppe più se ero vero o falso.<sup>150</sup>

Quella di Harun è insomma fin da prima della morte un'«esistenza indiretta», dato che il «travest[imento]», portato all'estremo dalla e nella operazione di *Le mille e una notte*, ha provocato un suo slittamento radicale «ai limiti della storia», tanto che il personaggio – considerando la figura di se stesso con lo sguardo retrospettivo del ricordo – può dichiarare:

sono così prossimo a trasferirmi tutto nel mondo della burla, della fola, della cavatina, che non so più se i miei colleghi siano i sultani e i califfi, o i demoni e le fate, i ginn, i vecchi sapienti che operano miracoli.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> I testi delle sole *Interviste* sono stati poi estrapolati e riediti nel volume IIMP del 1997, da cui si cita.

<sup>149</sup> A proposito di alcune riscritture novecentesche italiane delle *Mille e una notte* cfr. il piacevole studio (in cui manca però Manganelli) di M. Paino, *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2004 (che dedica analisi specifiche a Saba, Pasolini, Calvino e Bufalino).

<sup>150</sup> IIMP, pp. 67-68.

<sup>151</sup> IIMP, p. 67 (da cui anche le cit. precedenti a testo).

Il racconto-intervista fa quindi da pretesto per un'auto-analisi del personaggio che raccoglie – come di norma i testi manganelliani – alcune ossessioni tematico-letterarie (ma non solo!) del suo stesso autore, come appunto il sentirsi dimidiati («lacerat[i]») tra due opposte alternative esistenziali, tra le quali il soggetto (narrativo, ma non solo!) finisce per concretizzare una sorta di ‘termine medio’:

Io non potevo rinunciare totalmente a essere umano, non mi era consentito; pertanto io mi sono lacerato tra un luogo temporale, nel quale mi avvertivo singolarmente incarnato, e il luogo intemporale da cui provenivo, e cui volevo ritornare.<sup>152</sup>

Parallela a questa ‘condizione di stato’ intimamente «ascet[ica]» del califfo è la dimensione spaziale della sua dimora: Baghdad, la città d’«oro», insieme reale e favolosa. E appunto sul suo carattere di città liminare – per via di metallo decorativa, molto prima che ‘mondanamente’ potente – verte l’esplicita, pressoché totale assimilazione narrativa con una Bisanzio dai caratteri, ancora una volta, yeatsiani:

Il modo di toccare l’oro, di viverlo, non era terrestre; si trattava dell’ornamento di una figura, un’apparizione, un miracolo. Sotto il mio califfato Baghdad divenne una città miracolosa. Lo sai? Ero in gara con Bisanzio, chi avesse gli oggetti più incredibili, gli artisti più temerari, la fantasia più feroce e ilare. Per tutta la mia vita vi fu guerra tra Baghdad e Bisanzio, e avrei potuto metterla a sacco; ma valeva la pena distruggere l’unico luogo totalmente artificioso, leggendario, che esistesse al mondo? A quel tempo, gli angeli non frequentavano l’Europa: si potevano incontrare solo a Baghdad, a Bisanzio e in certi luoghi del deserto. Noi affrontavamo i demoni, ed eravamo così potenti che non li incatenavamo nel deserto e nell’inferno, ma li facevamo entrare nelle storie. Tra Bisanzio e Baghdad vi era un traffico segreto di libri occulti, di sigilli e di incantesimi.<sup>153</sup>

Nel riferimento a «Bisanzio» trova – non a caso, visto quello che si è detto – il suo tratto finale il complesso disegno manganelliano di un Harun al-Rashid come «figura»<sup>154</sup> compromissoria, abitante di uno spazio di frontiera tra la vita con il suo «destino» «fatto di sangue di odori di animali di sterco» e la «favola» «fatta di gesti e di parole» dove «non c’è perdita, né smarrimento, né sgomento della morte»<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> IIMP, p. 69.

<sup>153</sup> IIMP, p. 70.

<sup>154</sup> Sul concetto manganelliano di «figura» si tornerà poi in dettaglio.

<sup>155</sup> IIMP, p. 69. Questa descrizione di Harun al-Rashid come figura liminare tornerà ancora, con una ripresa pure di alcuni caratteri qui già funzionalizzati, nella *Prefazione* preparata da Manganelli per l’edizione Rizzoli 1989 di *Le mille e una notte* – saggio incentrato, per altri versi, sul valore cruciale del segno, del marchio enigmatico, tema ricorrente nella produzione manganelliana più caratteristica; cfr. in particolare il passaggio: «Al di là delle trasformazioni sta il califfo, il trasformato; egli è contemporaneamente se stesso e il proprio travestimento; è il transito e la soglia transitata. Potente e non riconoscibile il califfo scruta la vita, attorno alla reggia, nella città; interroga, indaga, ma sembra essere tanto attento quanto lontano dalla vita. Non risolve gli enigmi che incontra, ma crea le condizioni per cui possono essere risolti; talora tocca l’enigma e lo lascia intatto: il bacio che morde.»

Nel testo però compare anche, messo in scena dal racconto dello stesso protagonista, un contemporaneo rappresentante del ‘partito della storia’: il più rozzo ma più concretamente attivo Carlo Magno.

Carlo Magno era un brav’uomo, ed era mio amico; certo, non era un califfo di Baghdad, era un poveraccio, un uomo semplice e tutto d’un pezzo; è vero, a Baghdad avevamo dei facchini che erano più colti di lui [...]. Carlo Magno non conosceva l’oro, a quel tempo i vostri paesi erano poveri e avviliti [...].<sup>156</sup>

[...] Carlo Magno lavorava per il futuro, per i millenni; la sua vita di guerriero era un investimento calcolato. [...] Guardate Carlo Magno: è un pilastro, un punto fermo nella vostra storia; eppure aveva monete di rame, e non sapeva né leggere né scrivere; quando gli mandai il mio orologio ad acqua, credeva che fosse una magia infernale. Non conosceva l’oro, e se ne avesse avuto ne avrebbe fatto moneta. Carlo Magno era la storia, il tempo, la volontà di essere terrestre; io, che gli scrivevo lettere e gli mandavo ambascerie, ero l’opposizione del tempo, ero la fola.<sup>157</sup>

La chiamata in causa di Carlo Magno come antagonista di Harun vale a rafforzare la «struttura» antitetica del racconto. Le due «figure» di sovrani rappresentano cioè due opposti complementari: l’uno totalmente ‘storico’, l’altro ‘lirico’ per quanto – come vuole la complessità della «soluzione» manganelliana – a sua volta ‘in compromesso’ con lo stato di realtà. In questo modo è il testo stesso, nella sua globalità, a costituire una sorta di macro-formazione di compromesso: ad entrambe le istanze infatti – forze ideali che si fronteggiano nello spazio-testo – è assegnata una quota di narrato. Effetto di tale organizzazione – nonostante la propensione personale dell’autore qui ormai chiara (ed evidente anche dalla scelta del punto di vista unilaterale da cui è condotta l’intera narrazione) – è quello di *sussumere senza disinnescarla* anche l’istanza scartata. La prospettiva della piena adesione alla vita con l’azione diretta nella storia che ne deriva continua ad apparire a Manganelli come l’altra strada possibile, come l’alternativa ormai decisamente da rifuggire e che però è sempre presente. E del resto dal dolore, dalla violenza della vita e della storia – che è per ciascuno «di sangue di odori di animali di sterco» – non ci si può mai liberare del tutto: neanche a una «figura» da *Mille e una notte* come Harun al-Rashid è potuto riuscire fino in fondo.

Nei testi qui ripercorsi, analisi come reinvenzioni letterarie, Manganelli dà di fatto anche la propria risposta alla questione – molto dibattuta nelle pagine dei suoi modelli critici (Wilson,

---

(G. Manganelli, *Prefazione* [1989], a An., *Le mille e una notte*, testo stabilito sui mss. originali da R. R. Khawam, Rizzoli («BUR»), Milano 1992, pp. 21-22).

<sup>156</sup> IIMP, p. 66.

<sup>157</sup> IIMP, p. 71 (conseguentemente, l’intervistatore ribatte interrogandolo Harun circa la sua «nonstoria» e il suo «nontempo»).

Cleanth Brooks, ma anche il nostrano Melchiori) – circa l'*escapism* di Yeats. La dinamica storia/lirica che si è vista, con la conseguente formulazione – a partire proprio dalla *Sailing to Byzantium* yeatsiana – della «soluzione» ‘di compromesso’, riporta a un’immagine dell’ultimo Yeats come autore se non canonicamente ‘realista’, certo pienamente alle prese con la realtà contemporanea, i risvolti di «crisi» e il contesto generazionale (così ben analizzato dal Manganelli-critico), pur nel suo programmatico ritiro in uno spazio elusivo e protetto. E nello stesso senso è ‘realista’<sup>158</sup> e insieme problematicamente evasivo anche Manganelli – con *Hilarotragoedia*, ma anche lungo tutto il percorso che vi conduce, e pure oltre. La stessa ‘dichiarazione d’indipendenza’ tra letteratura e dimensione storico-sociale, tanto caratteristica – a partire dagli anni ’60 – del discorso poetologico manganelliano, merita così di essere riconsiderata sotto questa lente. E difatti, perfino nella sede di insuperata programmaticità matura, nello scritto cioè che dà titolo alla sua prima e più importante raccolta saggistica: *La letteratura come menzogna*, l’enunciazione da parte di Manganelli di questo inossidabile pilastro della propria concezione letteraria si accompagna a un’attenzione specifica per il ruolo di quella storia in perenne cambiamento con cui la letteratura, volta a volta, non smette di misurarsi o di fare i conti:

Non v’è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell’anima. [...] Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l’antica insolenza degli uomini utili: «buffone». Sia: lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l’essere approssimativamente umano che porta l’empietà, la beffa, l’indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore. Fondamentalmente asociale, il disertore dovrà calcolare le astuzie della fuga secondo le strutture coattive del suo tempo.<sup>159</sup>

Il «buffone» – «figura» privilegiata in Manganelli della letteratura stessa – è quindi da un lato il «disertore», colui che «fug[ge]» nella dimensione appartata della ‘lirica’, ma insieme è il protagonista di un atto di denuncia contro quel «potere omicida» che s’impone nello scorrere del «tempo» con mutevoli «strutture coattive». Così, la letteratura davvero non può che essere liminare: inevitabilmente partecipa della realtà, della ‘storia’ – vuoi contingente, vuoi già astratta nell’universale – di cui sempre torna a parlare anche se col distacco della finzione.

---

<sup>158</sup> Già Domenico Scarpa (in *Oscuro/Chiaro*, cit., pp. 350 e 352) ne ha messo in luce un fondamentale aspetto: «L’anonimo segnalibro inserito nella prima edizione di *Hilarotragoedia* sostiene che il pregio dei documenti offerti al pubblico in quelle pagine consiste «nella minuziosa, accanita fedeltà al vero; e pertanto, essi vengono qui proposti come esempi di quel realismo, moralmente e socialmente significativo, di cui il raccoglitore vuol essere ossequioso seguace». Puro sarcasmo, o uno di quei casi in cui converrebbe prendere Manganelli – come Poe – alla lettera? [...] a quel segnalibro sul «realismo» e la «fedeltà al vero» corrisponde un’intenzione effettiva, un legame con il concreto passato di chi ha scritto quelle pagine».

<sup>159</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], in LcM, p. 218.



## ABITABILITÀ

L'opera yeatsiana, con cui torna costantemente a confrontarsi, rappresenta dunque per Manganelli un vero e proprio banco di prova: un passaggio divenuto obbligato che gli consente di misurarsi con le proprie difficoltà – *in primis* psicologiche – e maturare finalmente quella volontà di «difesa» che è *contro* la vita, ma al contempo *per* una sua conservazione, tradotta in coscienza formale, da 'scrittore'. Proprio nel segno di un 'corpo a corpo' col testo-archetipo di Yeats, sempre rinnovato come in un rito, s'inaugura l'*iter* tortuoso, quale si è cercato qui di ripercorrere attraverso affondi specifici, che porterà Manganelli a pensare la letteratura – ad interpretarla e poi a produrla in proprio – innanzi tutto attraverso i suoi schemi di «struttura»: verbali, concettuali, spaziali. È il percorso che vedrà Manganelli eleggerla appunto – spazio liminare, distante quanto partecipa della vita – a proprio *ubi consistam* o, secondo un termine-formula a lui caro, ad unica dimensione «abitabile».

Tappa importante entro tale sviluppo, che è sì di formazione ma soprattutto di sopravvivenza, è il confronto – registrato nelle pagine degli *Appunti critici* all'aprile 1955 (qualche mese prima, quindi, della fondamentale sistematizzazione su Yeats e la «tragic generation») – con un altro autore: Walter Pater, a Yeats a sua volta legato per linea genealogica, essendo collocato appena più in alto nell'albero generazionale. Questione di fondo sono ancora una volta le «passioni» e quella «storia» in cui si attuano materialmente. Manganelli riflette 'ad alta voce' negli *Appunti*:

Pater propone un umanesimo nell'ambito del quale nessuna passione, nessuna fantasia, nessuna mitologia umana sia priva di valore umano. Si tratta di una posizione che va attentamente studiata. [...] Pater vuole "gustare" tutti i valori contraddittori e se ci si limita a gustare le contraddizioni si fanno tollerabili. Certo possiamo leggere l'Aretino e poi l'*Imitazione di Cristo*; e certo possiamo gustarli: le vicende passionali che stanno alle spalle delle due opere possono interessarci come movimenti puri, astratti; per l'appunto senza passioni. L'illusione di Pater è che ci sia un mezzo diverso dalle passioni che ce le rendano comprensibili. Da questa illusione discende la convinzione che la storia, tutta la storia, sia "gustabile" senza passione, standoci da una parte, un limbo che non sarebbe né storia, perché capace di capirla "tutta", né fuori, perché se ne alimenta.<sup>160</sup>

«L'illusione di Pater è che ci sia un mezzo diverso dalle passioni che ce le rendano [*sic*] comprensibili»: nelle teorizzazioni critiche manganelliane della metà degli anni '50 torna dunque in circolo il «problema» del 'capire la vita' e le sue «passioni» (toccato, come si è

---

<sup>160</sup> AC V 39, dell'8 aprile 1955 (da cui anche le successive cit. a testo).

visto, già alla fine del decennio precedente, tesi lawrenciane alla mano). Al quesito Pater risponde – analizza Manganelli – col proprio estetismo ‘gustativo’, che guarda alle temibili «passioni» come a «movimenti puri, astratti» rendendole così più che sopportabili, sensualmente ed intellettualmente godibili.

Il punto interessa al giovane critico, come dimostra la particolare lunghezza ed articolazione delle sue riflessioni in merito: la «soluzione» pateriana rappresenta per lui uno dei tanti suggerimenti di «“metodo”»<sup>161</sup> di cui, a questa altezza, è costantemente a caccia. E tuttavia l’esperienza di Pater è bollata ripetutamente da Manganelli come «illusione», addirittura come «fallimento»; e *tranchant* è l’obiezione forgiata da anni di pensieri e ripensamenti: «Ogni passione, come tale, è irriducibile all’intelligenza, se non nella misura in cui rinuncia ad essere passione». L’unica scappatoia dall’*impasse* che a Manganelli venga in mente –

Ma un’altra intelligenza ci resta aperta: l’intelligenza che quella passione era storicamente concreta, razionale, logica, che in essa certi e certi motivi venivano a coerenza, piena o larvale, motivi che a tutt’oggi non hanno perso la loro vitalità. Non la passione, ma il posto che essa occupa fra tutte le altre passioni, il suo posto nella lotta per una maggiore coscienza terrestre, umana, questo può significare “capire”.

– è quella di passare a una contestualizzazione «storic[a]», secondo il suo proprio momento e le sue proprie ragioni, di ogni discreta «passione» umana nel corso continuo del tempo. È una proposta operativa sistematica formulata soprattutto dal Manganelli pseudo-marxisteggiante<sup>162</sup> – destinata quindi ad essere, ma solo in parte, ridimensionata – e che pochi giorni dopo (il 24 aprile) si salderà all’appunto su Gide e *Les Caves du Vatican* contenente la fondamentale formulazione dell’antitesi lirica vs storia dalla quale si è proposto di inquadrare l’intero primo Manganelli-critico. Anche la riflessione su Pater sembra risentire, insomma, del bisogno manganelliano di storicizzazione e di individuazione (si ricordino le pagine di *Un libro*) tipico di questo periodo.

Tuttavia, pretesto l’altro autore, sono avanzate qui pure alcune osservazioni dotate di uno statuto poetologico determinante in chiave manganelliana. Innanzi tutto, il giovane critico circoscrive – enunciandola teoricamente forse per la prima volta e comunque in termini che non potrebbero essere più chiari – quella dimensione liminare, insieme esistenziale e letteraria, in cui egli stesso non manca (e non mancherà mai) di rifugiarsi. Nel passo sopra citato parla infatti di un «limbo che non sarebbe né storia [...], né fuori, perché se ne alimenta»

---

<sup>161</sup> Annota Manganelli: «Interessava a Pater un “metodo” che lo mettesse in contatto con tutta la realtà».

<sup>162</sup> Cfr. la sbrigativa ma sintomatica chiusa parentetica dell’appunto: «(Non ho «nominato» il marxismo: ma non ho cessato un momento di pensarci)».

– una definizione ripresa e perfezionata nell'appunto seguente, datato 17 aprile, ancora di argomento pateriano:

[...] Pater ama la vita, ma sa di poterla conseguire solo attraverso un delicato processo di distanziamento, che, senza alterarne i connotati, li rende limpidi, ben disegnati, intellegibili. Di questa distanza Pater vuol fare l'uso migliore: creare uno spazio silenzioso, umano, controllabile (che è l'essenziale).<sup>163</sup>

Per tale scelta strategica Manganelli si preoccupa di fornire un'articolata (auto)motivazione, che ripari Pater – come chiunque (!) sia occupato nella creazione di un simile «spazio» – da possibili critiche, quali invece dovrebbero colpire, e giustamente, i «reazionar[i]» fondatori di «miti antimondani» (frecciatina già lanciata probabilmente contro Eliot):

Questo atteggiamento non è reazionario, non è patologico: Pater ha ben chiaro come il mondo passionale, concreto, sia più semplice, più reale, più maturo. [...] Il suo sottrarsi a quel mondo non è né diserzione, né giudizio. Non oppone un altro mondo, non escogita miti antimondani. È una questione di autodifesa: ma è onesta, leale autodifesa, che non bara.

Ragione prima di tale presa di posizione, tradotta in espediente intellettuale, è infatti la «paura»<sup>164</sup>, che conduce – e la definizione getta un ponte coerente con la descrizione, di vent'anni dopo, della «figura» emblematica di Harun al-Rashid – a un certo «ascetismo». Ciò nondimeno, lo sforzo gnoseologico pateriano si concretizza in «una sorta di passione intellettuale, che si manifesta in un'avidità generica, un non rifiutare nulla», certo mantenendosi a debita distanza. L'«altrove» (!) così delimitato rappresenterebbe dunque «non [...] la storia, ma [...] la storia capovolta, vista nelle acque tranquille del fluire intellettuale, dove nulla accade con dolore, con fragore, con amore». Come non pensare alle «fiamme che [...] non bruciano» di Bisanzio e, col senno di poi, alla «città che brucia [...] silenziosa e gelida come un pianeta morto» chiamata in causa nella recensione alle calviniane *Lezioni americane*?

In più, il discorso su Pater permette a Manganelli di incominciare quella sua sistematizzazione storico-critica delle generazioni di «crisi», che vedrà di lì a pochi mesi nell'articolo *Yeats autobiografico* la propria più completa ed argomentata disamina:

La paura di Pater, e la soluzione che tentò, ci dicono un'altra cosa: che in Pater la “crisi” è appena ai suoi inizi; la sua coscienza è troppo delicata per non avvertire il conflitto immanente, ma Pater riesce a limitare l'urto, svelenirlo, farlo umano. [...]

---

<sup>163</sup> AC V 40, del 17 aprile 1955 (da cui anche la successiva cit. a testo).

<sup>164</sup> AC V 39 (da cui anche le successive cit. a testo).

Conflitto agli inizi: ma già tale da porre in contrasto intollerabile tutti i valori della storia. Pater capisce che in breve – una generazione – il conflitto avrebbe assunto carattere esclusivo, disperato, orribile. Le passioni si sarebbero offerte nel loro carattere: e come passioni non erano da capire, ma solo da vivere.

Davvero il micro-sistema di appunti su Pater rappresenta un primo e sorprendentemente esauriente tentativo da parte di Manganelli di sistematizzare con coerenza il proprio bisogno di comprendere la vita senza ferirsi per troppo coinvolgimento. Anzi, i motivi elencati – quasi a giustificazione preventiva – a suffragio dello spazio liminare se ricondotti allo stesso Manganelli di quegli anni includono pure, a dispetto di quanto dichiarato, un groviglio di risvolti di «patologi[a]», «giudizio» e «diserzione» (evasione ovvero eversione, nella complessità di cui si è detto), che determinano sì infine la costruzione di un «altro mondo», ma sul piano puramente letterario. Non a caso, dunque, l'intero complesso figural-concettuale qui già affrontato diventerà uno dei nuclei più caldi di quell'auto-ritratto sotto mentite spoglie che è la *Vita di Samuel Johnson*, racconto critico scritto per la radio e andato in onda a puntate tra giugno e luglio del 1961. In quest'ultimo Londra, la città d'elezione del grande intellettuale settecentesco, rappresenta il «torbido centro» per eccellenza, il luogo di manifestazione di tutto ciò che è vitale, e insieme – in accordo con la sensibilità di un personaggio come Johnson-Manganelli – «una gran rete di tane», di spazi materialmente come metaforicamente «periferi[ci]», di anfratti marginali, partecipi sia della chiusura del nascondiglio che dell'apertura verso l'esterno:

Per un uomo come Johnson, la cui vita era governata da una assai improbabile economia, naturalmente disordinato, malvestito, bizzarro, quella Londra vista come una gran rete di tane, forniva una ragionevole protezione. Ma gli forniva di più: la cosa a lui più cara: la compagnia. [...]

Ma Johnson cercava nella conversazione non solo il gusto virile della mischia intellettuale; ma anche un certo contatto con l'esistenza. E su questa ricerca si fonda quello che si potrebbe chiamare il suo «amore filosofico» di Londra.

Questa città che ospitava nelle sue brulicantistrade una umanità irrequieta, oggetto di inesauribile contemplazione, e in cui si esemplificava ogni passione, ogni vizio, ogni virtù, e talento, ingegno, fantasia, e in cui si raggrumava e faceva sensibile ogni condizione umana, ogni estrosità degli umori; questa città solamente poteva permettere a Johnson di eseguire quell'affascinante operazione intellettuale cui dedicò la totalità della sua vita: conoscere la vita senza immergersi, collocarsi alla sua periferia, ed avere insieme conoscenza non indiretta di quel che accade nel suo torbido centro. Egli non si proponeva di vivere le forme dell'esistenza, né di praticare su di sé la dura esperienza delle passioni, né umiliarsi con ciò che egli chiamava peccato, e che è parte non piccola di qualunque esistenza «vissuta»: ma avere di tutto ciò una cognizione intellettuale, lucida

ma insieme calda di impersonale amore dell'esistenza. Johnson ambiva ad essere insieme esperto e incorrotto.<sup>165</sup>

Come alle valenze esistenziali di tale topografia, anche all'«operazione intellettuale» che è essenza della vita di Johnson è dedicata un'analisi minuziosa: l'obiettivo di «conoscere la vita senza immergersi» è sintomatico di un «amore filosofico» per questa («amore» solo razionale ed astratto, appunto) perfettamente corrispondente alla «passione intellettuale» già formalizzata a proposito di Pater.

Gli elementi costitutivi dell'interpretazione sopra ripercorsa sono quindi sia solidali tra loro, che di lunga durata nell'evolversi della *Weltanschauung* come della poetica manganelliana. Inoltre, e ci sarà modo di verificarlo ancora più avanti, la disposizione cartografica ora così importante resta nel tempo uno degli schemi preferiti di Manganelli – per le sue autonome creazioni, come per le sue interpretazioni critiche tendenti all'autoriflessione. Un solo esempio che può dar conto insieme della sfaccettatura e dell'evoluzione di questa tematica: al 1964, anno di pubblicazione di *Hilarotragoedia*, appartengono due interventi certo 'minori' rispetto allo pseudo-trattato ma estremamente significativi, non da ultimo per il valore programmatico di cui si andranno a caricare. Il primo consiste nel contributo dato da Manganelli al dibattito inaugurale del periodico – affiliato alla neoavanguardia – «Grammatica», di cui è anche redattore (nel Gruppo 63, comunque, Manganelli si manterrà, guarda caso, sempre in posizione interlocutoriamente «periferi[ca]»). Nella discussione che prende le mosse dalla nozione stessa di «grammatica» con tutte le difficoltà di una sua concettualizzazione, la 'voce' di Manganelli – nonostante la trascrizione pubblicata manchi di assegnare le battute – è riconoscibile e nel complesso ben distinta dalle altre; difatti, il discorso che li conduce è strettamente personale, tutto calato cioè nelle problematiche stanno a cuore a lui, più che allo schieramento neoavanguardista:

Ogni universo è in primo luogo un universo linguistico [...]. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile (cosa possiamo dire? in che modo l'universo è linguaggio?), direi: abitabile... Nel termine "grammatica" c'è tutta l'astuzia un po' topesca che uno mette nel catturare i frammenti dell'escremento universale e nel coprirli di tante variegiate articolazioni verbali, anzi, nel risolverlo in questa articolazione [...].<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> VSJ, pp. 28-30. Per le implicazioni psicologiche sottese a questo passo, come per il suo valore di autoritratto manganelliano mi sia consentito rimandare al mio studio *La «volontà discenditiva» di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in Hilarotragoedia*, «Between», III, n. 5, 2013, 13 pp.

<sup>166</sup> Battute attribuibili a Manganelli cit. in M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 151. Per l'intera trascrizione del dibattito – partecipanti, oltre a Manganelli, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Gastone Novelli, Elio Pagliarani, Achille Perilli – cfr. *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in «Grammatica», a. 1, n.1, novembre 1964, pp. 1-7 (il testo ripubblicato nel recente e poderoso volume antologico *Gruppo 63*, Bompiani,

Utilizzato negli studi critici come solida pezza d'appoggio per l'interpretazione forse più fortunata della scrittura e del pensiero manganelliani: «il reale è il linguaggio»<sup>167</sup>, il passo è però più complesso della formula cui è agevole ridurlo. Innanzi tutto, non avanza propriamente, o almeno non soltanto, questa tesi: comincia col suggerire piuttosto che «ogni universo» funziona, si regge come un «linguaggio» (per quanto poi, effettivamente, lo stesso Manganelli – pungolato da un interlocutore e in difficoltà definitoria – ci tenga a precisare in modo più drastico: «Cioè il linguaggio è il vero dato oggettuale; non ce n'è mica nessuno al di fuori di quello»<sup>168</sup>). Né intende rimodulare – visto che è esplicitamente scartata la dimensione del «pensabile», cioè del «cosa possiamo dire?» – la relazione filosofico-semiotica tra cose e parole, tanto cara all'accademia. Di primo acchito – le puntualizzazioni più canoniche verranno dopo – ciò che al neoufficializzato scrittore importa sancire, stabilendone i modi, è soprattutto la trasformazione della realtà insopportabile in zona linguistica: 'casa' verbale cioè – il paramento di riuscita è infatti l'«abitabil[ità]»<sup>169</sup> – in cui potersi rifugiare e in cui tornare in un certo senso a vivere senza vivere, o vivendo solo parzialmente.

L'altro testo del 1964 fondamentale per questo snodo critico consiste nel lungo scritto su *Ronald Firbank* inizialmente premesso alla pubblicazione per Feltrinelli di alcune opere scelte dell'autore, e quindi posto in apertura alla raccolta saggistica *La letteratura come menzogna*. Tale intervento può valere, tra l'altro, da *specimen* della tecnica analitica manganelliana all'altezza dei primi anni '60, in grado di inglobare nelle maglie di una strategia argomentativa ormai forgiata, e personalissima, i motivi d'indagine più importanti del suo percorso di formazione, coniugandoli con una lettura del testo marcatamente autoreferenziale, direzionata verso una sempre più oltranzistica autonomia della letteratura.

---

Milano 2013 [*L'antologia* a c. di N. Balestrini e A. Giuliani; *Critica e storia* a c. di R. Barilli e A. Guglielmi], alle pp. 405-410 riprende solo la parte finale del dibattito – corrispondente alle pp. 4-7 della rivista – tagliando quindi il pezzo che qui ora più interessa).

<sup>167</sup> Questa è la posizione ad esempio di Maria Corti, che dalla citazione così intesa (per la formula definitoria cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 151) passa a un'analisi del testo forse più metaletterario di Manganelli *Nuovo commento* (1969).

<sup>168</sup> *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 1.

<sup>169</sup> Altro passaggio importante nella riflessione manganelliana – per quanto estremamente aggrovigliato – è quello sulla corrispondenza di «abitabilità» e «significato»: «[...] io vorrei usare questo concetto di abitabilità come alternativa al concetto di significato [...]» (*La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 2).

Come già accennato, si tratta di una categoria-chiave del *corpus* manganelliano; già nella *Vita di Samuel Johnson*, ad esempio, l'«abitabilità» è chiamata in causa – secondo quella tecnica di (ri)modulazioni cui Manganelli sottopone le sue formule teorico-concettuali – in rapporto a una questione psicologica problematicissima in Johnson, ma chiaramente misurata dal giovane critico pure su se stesso: «La religiosità johnsoniana fu largamente colorata da questa ansia primaria; aveva un compito pratico: rendere abitabile un universo governato dalla sofferenza» (certo, con tutta la terribilità – su cui Manganelli si sofferma nel prosiegua della sua narrazione critica – che tale concezione religiosa doveva assumere nell'intellettuale inglese, cfr. VSJ, p. 87).

Manganelli imposta di fatto l'intero saggio su coordinate spaziali, partendo dal presupposto di principio che è il testo stesso a comporsi «in uno spazio arbitrario», che ne viene così delimitato. Firbank, del resto, è autore estremamente congeniale al suo recensore d'eccezione, interessato com'è all'atto narrativo in sé più che all'esposizione di una trama (principio narratologico condiviso da Manganelli in proprio). Eppure, Manganelli riconosce anche che «quegli indizi verbali, quelle labili e affascinanti vegetazioni [...] indicano che in una certa zona giace sepolta, miracolosamente attiva, una «storia».»<sup>170</sup>. Al di sotto dell'affascinante, lucida ed intricata superficie di parole vi è quindi un materiale – di messaggio – «attivo», irradiante, per cui «il lettore [...] [è] costretto ad una tensione interpretativa, [...] a scoprire e decifrare una difficile coerenza»<sup>171</sup>. Questo «atteggiamento strutturale» di Firbank, questo suo meccanismo compositivo si presta ad essere tradotto nei termini di un dualismo spaziale: «centro» vs «periferia», che è ennesima opposizione costitutiva dello stesso «sistema» manganelliano.

Firbank ha tratto dal suo delicato, schizoide, discreto snobismo non solo uno stile verbale, che era cosa relativamente agevole e già sperimentata, ma un atteggiamento strutturale. Spaziare un racconto con grandi lacune di silenzio, di elusione, di reticenza, e soprattutto collocare il centro del racconto negli spazi vuoti, mai sul personaggio ma in qualche modo al suo fianco, mai sull'evento ma sulla periferia dell'aura che lo ospita [...].<sup>172</sup>

L'operazione di Firbank è sottile: se la materia più scottante tende ad imporsi con violenza reclamando il «centro» della scena e dell'attenzione, la sua strategia reattiva, di «elusione», sarà quella di relegare tale materia verso la «periferia», addirittura dislocare il suo reclamato, doloroso «centro» «negli spazi vuoti», nelle zone cioè più marginali che un discorso verbale possa ammettere: nei «silenz[i]». Ma è pur vero che quello rimane il vero, nascosto, «rifiut[ato]»<sup>173</sup> «centro» del testo, mentre tutto il resto – ciò che apparentemente costituisce il primo piano e determina la prospettiva – è, rispetto ad esso, «periferia», luogo laterale. Firbank cioè è per Manganelli maestro, ed ispiratore, nella tecnica della

[...] struttura tangenziale: del duro e buio globo della materia narrativa, Firbank tocca solo la periferia, e mai tenta di penetrarvi; ne trae minimi indizi, e quelli coltiva come affatto autonomi; di una vita, recupera un tè pomeridiano, una aigrette, alcuni colori inconsueti: quale discrezione. Infatti Firbank sceglie la materia del racconto solo per sapere

---

<sup>170</sup> G. Manganelli, *Ronald Firbank* [1964], in LcM, p. 11.

<sup>171</sup> LcM, p. 12.

<sup>172</sup> LcM, p. 11.

<sup>173</sup> LcM, p. 14.

esattamente di che cosa «non parlerà»; che cosa negherà e rifiuterà. Lo spazio narrativo sta tutto in questa intercapedine tra la materia e il suo rifiuto; [...].<sup>174</sup>

Ne deriva una narrazione che amplifica, dando loro importanza, le minuzie più insignificanti, proponendo per di più i dialoghi o i frammenti descrittivi in modo slegato, atomizzato. Attraverso questa tecnica, che crea un linguaggio ma soprattutto una *struttura* di «alterazioni, [...] errori, [...] spostamenti, [...] distrazioni calcolate», Firbank è in grado di offrire un'opera del tutto ed insistentemente «artificiale».

Il linguaggio non serve a conoscere una eventuale realtà, ma a sfiorarla, a «non vederla» – pur sapendo esattamente dove si trova, anzi presupponendo appunto che questo si sappia in modo indubitabile, e calcolando i modi dell'elusione su questa distanza<sup>175</sup>

È chiaro, a questo punto, perché Manganelli abbia scelto di aprire il suo libro teorico più dirompente, imperniato proprio su un'idea di letteratura «artificiale», con la lettura di Firbank. Da un lato, certo analizzare l'opera dello scrittore inglese vale da inno alla *letteratura come menzogna*; ma dall'altro, a complicare le cose, il saggio manganelliano è pure l'argomentata esposizione di una tecnica strutturale «periferica» sì esemplare, ma insieme analoga a quella ormai adottata in proprio dal recensore.

Maestro dell'errore esatto, della deviazione, Firbank mai commetterebbe la volgarità di puntare direttamente sul tema, sul personaggio. E solo se noi accetteremo di non vedere il tema centrale, se ci lasceremo persuadere ad accettare le proporzioni alterate e viziate della sua descrizione, potremo toccare quella limitata ma bruciante parte della materia che a Firbank interessava di offrire.<sup>176</sup>

Tale risvolto di autoriflessione teorica diventa lampante soprattutto quando Manganelli, nella sua enumerazione di *loci* dimostrativi, tocca due temi per lui stesso 'sensibili' quanto a «bruciante [...] materia» allusa. Entrambi riguardano *Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli* (del 1926), e non è escluso che il commentatore abbia potuto in qualche modo rivedersi nello strambo protagonista:

Il Cardinal Pirelli è consapevolmente, intellettualmente, ciò che tutti i «personaggi» di Firbank aspirano ad essere: poche sillabe sconnesse ma delicatamente sonore, gesti che cercano senso e redenzione nello stile, nell'eleganza, una condizione implicitamente incline alla morte, alla sommissa dissoluzione. E occorre appena notare quel sapore di morte indiretta, innominata, che percorre le pagine di Firbank, con una ambigua e feroce gentilezza [...].<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> LcM, p. 14.

<sup>175</sup> LcM, p. 18 (da cui anche le cit. precedenti a testo).

<sup>176</sup> LcM, pp. 15-16.

<sup>177</sup> LcM, p. 15.



«Con un gomito appoggiato tra i fiori di nespolo e i tulipani (rosa aurora e scarlatti, si ridestavano sensitivi alla luce della candela), egli si riempì il bicchiere e continuò a riflettere». L'inciso deve distoglierci dalla solitudine del Cardinale, deve impedirci una lettura psicologizzata. La solitudine diventa, ironicamente, una figura dello stile: anzi, di retorica.<sup>178</sup>

Tra i «tem[i] central[i]» nascosti nel narrato figurano dunque l'inclinazione alla «morte» e la «solitudine», due stati emotivi che il radar critico di Manganelli enuclea qui per chiara 'affinità elettiva': si tratta di questioni infatti – gli argomenti in sé, come la tecnica con cui restituirli in parola – che lo stanno occupando ormai da anni.

Il saggio si chiude con una lunga citazione da *The Artificial Princess*: un lungo brano di descrizione topografica, a rimarcare ulteriormente il valore simbolico assegnato, come si è visto, all'ambito topografico stesso, in rapporto sia al piano esistenziale che a quello scrittorio dell'organizzazione verbale. In modo entusiastico e minuto al «centro» del brano si staglia il palazzo della vicenda, un mondo in fermo-immagine del tutto «periferico» rispetto al tumulto della vita 'reale' («Che prospetto elegante! Che spaziosità illusoria! [...] Chi avrebbe indovinato che laggiù la vita era gaia, osservando dalle finestre del palazzo l'immobile delfino che gorgogliava impassibile tra le sue canne e le sue ninfee, con quella stolta fissità rivolta alle vetrate [...]»<sup>179</sup>, Firbank nella versione manganelliana). Il recensore chiosa:

Un universo artificiale: separato da infinita distanza da ogni luogo abitabile, luogo astratto e dotto, solitario e mortale capolavoro da snob.

Sottinteso è il carattere 'inabitabile' di «ogni luogo abitabile» che si trova in quell'«al di fuori» disteso oltre il palazzo finzionale, come è irrisolta la problematicità a doppio taglio delle qualifiche «solitario e mortale» assegnate alla dimensione del palazzo-letteratura (una problematicità *in primis* psicologica su cui occorrerà tornare). Ma, nonostante le ambiguità, proprio tale chiosa è la definizione sintetica dell'idea di testo come spazio – delimitato, vivibile, ma pure «da infinita distanza» in contatto compromissorio con una «bruciante [...] materia» – che Manganelli era andato elaborando appunto durante la sua formazione intellettuale e su cui continua e continuerà a ritornare, ribadendola e perfezionandone il meccanismo.

---

<sup>178</sup> LcM, pp. 18-19. Su questa pratica della trasformazione in «figura» retorica di una passione problematica, diventata principio fondativo della poetica manganelliana, cfr. anche il tardo saggio G. Manganelli, *Giacomo Leopardi: Operette morali* [1984], in LI, pp. 200-203, dove sono analizzate – volutamente scartando dal discorso la loro possibile 'veridicità' effettuale – la «figura "disperazione"» appunto in Leopardi e la «figura "amore"» in Petrarca (il saggio è citato anche da A. Cortellessa, «*Il sole non è chiaro*». *Manganelli lettore di Petrarca*, cit., pp. 230-231).

<sup>179</sup> LcM, p. 21 (da cui anche la cit. successiva a testo).

## DA UNA GENERAZIONE ALL'ALTRA. ANCORA SU PAVESE

Non sorprende, a questo punto, che sia nuovamente Yeats, ormai assimilato fibra a fibra, a fornire a Manganelli la chiave di disinnesco per l'autore più soffertamente letto negli anni giovanili: Cesare Pavese.

Nel 1970 «L'Espresso» dedica un ricordo a Pavese nel ventennale della morte e tra gli articoli per l'iniziativa figura appunto un intervento a firma di Manganelli: *Recitava una parte*. Il titolo – mancando di un aggancio esplicito al corpo del testo – si potrà supporre d'autore e anzi immediato, importante tassello nella complessa rilettura del maestro offerta qui da un discepolo ormai cresciuto ed affrancato. Sì, perché l'articolo manganelliano si offre al lettore, dalla prima riga, come referto di un «fallimento emblematico»<sup>180</sup>, una stroncatura che però tradisce il coinvolgimento passato e, tutto sommato, sempre attuale del più giovane ora salito in cattedra: «nelle sue affermazioni non c'è disprezzo – o se c'è, è il disprezzo che si prova verso qualche aspetto della propria personalità che si tollera male»<sup>181</sup>.

Forse è per esorcizzare definitivamente il suo personale *revenant*, che non manca di ricordargli con l'esempio «[della] sua vita, [d]ella morte», prima ancora che «[d]ell'opera», ciò da cui è scampato, che Manganelli di fatto ripensa qui Pavese nei termini di un anti-Yeats: implicitamente contrapponendo, cioè, come due strade a un certo punto divergenti, le esperienze dell'anti-modello (Pavese) e del modello (Yeats). Anche in questo caso, quindi, la scelta d'avvio è di inquadrare l'autore oggetto di commento in un contesto generazionale: Pavese come «figura esemplare» (anche nel «fallimento») in quanto interprete di alcuni «temi intellettuali del nostro tempo»:

Leggendo la sua prosa, assecondando la dialettica accurata, un poco didattica, delle sue idee, si avverte un fascino puntiglioso e amaro, che può irretire o turbare o scostare; nella sua vita, nella morte, nell'opera, Pavese è uno scrittore innamorativo; un personaggio cui una generazione delegò il proprio tedio smanioso, e dal quale si sentì, secondo il gergo degli innamorati, “compresa”.<sup>182</sup>

Nel vocabolario manganelliano – tanto più se maturo, come in questo caso – il lessico dell'amore tradisce un'antifrastica presa di distanza, anche se è chiaro che entro la «generazione» «innamorat[a]» del ««mito» Pavese» Manganelli conta anche, se non

<sup>180</sup> G. Manganelli, *Recitava una parte*, in «L'Espresso», 12 luglio 1970, ora col tit. *Pavese* in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., p. 144.

<sup>181</sup> M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 156. In questo suo complesso studio, Marco Belpoliti ripercorre con molta finezza tanto l'articolo manganelliano del 1970, quanto (nelle pp. ss. e già prima alle pp. 89-99) gli interventi di Calvino degli anni '60 che fanno i conti col magistero di Pavese.

<sup>182</sup> G. Manganelli, *Pavese*, cit., p. 144.

soprattutto, se stesso<sup>183</sup>. E del resto, appena all'indomani della morte, al primo atto della monumentale consacrazione einaudiana del suo lascito come intellettuale e come persona – la pubblicazione del 1951 di *La letteratura americana e altri saggi* – Pavese già veniva presentato alla memoria collettiva proprio come la guida di un'intera generazione. Così da Calvino che, introducendo quella pubblicazione, tracciava un bilancio che voleva essere anche una sorta di mappa per intendere meglio, attraverso quelle pagine e le idee lì messe in circolo, i decenni appena trascorsi:

Il valore di questi scritti, però, non sta solo nella documentazione di un cammino individuale; l'esperienza di Pavese è stata esemplare e cruciale di tutta una generazione letteraria, quella cresciuta sotto il fascismo, quella che avvertì nuovi bisogni e fece una svolta, una sortita (letteraria e morale) nuova, e poi – morto il fascismo – si trovò di fronte ancora altri problemi, e ancora altre speranze e inquietudini.<sup>184</sup>

Così da altri, come Franco Fortini che in una recensione allo stesso volume connetteva la figura di Pavese all'impegno collettivo: «Contraddizioni e limiti della sua esistenza e del suo lavoro furono i nostri medesimi»<sup>185</sup>. E, anzi, facendo sintesi del programma letterario e politico di Pavese, riprendeva come particolarmente congeniale la visione stessa di «generazione» esposta in uno degli interventi militanti raccolti:

[...] la fedeltà alle proprie origini, al mondo apparentemente limitato ma inesauribile della adolescenza, e, per quello, all'Italia, dove «batte la storia» come in qualsiasi altro luogo e dove non ci sono «generazioni perdute»; [...].<sup>186</sup>

Come ben spiega Belpoliti, il ruolo di maestro assegnato a Pavese è destinato a proseguire, prolungandosi nel decennio successivo in concomitanza con gli avvenimenti storici del Sessantotto (e ancora oltre):

Pavese è stato per la generazione degli anni Sessanta uno scrittore di «culto». I suoi libri sono passati di mano in mano, letti e compulsati non solo da quelli che hanno partecipato al Sessantotto, ma anche dai loro fratelli minori. La ragione di questo interesse non è determinata solo dall'importanza di Pavese, o dalla sua militanza comunista, ma proprio da quella mescolanza di mito e politica, mitologie infantili e adolescenziali e sacrificio,

---

<sup>183</sup> L'interpretazione generazionale è ribadita pure in un altro passaggio che – come si è visto nel capitolo precedente – riguarda Manganelli molto da vicino: «Gli americani: ne scrisse e discusse tutta la vita, da quelle letture mosse la sua ricerca di una identità; ebbe autentiche rivelazioni, di cui fece partecipe una generazione» (ivi, p. 145).

<sup>184</sup> I. Calvino, *Prefazione a C. Pavese, La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. XI-XII.

<sup>185</sup> F. Fortini, rec. a C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* [in «Comunità», IV, 14 giugno 1952], ora in *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introd. di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2003, p. 669.

<sup>186</sup> Ivi, p. 670. Il riferimento specifico è al saggio di C. Pavese, *Non ci sono generazioni perdute* [nota uscita postuma e ripresa nel vol. einaudiano del 1951], ora in *Saggi letterari*, cit., pp. 261-261.

che è implicita nella sua opera narrativa e saggistica, e che ha nel suicidio il suo culmine.<sup>187</sup>

Ma appunto all'altezza di questo snodo temporale sono i più vecchi a poter pensare, invece, a una rivalutazione critica. Manganelli affronta dunque nel 1970 *il proprio Pavese* – l'autore da avvicinare ma insieme, e fin dall'inizio, da tenere a distanza di sicurezza – tracciando un bilancio dei suoi propositi intellettuali prima ancora che letterari («la dialettica [...] delle sue idee») con conseguenti esiti. Ed è proprio l'ammaliante «mescolanza di mito e politica», in senso lato, ad essere nel mirino:

Pavese soffersse e enunciò il problema di un caos esistenziale e immaginoso, mitico, massicciamente, minacciosamente simbolico, tenebre da condurre a chiarezza; ma quel coacervato organismo mitico era già una metafora di secondo grado; sotto di essa si nascondeva la metafora primaria, una povera e scolastica metafora: era la Vita. Labile e ossessivo fantasma, la Vita irruppe continuamente nel campo visivo di Pavese, lo insidiò come una languida e intricata minaccia, un agguato volta a volta sanguinoso e femminile, o tutt'insieme [...].

Pavese accolse in questo modo il mito guida dell'adolescenza: dovunque ci si trovi, la Vita è altrove. L'adolescente è alloggiato ai margini dei simboli, ne scorge la risolutiva interezza, ma non gli è concesso di abitarli. Ha l'impressione di possedere i dati emotivi e mentali della salvezza, ma gliene viene negata la folgorazione esistenziale. Paradossalmente, l'adolescente vive una condizione contemplativa, esterna, da "saggio", ma vive questa condizione come orrore, giacché ciò che contempla è la propria catastrofe. Pavese si aggirò attorno a questa figura, questo progetto, il suo lamento per l'intrinseca distanza di tutto ciò che è vivo, potevano essere un punto di vista, un modo di contemplare intemporalmente.<sup>188</sup>

Dalle «idee» pavesiane, Manganelli passa alla critica della loro traduzione in scrittura: «Come scrittore, si propose di conseguire la vita con le parole [...]. La sua letteratura volle essere una imitazione della vita»<sup>189</sup>. Come giustamente sintetizza Marco Belpoliti, dunque, «[q]uello che Manganelli respinge di Pavese è l'annullamento di ogni spazio tra Vita e Letteratura»<sup>190</sup>. Se il contenuto di giudizio appare piuttosto scontato nel contesto dell'ormai matura poetica del commentatore, non sono però affatto banali i termini esatti dell'analisi decostruttiva stessa – superamento definitivo dell'«angoscia dell'influenza»<sup>191</sup> –, analisi che attiva anzi dolorose connessioni verso i punti sensibili di quell'organismo-*corpus* personale che vi sta comunque alle spalle.

---

<sup>187</sup> M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 93.

<sup>188</sup> G. Manganelli, *Pavese*, cit., pp. 144-145.

<sup>189</sup> Ivi, p. 145.

<sup>190</sup> M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 156. Per il rapporto vita-letteratura in Pavese studio imprescindibile è, ovviamente, M. Guglielminetti, «La letteratura è una difesa contro le offese della vita». *Attraverso Il mestiere di vivere*, in C. Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., pp. V-XXXVI.

<sup>191</sup> Sul tema cfr. il noto studio di H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973], Feltrinelli, Milano 1983.

Innanzitutto, l'accusa di «adolescenza» – come condizione psicologica «elegiaca»<sup>192</sup> di un soggetto che, secondo la definizione avanzata, anela alla vita e ne «lament[a]» l'esclusione – equivale nel contesto a un marchio di minorità nei confronti della vita. In questo senso, Pavese viene ad apparentarsi tacitamente agli esponenti della *tragic generation* di inizio secolo: i contemporanei falliti, sfondo sociale ed umano, di quello Yeats che, viceversa, ha saputo raggiungere la maturità. Il parallelo sembra suggerito, peraltro, dalla stessa formula eretta a titolo – che pure, come si è avuto modo di accennare, rappresenta un *topos* della raffigurazione manganelliana del 'mestiere di vivere' *tout court*. Già nell'articolo del 1955 *Yeats autobiografico*, infatti, «Recitava una parte» anche Wilde, uno degli sconfitti dell'età di crisi dallo spirito più sottile: «Oscar Wilde, *dandy* adiposo che accettò la sua parte tragica e la recitò con distacco impeccabile»<sup>193</sup>. Del resto, le carenze di Pavese corrispondono precisamente, cambiato il significato e invertiti i valori, alle conquiste psicologico-letterarie di Yeats viste attraverso il prisma del suo compendio: ancora una volta, la poesia-archetipo di *Sailing to Byzantium*. Così, la «condizione contemplativa, esterna, da "saggio"» – positiva in Yeats, dove diventa appunto lo stato dell'io lirico una volta raggiunti i «sages standing in God's holy fire / As in the gold mosaic of a wall» – è nell'«adolescente» Pavese, che male la sfrutta, garanzia tutta negativa di un malessere esistenziale che conduce direttamente alla rovina del suicidio.

A questo proposito, conviene accostare qui anche un passaggio degli *Appunti critici* risalente all'estate 1955, su cui si tornerà in dettaglio più avanti. In quel luogo testuale Manganelli, amante infelice in *mood* autoanalitico, formula la seguente conclusione circa il mal d'amore (estendibile, comunque, a qualsiasi stato di dipendenza): «L'infelicità è di sua natura contemplativa, estatica, affascinata dagli oggetti stessi da cui scaturisce la sua sofferenza [...]»<sup>194</sup>. Appena prima, sotto la medesima data, cade anche l'unico riferimento esplicito nel complesso degli *Appunti*<sup>195</sup> al diario pavesiano, alla confessione privata più dirompente cioè con cui Manganelli in quegli anni vada misurando la propria psiche. Sommando i riferimenti, dunque, è lecito almeno supporre che nell'articolo del 1970 sia attiva sottotraccia – per meccanismo di memoria più o meno volontaria – l'associazione al vissuto 'adolescenziale' del commentatore stesso, ormai superato (sulla scorta del modello yeatsiano) e rimasto sepolto in scartafacci.

---

<sup>192</sup> G. Manganelli, *Pavese*, cit., p. 144.

<sup>193</sup> IF2, p. 19.

<sup>194</sup> AC V 62, del 26 giugno 1955.

<sup>195</sup> Cfr. AC V 61, dello stesso 26 giugno 1955.

E ancora, è in circolo un'altra eco: la chiusa – da periodo ipotetico dell'irrealtà – del precoce saggio manganelliano in argomento, *La critica da Pavese* del 1952: «Forse poteva nascere da queste note l'abbozzo di un sistema.»<sup>196</sup>. Vent'anni dopo è di nuovo la possibilità non sfruttata che Manganelli evidenzia in Pavese: «questa figura [della Vita che è sempre altrove], questo progetto, il suo lamento per l'intrinseca distanza di tutto ciò che è vivo, potevano essere un punto di vista, un modo di contemplare intemporalmente» – avrebbero potuto essere non la caccia impossibile alla Vita, ma appunto l'«artefice of eternity» della Bisanzio yeatsiana. Manganelli fotografa 'baroccamente', metafore sovrapposte a metafore («quel coacervato organismo mitico era già una metafora di secondo grado; sotto di essa si nascondeva la metafora primaria» *etc.*)<sup>197</sup>, il dibattersi di Pavese in un mondo che è sempre di «crisi» (!). Sulla scia dei suoi autori americani, dunque, il tentativo pavesiano di pervenire a una «soluzione» assume i contorni di «una gigantesca, arcaica caccia alla Vita, una selvaggia battuta per catturare, squartare e divorare la Grande Bestia originaria». Ma, per Manganelli, il «fallimento» è appunto inscritto in una 'letteratura' che cade nell'«irreparabile errore dello scrittore sentimentale»<sup>198</sup>:

Come risultato della scelta, Pavese divenne uno dei maestri del finto "autentico"; della sua tragedia si coonestò una letteratura mediocre o minima, vischiosamente affettuosa, fisiologicamente imitativa della Vita, la Grande Bestia che, per la letteratura, è sempre altrove.<sup>199</sup>

Manganelli sceglie di chiudere la sua difficile stroncatura con un «aforisma»<sup>200</sup> che è essenziale (auto)dichiarazione di poetica, e forse anche atto di appartenenza a un ben diverso ramo della tradizione americana: quello di Henry James, che nel suo celebre *The Beast in the Jungle* (1903) affronta appunto un analogo «fallimento» esistenziale dell'«adolescenza» – «dovunque ci si trovi, la Vita è altrove», anche quando ce la si ha davanti, a portata di mano –, raccontandolo in modi che nulla hanno del «sentimentale», ma che sono piuttosto impassibili

---

<sup>196</sup> Cfr. I parte, cap. I, pp. 44-45.

<sup>197</sup> Per la griglia concettuale probabilmente sfruttata da Manganelli per imposta il discorso si veda, ad esempio, un passo di Carlo Calcaterra (da *Il Parnaso in rivolta. Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, 1940) citato da Anceschi in uno dei suoi studi programmatici sul barocco (interpretato nell'ottica di antecedente del Novecento): «il barocco letterario italiano del Seicento è il prodotto di una angoscia umana [...] e «il Barocco è l'espressione stilistica di chi vede tutta la vita dello spirito, dall'empiria sensoria alla speculazione metafisica, riflessa in un'immensa e inesauribile metafora, formata a sua volta di miriadi di inesauribili metafore.»» (L. Anceschi, *Le poetiche del Barocco*, Ed. Alfa, Bologna 1963, p. 30).

<sup>198</sup> G. Manganelli, *Pavese*, cit., p. 145.

<sup>199</sup> Ivi, p. 146.

<sup>200</sup> Cfr. l'osservazione di Belpoliti: «Manganelli procede, come sovente gli capita, per asserzioni, aforismi, fendenti improvvisi, senza preoccuparsi troppo di documentare o spiegare» (M. Belpoliti, *Settanta*, cit., p. 155).

e funamboliche torniature<sup>201</sup> dei moti raziocinativi e psicologici, appuntati sul rovello che è la Vita<sup>202</sup>.

---

<sup>201</sup> Per la categoria gnoseologico-stilistica di «funambolismo» il rimando d'obbligo è a G. Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea* [I ed. ingl. 1956], Einaudi, Torino 1963, spt. pp. 19-24 (definizioni di *Funambolismo* e del movimento *Verso un nuovo barocco*); il primo capitolo del volume – un saggio del 1952 – è dedicato alla scrittura di *Due manieristi: James e Hopkins* (pp. 28-48), dove la caratteristica tipica dello stile jamesiano è subito individuata nel fatto che «la grammatica è soggetta a spietate contorsioni per seguire le involuzioni del pensiero» (p. 29).

È di un romanzo di Henry James, *Confidence*, la prima traduzione manganelliana attestata: H. James, *Fiducia*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1946, ristampata nell'edizione Einaudi, Torino 1990; per la rilevanza di questo lavoro e per un'ampia citazione dalla relativa *Nota del traduttore* manganelliano cfr. S.S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, cit., pp. 347-348.

<sup>202</sup> A partire da questo stesso articolo del 1970 su Pavese un interessante parallelo 'in avanti' negli anni Settanta si ha con due interventi, solidali tra loro, dedicati da Manganelli a Jack London: *Idee come storie d'amore e Gloria e catastrofe per gli adolescenti*, rispettivamente del 1975 e del 1979 (ora raccolti in DA, pp. 39-42 e 43-46). Sono testi in cui si rinnova il ragionamento sui temi dell'«adolescenza», dell'adesione emotiva (ora di London) a «idee» tradotte in narrazione: in *Il richiamo della foresta* «L'idea [...] [di] un atto di devozione alla pura, arcaica volontà di essere» (p. 41), in *Martin Eden* il «fallimento che contrassegna l'entrata nel mondo delle cose "vere", indifferenti alla speranza e alle ambizioni del genio» (p. 44), «un errore passionale e intellettuale» che porta non a caso – in un fondersi dei destini di autore e personaggio – «London e Martin Eden [a] [...] to[gliersi] la vita» (p. 42). È di nuovo il ritratto di una 'letteratura' che evidentemente, per Manganelli, reca tare negative fin dal momento dell'*inventio*, e che porta quasi ineluttabilmente al suicidio (Manganelli aderisce in entrambi gli articoli a questa tesi, in realtà discussa, sulla biografia di London). Per scrivere le recensioni, Manganelli ha riletto questi libri che – anche per l'anagrafe del loro lettore medio – appartengono all'«adolescenza»; questo l'effetto, dalla prospettiva più matura del 'poi': «L'ho riletto in poche ore, con un piacere, una simpatia acuta, che stroncava ogni ironia. Per molti, certo per me, Martin Eden è il passaporto al rientro, il ritrovamento delle macerie non ancora polverizzate di speranze adolescenziali» e tuttavia «[...] quando ho finito di leggere *Martin Eden*, ho sentito che quel libro brulicava di idee e di affetti, come la testa di un adolescente che è piena di "cose" ma non di "forme". Lo scrittore Eden vuole continuamente "esprimere la vita" [...]» (pp. 44-45). Ma è appunto questo il dramma del voler «"esprimere la vita"» e, per contro, «"vivere la letteratura"» (p. 46): che, alla fine, non si riesca a vivere affatto.

CAPITOLO III  
ALLA RICERCA DI UN METODO

COMPROMESSO E AMBIGUITÀ: LA POSSIBILITÀ DI NON VIVERE

[...] the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates [...].<sup>1</sup>

Così nel famoso saggio del 1919 *Tradition and the Individual Talent* (incluso in *The Sacred Wood*) Eliot si preparava a sancire l'impersonalità dell'arte a fondamento della propria poetica. E a meglio ribadire, delucidandolo, l'assunto di partenza aggiungeva:

Poetry is not a turning loose of emotions, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.<sup>2</sup>

Il rigiro del discorso, verso della sua programmatica assertività, illumina le ragioni più profonde della «separa[zione]» desiderata, suggerendo che «come del resto tutta l'arte, la sua [...] [di Eliot] è anche specchio di un'epoca ed esorcismo del profondo, sistemazione di emozioni»<sup>3</sup> – due piani, quindi, di peso pari alle istanze poetologiche.

Una medesima dinamica di «evasione» sbandierata e sottintesa «sistemazione» emozionale è centrale, come già si accennava, pure in Giorgio Manganelli, che lo stesso principio di impersonalità mutua proprio da Eliot per declinarlo in forme più provocatoriamente definitive (su tutte, l'inesistenza della figura autoriale *tout court*)<sup>4</sup>. Recuperate le prime prove attraverso 'scavi' nella cosiddetta «archeologia» della sua produzione sommersa, infatti, la scrittura di Manganelli appare non solo caratterizzata, ma informata e addirittura determinata da una contraddizione psichica di fondo. Difficile sopravvalutare l'importanza nella genesi dell'opera manganelliana di questo «problema», con connesse crisi psico-fisiche<sup>5</sup>, che riguarda una

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [1919], in *Selected prose of T.S. Eliot*, cit., p. 41; trad. it. in T.S. Eliot, *Opere*, cit., vol. I (1904-1939), p. 398: «[...] quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea [...]».

<sup>2</sup> Ivi, p. 43; trad. it. p. 401: «La poesia non è un libero sfogo di sentimenti, ma un'evasione da essi; non è espressione della personalità, ma un'evasione dalla personalità. È naturale, però, che solo chi ha personalità e sentimenti sappia che cosa significhi volerne evadere.».

<sup>3</sup> A. Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., p. 7.

<sup>4</sup> Cfr. per questo debito un riscontro di lettura manganelliano riportato da V. Papetti, *Manganelli anglo-mane, non anglista*, prefaz. a IF1, p. X.

<sup>5</sup> Un episodio nevrotico particolarmente sconvolgente per il paziente Manganelli risale all'ottobre 1955. Ne recano traccia sia gli *Appunti critici*, sia l'epistolario col fratello (cfr. la ricostruzione biografica in S.S. Nigro, *La ruggine dell'anima*, cit.). Manganelli riferisce l'episodio anche nel proprio profilo stilato (in data 2 aprile 1959) su richiesta di Ernst Bernhard al momento d'iniziare l'analisi: «Lasciato dopo poche settimane (primi di giugno



difficoltà di vivere letteralmente radicale, scissa – in sintesi e per semplificare qui al massimo – tra le due forze speculari dell’essere e del non-essere: una fortissima pulsione di morte, che investe tutte le passioni e la fisicità che l’esistere comporta, cui si contrappone un istinto di autoconservazione tradotto in un altrettanto tenace desiderio vitale<sup>6</sup>. Si tratta, del resto, di un conflitto portato dolorosamente a consapevolezza dallo stesso Manganelli ed affrontato in modo più esplicito e sistematico a partire dal biennio 1953-55 in forme saggistico-narrative e poetiche che mostrano, ben riconoscibile, uno statuto autoanalitico. La sua biografia testimonia, com’è noto, che un certo equilibrio interiore verrà raggiunto solo attraverso un percorso d’analisi specialistico – quello cominciato nel 1959 sotto la guida junghiana di Ernst Bernhard, proseguito fino alla morte del medico nel 1965 e di cui la letteratura manganelliana, a partire dall’opera capofila, reca tracce specifiche, vistose trasfusioni nel narrato degli insegnamenti del maestro. Vero è anche però che ancor prima, durante gli anni della formazione – pur non configurandosi (o almeno, non configurandosi soltanto) come mezzo di liberatoria rielaborazione per via di parole – l’esercizio scritto rappresenta per Manganelli uno strumento concreto per dare nome alle sue paure e difficoltà, e così combatterle. Come si cercherà di mostrare, comunque, i testi presentano in sé una complessità introspettiva che, forse, va anche al di là di quanto subito compreso dal loro estensore pur così disposto all’auto-auscultazione (e nutrito per di più, lo si è già in parte verificato, di documentazione e studi mirati).

In questo contesto, possono valere da utile teorizzazione di confronto le ormai classiche analisi psicocritiche di Charles Mauron, il cui non ultimo pregio è quello di non chiudersi in una dottrina metodologica ermetica, ma di delineare e lasciare volutamente aperte le connessioni ad altri approcci d’indagine – tematica, storica – dei testi. L’operazione critica di Mauron consiste nel sovrapporre testi di un medesimo autore in modo da individuare –

---

[1955]) [di «breve e violenta relazione» con una donna] cado in grande prostrazione, e nella notte tra il 12 e il 13 ottobre 1955 ho una sorta di paresi nervosa al braccio sinistro e alla gamba sinistra: è il momento di più grave crisi da che mi trovo a Roma [il burrascoso trasferimento da Milano era avvenuto il 15 giugno 1953].» (G. Manganelli, *Curriculum vitae* [1959], in F. Calitti, M.I. Gaeta, G. Pedullà, *Cantiere Manganelli. Fotobiografia. La vita, le opere (1922-1990)*, in occasione della mostra tenutasi dal 15-28 maggio, Casa delle Letterature, Roma 2002, p. 18).

<sup>6</sup> Un inquadramento del conflitto in sostanza analogo propone – legandolo a una marca formale notoriamente caratteristica di Manganelli (su cui si tornerà ancora più avanti): l’ossimoro – anche Filippo Milani, con citazioni di alcuni versi dai tentativi poetici manganelliani: «In Manganelli la microstruttura dell’ossimoro rimanda alla macrostruttura ossimorica dell’intera silloge [poetica], permeata da una contraddittoria *tanatofilia*: da un lato la tensione prodotta dal desiderio della morte come unica ed estrema liberazione da tutte le angosce che perseguitano il soggetto (“Accetterò la morte in tutte le sue forme”); dall’altro quella prodotta dalla paura della morte come unica prova di esistenza, secondo il semplice assioma che lega il timore della morte alla “insana avventura dell’esistere” (“Io non ho prova della mia esistenza / [...] / Fuori del sigillo / della paura ininterrotta”))» (F. Milani, *Manganelli prosatore-poeta*, in «L’Ulisse», n. 13, maggio 2010, p. 58).

attraverso le risultanti «reti» di «metafore ossessive» (tipiche della poesia lirica) ovvero le «relazioni drammatiche» a loro volta «ossessive» (delle opere teatrali) – il nucleo inconscio ma determinante della personalità dello scrittore in esame. Mauron definisce questo nucleo come «mito personale»:

[...] una situazione drammatica interna, personale, incessantemente modificata per reazione agli avvenimenti interni o esterni, ma persistente e riconoscibile. A questa daremo il nome di mito personale.<sup>7</sup>

E, nonostante la natura inconscia del «mito», considera anzi come più probabile la possibilità che lo scrittore stesso possa portarlo, almeno in qualche misura, a coscienza<sup>8</sup>.

Naturalmente, un simile approccio solleva – forse oggi più ancora che ieri – delle perplessità e delle riserve di principio che portano, dal punto di vista del critico letterario ‘puro’, a sospetti di sovrainterpretazione o addirittura mistificazione psicoanalitica dei testi. Tuttavia Mauron si rivela nella sua trattazione insieme deciso e fine nell’espone il proprio metodo psicocritico, sensibile cioè alle sfumature e ai *distinguo* e attento alla lettera del testo in sé, programmaticamente sempre posta al centro del discorso come sua garanzia di plausibilità ma soprattutto come obiettivo primo e ultimo dell’analisi stessa. Riconosciute allo studioso queste accortezze, la proposta di accostare – non di applicare ad oltranza – certe categorie mauroniane a Manganelli risulterà meno arbitraria ribadendo il notevolissimo grado di autoconsapevolezza psicologica dell’autore in erba che emerge indubbio dai suoi stessi testi, soprattutto dagli *Appunti critici* d’impianto diaristico e dalle prime pagine narrative pur ancora perfettibili in ‘letteratura’. Del resto, è soprattutto nel periodo della formazione – qui affrontato più da vicino – che il conflitto interiore di Manganelli, davvero suo «mito personale», riveste quel ruolo che si è detto determinante nella sua scrittura, anzi nel suo apprendistato alla scrittura, da qui in poi modificandosi e affievolendosi col passare degli anni (come contemplato dallo stesso Mauron), pur senza scomparire mai del tutto<sup>9</sup>. E Mauron, dal

---

<sup>7</sup> C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica* [*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963], Garzanti, Milano 1966, p. 255 (per le def. cit. più sopra a testo cfr. le pp. ss.).

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, pp. 276-277: «In particolare, nello scrittore che risente di ciò che Freud ha chiamato la «sensibilità endopsichica», la coscienza può dilatarsi, avvicinarsi alla fantasia inconscia in una specie di fantasticheria attiva. Questa terza causa di ripetizione – per metà volontaria, per metà involontaria – dal nostro punto di vista potrebbe magari essere la più essenziale» (cfr. inoltre p. 304, entro la sezione significativamente intitolata *Creazione e autoanalisi*).

<sup>9</sup> Cfr. anche l’osservazione di Milani nel suo recente volume *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., p. 102: «[...] la presenza dell’Io e del dato biografico in Manganelli, poeta e prosatore, sono la costante ineliminabile sulla quale egli costruisce tutto il suo *extravagante* impianto retorico [...]».

canto suo, riconosce alle (rare) prime manifestazioni della «vocazione» dello scrittore una vera e propria crucialità nella formazione e successiva resa letteraria del «mito personale»<sup>10</sup>. Peraltro, è un interessante punto d'incontro non solo nominalistico – fatte salve le diversità d'intento e d'indirizzo – che uno dei cardini del lavoro di Bernhard sulla psiche sia il concetto, parzialmente affine al mauroniano «mito personale», di «mitobiografia»:

Ciò che mi sta a cuore è [...] il tentativo di una mitobiografia. Con questo intendo il fare affiorare alla luce il mitologema che sta alla base del destino del singolo.<sup>11</sup>

All'altezza dei primi anni '60 – in un certo senso, quindi, *a posteriori* rispetto a quanto ora più interessa – il concetto bernhardiano sarà stato ormai assimilato a fondo da Manganelli; conferma indiretta parrebbe venire da una manifestazione linguistica a suo modo marginale: l'adozione più frequente, e con maggior carica di significato, della categoria di «destino» nei saggi critici (in parallela attenuazione dello schema «problema»-«soluzione», chiave privilegiata, come si è verificato, delle sue precedenti letture). Un esempio particolarmente eloquente è rappresentato dall'analisi del *Robinson Crusoe* di Defoe, uscita nel 1964 e inserita poi col titolo *Isole volubili* in *La letteratura come menzogna*. Qui il prototipo del romanzo moderno è interpretato da Manganelli come un «mito»<sup>12</sup>, o meglio come la resa più compiuta di quel «mito originario»<sup>13</sup> che l'autore a più riprese si è prefisso ad argomento: la «solitudine»<sup>14</sup>, «condizione [...] intrinseca» di tutti i personaggi di Defoe – e tanto più ovvia

---

<sup>10</sup> Cfr. C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, cit., pp. 294-295: «Supponiamo che uno o parecchi testi datati di quell'epoca [quando cioè si verifica la biforcazione tra Io creatore e Io sociale] rivelino la forma del mito personale nel momento in cui stava nascendo la vocazione. Di questa immagine della personalità inconscia in quell'epoca (probabilmente l'adolescenza col suo contesto attuale, circostanze familiari, ecc.) avremo: un documento che riassume a modo suo la storia anteriore della personalità; la prima delle variazioni letterarie del mito; l'immagine delle relazioni d'una personalità inconscia, già molto formata, all'ambiente umano dell'adolescente. Questo è, a un dipresso, ciò che per Mallarmé rappresenta la fantasia delle *Trois cigognes*. [...] Una fantasia così personale, collocata cronologicamente nel punto cruciale d'una evoluzione, e che collega con tanta evidenza tutto un passato infantile con tutto un avvenire d'uomo, rappresenta sicuramente un buon sistema di riferimento».

<sup>11</sup> E. Bernhard, *Mitobiografia*, a c. di H. Erba-Tissot, Adelphi, Milano 1969, p. 189 (opera postuma).

<sup>12</sup> G. Manganelli, *Isole volubili* [1964], in LcM, p. 108. Un accenno alla lettura del *Robinson* con caratteri di «mito» si ha già nel testo del 1959 *Il romanzo inglese del Settecento* stilato da Manganelli per la trasmissione radiofonica: «Le pagine, gli episodi si giustappongono in un disordine vitale, e quel tanto di unità che vi si ritrova nasce da certe qualità del personaggio, della “voce recitante”, qualità più spesso tipiche, mitiche che individuali» (RIS, p. 36). Tuttavia il complesso dell'analisi è diverso e ben lontano – nell'impostazione e nelle conclusioni – da quanto proposto nel saggio del 1964.

Più in generale, comunque, la ripresa di un particolare critico poi sviluppato con ben altra corposità e pregnanza – meccanismo che in certo modo anche qui si verifica – è *modus operandi* caratteristico del Manganelli critico, per cui le trafilie interpretative che possono essere tracciate a partire da dati oggetti d'indagine si rivelano sempre interessanti per misurare il 'polso critico' dell'autore (i temi, gli interessi, l'impianto d'analisi e scrittura, *etc.*) nel corso del tempo, fase per fase.

<sup>13</sup> LcM, p. 109.

<sup>14</sup> LcM, p. 108 (da cui anche le successive cit. a testo).

laddove prevalga, com'è il caso di Robinson, il totale «stato di natura», stato ferino cioè limitato alle mere funzioni vitali: «sopravvivere, procurarsi cibo e rifugio» – eppure «innaturale», perché in conflitto con l'istinto sociale dell'uomo. In *Robinson Crusoe* come nelle altre grandi narrazioni di Defoe questa «solitudine» problematica rappresenta il «destino»<sup>15</sup> dei personaggi. E del resto, questa è la funzione di ogni «mito»:

[...] ci domina non dilettrandoci con una mera narrazione di eventi, ma guidandoci a taluni nodi di privilegiato sgimento e rivelazione.<sup>16</sup>

Il contesto concettuale è di chiaro stampo bernhardiano; e la recensione punta obliquamente sull'implicazione della messa a nudo dell'altrui «mitobiografia» (ovvero «mito personale»), poco importa se finzionale: la possibilità di toccare e illuminare certi «nodi» destinali che appartengono ad ognuno.

Al di là del singolo esempio, si può facilmente inferire che Manganelli – una volta affidatosi a Bernhard – abbia cercato innanzi tutto di inquadrare il *suo proprio* «mito». E difatti *Hilarotragoedia* – l'opera 'compiuta' che, più di tutte le successive, nasce dal lavoro dell'autore su di sé – affronta di petto ma in un modo, questa volta, ben più attrezzato proprio il suo conflitto fondativo fra istanze di vita e di morte (ancorché, pure in questo caso, il testo risulti più ricco dello schema cognitivo programmaticamente proposto)<sup>17</sup>. Tuttavia il «mito personale» di Manganelli prende forma insieme alla decisa propensione alla scrittura creativa nella fase precedente: sono già le prime prove, come appunto si anticipava, a mostrare a chiare lettere tutte le deformazioni della sua 'psico-biografia', rendendo così piuttosto agevole stabilire i termini del conflitto alla base dell'uomo in procinto di diventare *scrittore*.

In più, lungo l'intera produzione manganelliana, sia critica che narrativa, risulta evidente il continuo ricorso ad alcune immagini e categorie – un ricorso che per frequenza può definirsi

---

<sup>15</sup> LcM, p. 109 (con due occorrenze, a meglio ribadire il concetto).

<sup>16</sup> LcM, p. 108.

<sup>17</sup> Già Calvino nella sua *Notizia su Giorgio Manganelli* uscita nel 1965 sul «Menabò di letteratura» faceva notare che «[...] senza la carica di struggimento autobiografico a premergli dentro, l'impaginazione manualistica dell'*Hilarotragoedia* avrebbe avuto poco significato» e ancora che «l'oggetto vero della narrazione è solo lirico, e quindi l'io è il vero contenuto e il vero personaggio» (in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1154-1155). Calvino così segnalava di fatto, e precocemente, uno degli ingredienti fondamentali del testo manganelliano – cui forse, in sede critica, non è stato poi dato sempre adeguato rilievo. Di recente ancora Marco Paolone è tornato sul tema, proponendo una lettura di *Hilarotragoedia* fortemente legata agli insegnamenti bernhardiano e – sulla sua scorta – jungiano acquisiti dall'autore negli anni della stesura del testo: «Se la *Hilarotragoedia* è il resoconto mascherato di un'esperienza autobiografica di analisi, il soggetto non è l'io diurno, ma la psiche stessa.» (cfr. M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Carocci, Roma 2002, pp. 62-93 (cap. *Necessità e angoscia. Interpretazione della Hilarotragoedia*), cit. a p. 66). Per ulteriori considerazioni sulla componente auto- ovvero psico-biografica – strutturalmente fondante – dell'opera prima manganelliana si rimanda alle conclusioni del presente lavoro.

senz'altro, e senza esagerazioni, «ossessiv[o]»<sup>18</sup>. Certo, pare difficile stabilire quanta inconsapevolezza, o viceversa quanta 'maniera' – almeno nella produzione più avanzata – guidi all'adozione continua delle medesime «figure»-concetto: l'ossessività è un dato che risalta immediato, alla semplice lettura. Eppure, tale vistosissimo fenomeno di stile nasce fin da subito con delle caratteristiche non banali, che lo rendono significativo ancora una volta (anche) in una prospettiva mauroniana. Mauron appunta il suo fuoco analitico non tanto sulle parole in sé, quanto su «i legami tra esse, i loro raggruppamenti, le strutture verbali»<sup>19</sup> e questo fin dal primo esame sui testi:

[...] le nostre prime reti associative già raggruppavano non tanto rappresentazioni astratte, immobili, ma immagini cariche d'affetti, di scopi e di progetti di gesti.<sup>20</sup>

In Manganelli proprio una componente dinamico-strutturale, parzialmente affine a questa teoricamente descritta, si rivela essenziale in molte delle «figure» o categorie oggetto d'iterazione, così che i presupposti dell'indagine psicocritica risultano piuttosto vicini alla stessa regola costruttiva dei testi manganelliani (si è già visto, del resto, quanto la «struttura» sia importante per la prassi critica autoriale esercitata sui modelli presi ad esempio). Anzi, si dà addirittura una convergenza tra l'*usus* verbale e concettuale manganelliano e certa terminologia mauroniana, riferita in particolare al genere drammatico – una convergenza che è solo parzialmente un caso, dal momento che nello stesso *corpus* manganelliano il teatro costituisce una presenza importante, sia come fonte per la teorizzazione, sia come genere praticato in proprio<sup>21</sup>. Sulla base delle proprie analisi testuali di opere appartenenti al genere drammatico (il bacino d'indagine prescelto è la produzione di Racine), Mauron deduce il principio generale per cui nella tipologia letteraria in questione «la struttura inconscia [...] si esprimerà [...] con «situazioni»»<sup>22</sup> ricorsive e profonde. Ebbene, un analogo – per quanto, ovviamente, indipendente – concetto di «situazione» (e il termine usato è appunto lo stesso!) rappresenta uno dei capisaldi della scrittura di Manganelli.

---

<sup>18</sup> Per questo aspetto, cfr. anche quanto osservato da Graziella Pulce circa il procedimento compositivo manganelliano: «In Manganelli è quanto mai frequente che un motivo accennato in un testo sia ripreso e sviluppato come tema di un testo successivo. Molti di questi nuclei generatori sono rintracciabili incastonati nelle pieghe dei suoi primi testi e la loro ripresa avviene spesso in modo piuttosto palese, con il ricorso ad un lessico del tutto omologabile a quello del nucleo originario.» (G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze 1996, p. 67).

<sup>19</sup> C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, cit., p. 32.

<sup>20</sup> Ivi, p. 256.

<sup>21</sup> Oltre a tradurre teatro (i quattro *Drammi celtici* di Yeats di cui si è detto, il *Manfredi* di Byron e *La Duchessa di Amalfi* di Webster), Manganelli è anche autore – talvolta in collaborazione – di *pièces*: queste ultime sono ora raccolte da Luca Scarlini nel volume *Tragedie da leggere*, Aragno, Torino 2005 (riedito per Bompiani, Milano 2008).

<sup>22</sup> C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, cit., p. 265.

In *Encomio del tiranno* (1990), ultimo volume pubblicato in vita e sorta di summa di teoria narratologica d'autore stilata 'da se medesimo', l'impianto generale dipendente dai due postulati personaggi del buffone (io narrante) e del tiranno (destinatario dell'affabulazione, chissà quanto esistente entro la stessa dimensione finzionale) è descritto da Manganelli nei termini metaletterari, di chiaro rimando teatrale:

Supponiamo che il libretto, se così vogliamo dire, la trama, le *dramatis personae*, siano state accettate, e che solo si attenda qualcosa che metta in moto non già una storia ma una situazione, forse un oracolo.<sup>23</sup>

Lampante e largamente riconosciuto minimo comun denominatore del *corpus* narrativo di Manganelli è la mancanza di «stori[e]», di sviluppi fattuali o psicologici. Piuttosto – secondo l'indicazione citata, fornita per così dire *a posteriori* quasi l'autore volesse mettere un punto e invitare a una rilettura completa – i suoi testi propongono una «situazione». Uno schema strutturale, cioè, uno stato dinamico realizzato tra i 'personaggi': pedine, ruoli-segno, funzioni fatiche, *etc.*, che compongono il catalogo dei personaggi non-personaggi manganelliani; oppure uno stato che li investe e coinvolge, come è già il caso di quel Robinson commentato nel 1964, la cui *Isol[a] volubil[e]* è «non [...] un luogo, ma una situazione»<sup>24</sup>.

Il 'buffone' e il 'tiranno' dell'*Encomio* sono presentati come «parti di un sistema chiuso e scostante»<sup>25</sup>: a contare è dunque *la relazione* tra loro, tra le due istanze o «parti» figurali che – come pianeti si isolati, ma in rivoluzione l'uno attorno all'altro – danno forma a quel «sistema» che è assemblaggio e relativizzazione reciproca dei significati assegnati a ogni polo<sup>26</sup>. Si tratta in sostanza, a livello di macrostrutture narrative, della medesima costruzione che – 'zoomando' più da vicino sul testo – Filippo Milani riconosce nel tic stilistico di Manganelli, in quell'ossimoro cioè che, seguendo la formula di Domenico Scarpa, può definirsi come struttura di «dialettica molecolare»<sup>27</sup>: «Il congegno dell'ossimoro» – sintetizza infatti Milani – «si basa sulla contemporanea tensione di forze opposte che mantengono salda la struttura linguistica, pur concedendo che alternativamente una prevalga sull'altra, in una costante oscillazione creatrice di significati che non appartengono né all'una né all'altra, ma solo al loro incontro»<sup>28</sup>. E tuttavia, l'altra caratteristica del modello di «sistema» pensato da

---

<sup>23</sup> ET, p. 23.

<sup>24</sup> LcM, p. 110.

<sup>25</sup> ET, p. 29.

<sup>26</sup> Per una interpretazione diversa di questa «coppia degli opposti», in chiave di militanza psicanalitica, cfr. M. Paolone, *Il cavaliere immaginale*, cit., pp. 46-47.

<sup>27</sup> D. Scarpa, *Oscuro/Chiaro*, cit., p. 352.

<sup>28</sup> F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., p. 71.

Manganelli è proprio quella di evitare un «incontro» che sia «intersezione»; piuttosto – come del resto riconosce anche Milani – l’obiettivo è creare una «sintesi» (che certo non rappresenta una pacifica ricomposizione) «di una inconciliabile contraddizione di contrari»<sup>29</sup>.

L’impiego tardo poi della categoria di «sistema», nell’opera che si offre come compendio programmatico, risulta conferma ancor più significativa se visto in prospettiva – dalla prospettiva, cioè, delle teorizzazioni giovanili di Manganelli (ai passi specifici si arriverà tra poco) che proprio questo concetto caricano di valore importantissimo.

Da ultimo, è proprio agli autodichiarati principi di «situazione» e «sistema» che si lascia ricondurre tutta l’opera manganelliana: essi rappresentano, in effetti, i cardini del suo processo ragionato e creativo. Se visti in profondità, focalizzandosi sull’impalcatura più che sulla rigogliosa copertura verbale, tutti i testi di Manganelli – anche quelli più incerti e precoci, lontani ancora dalla maturità artistica, non ancora sorretti da una teorizzazione compiuta – consistono in rappresentazioni in forma di «figura» di concetti, di «miti» in senso mauroniano/bernhardiano per così dire ‘*ante litteram*’. E difatti quella che si può considerare come la componente saggistica di una narrativa che infrange, giocandovi, le codificazioni di genere e tende a puntare sulla descrizione ovvero sullo sviluppo di un ragionamento si dimostra fin da subito preponderante. Al contempo, di tali concetti oggetto d’indagine ed espressione la costruzione manganelliana considera e mette in rilievo – proprio perché li vede nella loro complessità – l’elemento dinamico, argomentativo, «dialettico» delle loro «tensioni» interne. In questo senso, parlare – a livello di poetica – appunto di «situazione» e di «sistema» implica concentrarsi da un lato sul complesso strutturale e dall’altro sulla sua mobilità: l’impianto narrativo manganelliano, via via sempre più solido e calibrato, contempla e quindi racchiude le scosse oscillatorie che provengono da un costante terremoto interiore.

Per questo le «situazioni» che Manganelli propone – nei propri pseudo-trattati, come nei testi dall’assetto (almeno esteriormente) più narrativo – hanno un che della drammatizzazione teatrale: la messa in parola, la messa in scena della «tensione» tra le alternative è sempre agonistica – anche in assenza di una varietà di personaggi che possano darvi voce (più che corpo). Inoltre, il concetto o «mito» messo in «situazione» conserva nella «soluzione» del narrato quel carattere problematico – nel senso forte della categorizzazione d’autore – da cui si era mosso il bisogno d’analisi: così le «situazioni» manganelliane davvero si presentano «cariche d’affetti, di scopi e di progetti di gesti» (come vuole Mauron).

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

Astraendo in questo modo il risultato a fini di sistematizzazione critica certo si sono condensate tappe progressive del lento percorso intellettuale e creativo che porterà l'autore ad appropriarsi coscientemente di questo *usus* compositivo, fino a farne un consapevole marchio di fabbrica. Ma pure, ed è questo forse il dato più significativo, lo schema che presiede alle «situazioni» manganelliane – schema che, come si è già verificato, è in generale di opposizione irrisolvibile eccetto che nella forma della struttura compromissoria – appare fondativo, costitutivo della sua vocazione alla scrittura.

La rivelazione di tutto questo libro di testi poco più che infantili è che la retorica leopardiana è nata intera, è un linguaggio, e come tale è sorto, senza mediazioni prelinguistiche, per esplosione. [...] Egli comincia, naturalmente, scrivendo esercizi: ma non si tratta di una ricerca di una lingua, ma di quel che si può fare all'interno di essa, quali combinazioni sperimentare; ma il suo tono è già perfetto; allo stesso modo, ascoltando il «Minuetto K 1» di Mozart noi sappiamo che quelle note erano appunti topografici, contrassegni di confine con cui egli delimitava il genere, i limiti mentali del suo linguaggio; tutto quello che accadrà poi, accadrà entro quei confini.<sup>30</sup>

Con rapimento intellettuale Manganelli commenta nel 1973 dalle colonne dell'«Espresso» il volume curato da Maria Corti *Entro dipinta gabbia* che raccoglie le composizioni giovanili del suo 'mostro sacro' Giacomo Leopardi. Come per tanta saggistica manganelliana, e data per di più l'importanza cruciale di Leopardi per il nostro, l'articolo offre molti, anche vistosi passaggi agilmente decodificabili in termini di autoriflessione d'autore. Ma è soprattutto in queste righe di raro acume psicolinguistico che può essere riconosciuto, col senno di poi, il parallelo più importante con la vicenda scrittoria dello stesso commentatore. Se il linguaggio dell'opera manganelliana è innanzi tutto «struttura», più che ricerca lessicale (naturalmente c'è anche quella, ma guarda caso destinata a una progressiva attenuazione), le private prose giovanili manganelliane che si collocano – anno più, anno meno – attorno al 1950 (ma solo da poco date alle stampe) corrispondono esattamente al profilo di un «linguaggio [...] sorto [...] per esplosione», tutto intero. Certo nel caso di Manganelli – commentatore mascherato di se stesso – di «mediazioni prelinguistiche» si dovrà parlare: la necessità della scrittura muove, come si diceva, dalle «mediazioni» del corpo e dei suoi organi, *in primis* del cuore; non è mai svincolato «esercizio» di solo stile menzognero. Ma è pur vero che fin da subito la sua scrittura in prosa è esplorazione di un preciso terreno di appartenenza (certi temi resi in una certa forma già 'formata'), entro il quale il sondaggio dei «limiti mentali» si mostra, difatti, soprattutto di natura struttural-ragionativa (quindi già impostato sulle questioni poi teoricamente decisive).

---

<sup>30</sup> G. Manganelli, *Giacomo Leopardi: scritti giovanili* [1973], in LI, pp. 197-198.



Sulla precisazione di genere, però, occorre insistere: è nella prosa, appunto, che fin da subito sembra «esplo[dere]» compiuta la vocazione manganelliana, o almeno quella linea inaugurale della sua scrittura che alla lunga, e per via di perfezionamenti, lo porterà ad essere l'autore maturo canonizzato. Ed è Manganelli stesso a tematizzare da un punto di vista metaletterario il problema della sua scrittura che, a fronte di un unico nucleo materiale (il proprio dilemma psicologico fondativo), si declina inizialmente in prove prosastiche e prove poetiche – sia detto una volta per tutte, di ben diversa riuscita estetica. Al momento di cominciare nel 1953 quello che può considerarsi il vero e proprio referto della sua vocazione – *Un libro* – Manganelli infatti affronta per prima cosa il problema dello *Scrivere libri e altre cose*. Riflettere in quel momento sull'atto scrittorio in sé equivale ad auto-indagare la propria disposizione verso un atto non ancora sentito come scontato o naturale; al contrario, si tratta di determinare – in un tono che mescola un'ironia dissacratoria già in grado di andare a segno con la serietà che si tributa agli affari che più contano – i motivi profondi di un gesto, lo scrivere, ad immediato contatto con la radice del proprio disagio esistenziale.

Poiché si può anche scrivere un libro di poesia, non siamo fuori tema. Ma naturalmente questo libro non è di poesia. Perché?

La ragione che non so scrivere poesie è naturalmente la meno importante. Perciò non la prenderemo neppure in considerazione. L'importante è che la poesia accetta la presenza della disperazione – anche quando è pessima poesia – e vuole lavorarci dentro. In realtà è dalla parte della disperazione. La morte parla in rima, in endecasillabi, in versi liberi. La follia ama le cantilene, e i ritornelli. Anche l'amore. [...] Per quanto capricciosa, estrosa, maliziosa, la prosa può dare la possibilità di affrontare la disperazione come disperazione, e come diversa da noi, e inconciliabile con noi. Essa riassume il suo carattere di ragionamento sbagliato, di sillogismo squinternato, di discorso deforme. A quei suoi zigomi di mongoloide possiamo opporre [...] la paziente, logorata, ferma chiarezza.<sup>31</sup>

La questione di fondo è, ancora una volta, quella del rapporto tra la letteratura e quella vita che si dovrebbe arrivare a tenere a distanza. Come giustamente nota Milani, «nel primo abortito “trattatello” [...] [Manganelli] conserv[a] una presenza del soggetto assai rilevante»; e non sorprende, visto che la vita di cui il potenziale scrittore intende/non intende parlare è chiaramente la propria! E Federico Francucci sottolinea nella sua *Postfazione* all'edizione delle *Poesie* manganelliane che la distanza misurabile tra la compiutezza letteraria di *Hilarotragoedia* e il complesso dei tentativi scrittori del periodo di formazione (in particolare appunto i componimenti in versi, cui mira nello specifico il discorso) sarebbe da individuarsi nella «vestizione della maschera»: «l'analisi delle carte private, o precedenti l'esordio, restituirebbero un Manganelli non del tutto mascherato, un uomo che sta maturando,

---

<sup>31</sup> TUC, p. 62.

avviandosi verso l'autore che diventerà», verso l'autore cioè in grado di far «spari[re]» completamente l'«ingombrante» soggetto che è egli stesso<sup>32</sup>. Al di là delle poesie, occorre in effetti riconoscere – a parziale correttivo di quanto prima asserito così decisamente – che pure le iniziali prove narrative manganelliane possono risentire ancora di tocchi di facile lirismo, di «sbavature sentimentali»<sup>33</sup> poi completamente bandite: macroscopico esempio – non privo in ogni caso del suo correttivo interno, con l'abbassamento di tono implicito nell'immagine scelta – è il simbolico «cocomero» di *Un libro* che «nel suo centro, oltre al rosso e al tenero sangue della cosa viva» custodisce «il seme della gioia»<sup>34</sup>. Si tratta pur sempre di una pratica della scrittura *in fieri* e quindi soggetta nel corso del tempo a un vero e proprio perfezionamento tecnico: la nota lavorazione retorica di Manganelli fondata su un'idea di artigianato verbale chiara però fin da subito (per intendersi, il concetto è enunciato già nel passo del «cocomero»<sup>35</sup>). E tuttavia, a differenza soprattutto delle poesie 'prima maniera' (anteriori, come sembra, al 1958 ca.), nelle narrazioni-saggi delle sue prime prove Manganelli si sforza già molto di inventare delle «maschere» (di personaggi, di ironia), utili a celare – magari imperfettamente, sia concesso – il proprio io. Viceversa, proprio i temi-problema caratteristici dell'intero percorso di formazione – «morte», «follia» e «amore» – che più riguardano il soggetto scrivente e che, a detta di lui stesso, meglio si farebbe ad espungere si rivelano nel tempo idiosincratici, centrali in quelle stesse opere della maturità in cui l'uso della «maschera» si dà come perfetto.

Comunque, come è chiaro dai materiali 'archeologici' d'autore, «la dichiarazione d'intenti» entro la 'disputa di genere' – reciso rifiuto della poesia vs adesione entusiastica alla prosa – non è ancora così definitiva visto che «non rispecchia la pratica del laboratorio manganelliano»<sup>36</sup>, nel quale anzi proprio dopo il 1953 si registra un intensificarsi della produzione in versi. In fondo, anche questo è un compromesso: negare la poesia – certa poesia: quella più effusiva come quella, a sorpresa, più programmaticamente arzigogolata

---

<sup>32</sup> F. Francucci, "Splanamento dell'angosciastico"? *Appunto sull'archeologia manganelliana*, postfaz. a PO, pp. 346-347.

<sup>33</sup> L'espressione è usata (in negativo) da Manganelli stesso in *Robert Penn Warren* [1954], in IF2, p. 64, autore a suoi occhi esemplare nella «costruzione d'una lingua poetica consapevole, senza sbavature sentimentali, e [ne]lla costruzione d'un mondo morale che sappia portare anche l'irrazionale, le sue sofferenze nell'ambito dell'espressione.».

<sup>34</sup> TUC, p. 72.

<sup>35</sup> Cfr. *ibid.*: «padroni di un'arte anonima, noi possiamo maneggiarla [...] come ordigno, martello, cazzuola, forbici, a tagliare e delimitare forme, a pensarle in modo che si mantengano intatte nel tempo, da consegnare ad altri che le passino ad altri ancora».

<sup>36</sup> F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., p. 125.

(«poesia brutta per cultura»<sup>37</sup>) – e poi cedere in proprio alla versificazione. Del resto, l'altra faccia del compromesso tra prosa e poesia è di praticare quest'ultima in modi che molto assomigliano al genere rivale<sup>38</sup>. Tale parziale contaminazione consente così a Filippo Milani, che di recente si è concentrato a sua volta sulla fase di formazione di Manganelli, di istituire dei paralleli tematico-contenutistici tra «la produzione in prosa e in versi del suo laboratorio di scrittore»<sup>39</sup> all'altezza degli anni '50 – paralleli che, per certi aspetti, sono anche formali.

Ciononostante, per tornare al postulato *distinguo*, i tentativi poetici del primissimo Manganelli risultano nel complesso meno interessanti di quelli narrativi coevi, e questo per il loro carattere tutto sommato 'a tesi': nei versi cioè l'enunciazione aderisce, di norma, nettamente all'uno o all'altro corno dell'alternativa vita-morte; è solo il *corpus* poetico nel suo insieme a contenere la contraddizione. Diverso è il caso dei testi in prosa: per quanto concepiti poetologicamente per opporsi in modo deciso alla «disperazione», essi si presentano al loro interno, *strutturalmente*, più ambigui – una categoria, questa dell'ambiguità, che come ha segnalato e cominciato a mostrare Cortellessa<sup>40</sup> acquisterà un peso decisivo nella riflessione manganelliana, ma che si dimostra attiva, ancor prima e fin dall'inizio, nella sua pratica scrittoria.

Nel contesto di un'indagine sul varo di una scrittura, quale qui si tratta, diventa dato interessante che sia lo stesso aspirante scrittore a tematizzare il concetto di «vocazione». Ricorrente negli abbozzi di analisi critica degli *Appunti* anche nel senso di regola interna o costante per opere ed autori, il termine «vocazione» – incastonato in varie formule – è usato da Manganelli nei testi della formazione soprattutto come catalizzatore della propria pulsione di morte, associata per di più al riassunto essenzialissimo della vita umana. Così negli *Appunti critici* si domanda «Che abbia la vocazione del suicidio? Ne ho una gran paura.»<sup>41</sup> e ancora «Forse la mia vocazione è veramente il niente»<sup>42</sup>; nel già affrontato *Un trattatello* (del 1951

---

<sup>37</sup> TUC, p. 62.

<sup>38</sup> Questa sorta di mescolanza si verifica sia per i testi poetici collocabili intorno alla metà degli anni '50 (cfr. le indagini che ha cominciato a svolgere Milani), sia per quelli dell'ultima fase (fine del decennio – primi anni '60), di stile diverso e che collimano con la stesura di *Hilarotragoedia* (lo dimostrano Piccini e Francucci nei loro scritti di accompagnamento all'edizione delle *Poesie manganelliane*: cfr. D. Piccini, *Manganelli, la poesia come verità?*, introd. a PO, pp. 14-18 e F. Francucci, "*Splanamento dell'angosciastico*"? *Appunto sull'archeologia manganelliana*, cit., pp. 344-346).

<sup>39</sup> F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., p. 125; per i paralleli tra *Un libro* e le poesie cfr. le pp. ss.

<sup>40</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., spt. p. 104.

<sup>41</sup> AC V 80, del 24 luglio 1955.

<sup>42</sup> AC V 133, del 16 dicembre 1955.

ca.) parla invece di una (propria) «felice vocazione alla senilità»<sup>43</sup> che è disposizione alla non-vita; nelle *Poesie* degli anni '50 cerca «[q]uale illusione, quale demenza / potrà ingannare» una collettiva «salda vocazione / che dispone il disordine del corpo / nella maternità del niente»<sup>44</sup>, o invece allude – questa volta con compiacimento – alla «nostra vocazione orizzontale», «la dolce vocazione / dell'erba nelle spalle»<sup>45</sup>; mentre nel discorso pseudo-teologico del *Pezzo isterico n.2* – probabilmente del 1960 – una voce lirica di statuto divino sostiene paradossalmente che «ad ognuno c'è dannazione quanto basta / [...] / ma così rovesciata / diventa conquista, / un'impresa difficile / e occorre pazienza, diplomazia, / per meritare che la dannazione sia così / completa da farsi vocazione»<sup>46</sup>. Anche lessicalmente, quindi, la «vocazione» alla scrittura si intreccia in Manganelli con il suo conflitto esistenziale tra gli opposti vita-morte, un conflitto che vede la «vocazione» mortifera volta a volta invocata, constatata, vanamente rifuggita. Inoltre – specie a questa altezza – amore, paura, disperazione, disgusto, speranza, angoscia: ogni emozione, insomma, è ricondotta a questo conflitto di base, attratta – con anche, com'è il caso del sentimento amoroso, un'oscillazioni di valore positivo e negativo – all'uno o all'altro dei due poli, a loro volta di valore non univoco.

Come si è argomentato ampiamente, è la corretta manipolazione delle passioni – per tenuta a distanza, raffreddamento ed astrazione – uno degli obiettivi più importanti dell'operazione letteraria manganelliana; a questo «esorcismo» si aggiunge, naturalmente collegata, la necessità di realizzare un «fantasmatico alleggerimento dal gravame corporeo»<sup>47</sup>. Considerando il *corpus* manganelliano nella sua interezza, tale fortissimo desiderio di «alleggerimento» determina sostanzialmente due «soluzioni» diverse, entrambe per via negativa: da un lato, nel Manganelli più oltranzista, la costruzione di universi testuali che, configurandosi come puramente mentali, presuppongono l'esclusione di qualsiasi fisicità (fatta salva, implicitamente, la capacità ragionato-creativa di un «fantasmatico» cervello)<sup>48</sup>; dall'altro, fin da subito, l'idulgenza sulla decomposizione del vivente, lo sfaldarsi di organismi in via di putrefazione sezionati nei loro organi. Troppo facile leggere – à la Freud – in questo procedimento negativo anche una controparte affermativa: la fisicità della cosa viva

---

<sup>43</sup> TUC, p. 51.

<sup>44</sup> *Quale illusione, quale demenza...*, vv. 1-2 e 10-12, in PO, p. 48

<sup>45</sup> *Noi conosciamo la voglia di morire...*, vv. 8 e 11-12, in PO, p. 63.

<sup>46</sup> *Pezzo isterico n.2*, vv. 66-73, in PO, p. 139.

<sup>47</sup> A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore*, cit. p. 344.

<sup>48</sup> Un'esemplificazione di questo procedimento verrà data nel cap. II della II parte del presente studio, a partire dal debito di Manganelli con Samuel Beckett.

insistentemente taciuta ovvero, all'opposto, degradata che viene a riaffermarsi in tutto il suo «gravame».

Come per la morte e il suo desiderio (verificato nell'uso della microtessera «vocazione»), anche corpo ed emozioni rappresentano quindi dei dati o stati di realtà che il giovane Manganelli degli anni '50 sente in costante e drammatica dissonanza. L'insieme degli scritti del periodo di formazione è la messa in parola non lineare di tutto questo: dalle creazioni poetiche che «mascher[ano]» appena la confessione psicologica, alle note più immediatamente diaristiche degli *Appunti* da accostare alle argomentazioni di *Un libro*, sono pagine in cui tesi ed antitesi di continuo si ribaltano senza possibilità di sintetico superamento. Volontà di vivere e volontà di morire si danno il cambio senza sosta, in un rutilare di contraddizioni. Ma è appunto sulla compresenza dell'alternativo che – nel singolo testo prosastico – prende struttura, si direbbe spontaneamente, la «vocazione» manganelliana nel suo spettro più ampio.

Si prenda, ad esempio, una delle prove di scrittura di cronologia più alta fra quelle fin qui ricordate: *Un trattatello*, che ha per argomento d'analisi, attraverso una messa in «situazione», appunto le pulsioni di vita e di morte. Non solo il racconto-trattato procede per scenari in reciproca esclusione, ma addirittura nelle prime sezioni offre in sequenza due concezioni incompatibili rispettivamente di morte e di vita. Come già visto nel capitolo precedente, la «prima intuizione» o ipotesi messa in narrato – quella più apertamente autobiografica e tanatofila – sostiene la piena aderenza a una morte intesa come mezzo per «tenere a bada la violenza delle passioni»: la scelta quindi di un'estraniamento ascetico – «rinuncia», «congedo»<sup>49</sup> – dalla vita. Sulla base dei motivi elencati la presa di posizione in favore della morte parrebbe dunque del tutto ragionevole e la morte stessa un assoluto – nel doppio senso di stato di libertà e di categoria universale – da prediligere senza esitazioni. A questo punto però, *all'interno dello stesso cammeo*, è contemplata una morte dalle motivazioni totalmente diverse, talmente diverse anzi da presupporre – nel medesimo soggetto sostenitore finora ipotizzato – un deciso rifiuto.

Richiesto uno di loro se avrebbe combattuto in guerra contro i nazisti, rispose di sì, perché vedeva in loro la tipica furia degli innamorati della morte. «Essi uccidevano» aggiunse «e si facevano uccidere, come gli innamorati copulano nei parchi, o lungo i binari della ferrovia. Era passione, e dunque dovevano morire».<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> TUC, pp. 51-53.

<sup>50</sup> TUC, p. 53.

Il trattatista in erba sembra qui riprendere – rimodulandolo radicalmente secondo le proprie finalità – un passo dell’Orwell antifascista, già citato nel saggio critico uscito nel 1950 su «Paragone»<sup>51</sup>. Ma non è tanto il probabile rimando intertestuale – pur così significativo nelle sue implicazioni concettuali – ora il punto. Ciò che più interessa è che il testo mette in campo una palese contraddizione. Certo, non potrebbero esserci moventi più differenti, a fronte del medesimo atto, di quelli qui avanzati fianco a fianco: la morte come ricerca di un’assenza di passioni vs la morte come atto d’amore – tema quest’ultimo che, tralasciato il risvolto politico, nel giro di poco Manganelli attribuirà, come si è visto, in *Un libro* al genere poetico, fino a trasfonderlo pure nei propri versi (così nell’*incipit*: «Ci risiamo: gli oggetti si scatenano; / si muovono i violenti / fermenti della morte per amore»<sup>52</sup>). Pur in questo quadro, l’argomentazione nel suo complesso solleva comunque un’obiezione, la più semplice che è anche la più decisiva: se morte è morte e suicidio è suicidio, perché interrogarsi, discutere l’universale? a che scopo sollevare delle distinzioni, se non ci fossero dubbi sulla sua effettiva bontà? È evidente che per il soggetto implicito, ma più ancora per l’autore reale, la scelta senza ritorno della morte non è così univoca e aproblematica come si vorrebbe dare ad intendere. Al contrario, la morte – stante il risultato, ovviamente unico – viene a presentarsi tanto come l’estremo della razionalità quanto come l’estremo della passionalità.

Analoga duplicità investe anche l’alternativa, la scelta della vita, affrontata nel *Trattatello* nella sezione subito successiva riguardante un altro tipo di soggetti, con altra concezione del mondo.

Costoro non sanno se la terra sia rotonda: ma piuttosto pensano che sia un grumo di forze, un’aggressione contro il nulla, il disegno voluttuoso di un sasso arroventato contro l’aria dell’universo intero, e dichiarano necessario non capire l’esistenza della terra, ma solo accettarla, e operarla, con che essi intendono quella adesione corporale alle cose terrene, che si ottiene coi piedi e coi visceri e coi genitali, e colla saliva, e con tutto ciò che è violenza e passione. [...] dicono di esistere come forza, di non morire in quanto forza; difendono la nobiltà della loro atroce disperazione [...]. Tuttavia essi non possono neppure accettare quella loro disperazione: e sempre si logorano intorno a quella loro condanna, di portare parole e sintassi dove è solo la forza.<sup>53</sup>

La posizione che questa «seconda intuizione» delinea narrativamente è l’esatto opposto della prima: si tratta di un’ostentata partecipazione, tutta fisica, corporale e quindi passionale, alla vita. Tuttavia anche tale disposizione d’animo è ambigua, non univoca. La contraddizione passa infatti da una «accetta[zione]» pretesa, ma non raggiunta integralmente: da cui, la

<sup>51</sup> Cfr. I parte, cap. I, sez. *Per una storia senza mito*.

<sup>52</sup> *Ci risiamo: gli oggetti si scatenano...*, vv. 1-3, in PO, p. 196.

<sup>53</sup> TUC, p. 54.

sopportazione affermata/negata della «disperazione» (dove anzi è la presenza stessa del sentimento a contraddire la soluzione proposta); la scelta di «esistere come forza» soltanto contraddetta dall'impulso insopprimibile, nonché fallimentare, di imporre «parole e sintassi» a un mondo che è «solo la forza»; il tentativo, cioè, di formulare una spiegazione razionale ed ordinativa (quell'impossibile, e apparentemente scartato, «capire») per e in uno stato di vita caoticamente sensorial-emozionale.

Il *Trattatello* quindi – per quanto precoce e con tutta evidenza traduzione in una forma quasi trasparente, priva quasi di trasfigurazione finzionale, delle incertezze psicologiche e delle riflessioni ‘filosofiche’ dello stesso autore – rappresenta già un tipico esempio della sua modalità di strutturare una «situazione». Manganelli infatti fa sì che il soggetto volta a volta raffigurato sia investito in pieno – esattamente come poi gli apparirà il Robinson di Defoe alle prese con il «mito» di una «solitudine» naturale-innaturale – da una «situazione» problematicamente ancipite: in primo luogo l'opposizione morte vs vita, ma anche, come si è visto, la problematicità intrinseca di ciascuna opzione (positiva e negativa in contemporanea, alla luce di certe stabilite premesse). Quindi, pur mancando di quell'abbozzo di trama che poi avrà la funzione di velo menzognero al «problema» proposto, il procedimento (pseudo)logico governante il testo costituisce in effetti già il nucleo, pienamente dato, di quello che sarà il suo stile compositivo caratteristico: *forma mentis* trasferita all'elaborazione letteraria.

È assecondando un'intuizione istintiva, o forse inconscia, che in generale i primi testi narrativo-saggistici manganelliani si organizzano secondo un principio di poetica che solo più tardi (intorno alla metà degli anni '50) l'autore, ormai sulla via della maturità concettuale, metterà più attentamente a fuoco: il principio d'ambiguità. Sulla scorta della lettura dei *Seven Types of Ambiguity* di William Empson (studio teorico-interpretativo apripista uscito in prima edizione nel 1930 e poi, riveduto, nel 1947), infatti, Manganelli scriverà alcuni degli *Appunti critici* più decisivi per la formulazione consapevole della sua poetica<sup>54</sup>; e quindi, nel 1964, dedicherà un lungo saggio radiofonico (in due puntate) rispettivamente alla teoria e all'esemplificazione testuale di questo tratto poetico, talmente significativo da contribuire nei primi decenni del XX secolo – specie nel mondo anglosassone – a un ripensamento radicale dell'idea stessa di poesia. Come ha riconosciuto opportunamente Andrea Cortellessa, sulla scorta appunto dello scritto più tardo *La poetica dell'ambiguità*<sup>55</sup>, Manganelli metterà

---

<sup>54</sup> Cfr. in particolare AC V 103, del 17 ottobre 1955, che si inserisce in una serie compatta di appunti sul concetto di «dialettica» (su cui si avrà modo di tornare); il rimando specifico ad Empson, qui, attraverso la sua categoria-chiave («ci sono vere *ambiguities*») è segnalato dal curatore Francucci nella nota relativa.

<sup>55</sup> G. Manganelli, *La poetica dell'ambiguità I e II* [1964], in IF1.

l'accento su: «la sua [del linguaggio poetico] polisemia irriducibile a qualsivoglia “traduzione” in termini puramente razionali, la sua paradossale e “simmetrica” capacità di dire una cosa e il suo contrario»<sup>56</sup>. Nel riferimento di Cortellessa alla «“simmetri[a]”» sta ovviamente un rimando alla logica di funzionamento dell'inconscio<sup>57</sup>; e del resto, è lo stesso Empson a ricorrere a Freud per supportare la propria interpretazione critica<sup>58</sup> – un dato che, non a caso, sarà sottolineato da Francesco Orlando nel corso della propria teorizzazione della «formazione di compromesso» in letteratura (proprio di quel concetto, cioè, che fa così al caso anche di Manganelli)<sup>59</sup>. Per l'esattezza, Empson cita Freud in concomitanza con il settimo, logicamente estremo, tipo di ambiguità: la «contraddizione piena, che indica una divisione nella mente dell'autore»<sup>60</sup> – ed è un dato significativo per il presente contesto d'indagine. Certo Manganelli, quasi a rivendicare per sé il ruolo di ‘discepolo empsonianiano italiano’, col tempo giocherà sempre di più con le varie categorie di ambiguità, specie semantico-lessicali: polisemia, refusi<sup>61</sup>, interpretazioni concorrenti inglobate nello stesso testo – tutti elementi della pratica stessa del ‘maestro’. Ma è più in profondità e più all'origine, sul piano logico-strutturale, che i suoi testi si presentano – per «vocazione» – «ambigui» al massimo grado: vere e proprie formazioni di compromesso, essi ospitano cioè la contraddizione, danno parola a istanze logicamente contrapposte, sanno ricreare in struttura la «divisione nella mente» e nella psiche che ossessivamente si ripropone al loro autore.

Caratteristica fondativa delle opere manganelliane, questo «settimo tipo di ambiguità» si concretizza lì in narrato secondo varie modalità: la contraddizione argomentativa piena quale si verifica nell'esemplare *Un trattatello*; la messa in «figura» di un «mito»-«situazione» attraverso la compresenza di due istanze opposte in relazione di reciproco contrasto, come nell'*intervista impossibile a Harun al-Rashid*; la contraddizione infine tra le varie parti di quell'organismo unitario ma insieme differenziato che è il *corpus* degli scritti manganelliani (contraddizione tra opere di diversa ispirazione; ma anche contraddizione tra le componenti di

---

<sup>56</sup> A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, cit., p. 104.

<sup>57</sup> Per cui cfr. ovviamente il testo capitale I. Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica [The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic, 1975]*, introd. e trad. di P. Bria, Einaudi, Torino 1981. Ci sono, del resto, testi manganelliani che volutamente ‘strizzano l'occhio’ alle acquisizioni psicoanalitiche circa la bi-logica dell'inconscio, mettendola in narrato ad oltranza: tra questi, ad esempio, *La valle inesatta* (in LN, pp. 43-52), risalente ai primi anni '70. Si tratta tuttavia di casi specifici e diversi (per intenzione, per (troppo) marcato rimando interdisciplinare, etc.) rispetto alla casistica più generale, ‘regolare’ qui considerata.

<sup>58</sup> Cfr. W. Empson, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico [Seven Types of Ambiguity, 1930/1947]*, ed. it. a c. di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965, spt. pp. 298-299.

<sup>59</sup> Cfr. F. Orlando, *Repertorio dei modelli freudiani praticabili*, cit., p. 212.

<sup>60</sup> W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, cit., p. 6 (indice, classificazione del «settimo tipo»).

<sup>61</sup> Sul punto, nel contesto dell'ascendenza empsonianiana, cfr. già A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: l'inferno del nostro affanno*, in *Libri segreti*, cit., pp. 269 e 271.



un testo dato come unico: è il caso dei capitoli di *Un libro*, dove ad esempio la prima sezione *Scrivere libri e altre cose*, palese presa di distanza dalla disperazione e dalla morte – che ne è la conseguenza, tutta poetica – attraverso il pensiero razional-prosastico, cozza con violenza con la sezione successiva dedicata alla *Morte liberatrice*). È un'«ambiguità» che si realizza, al limite, anche attraverso un certo meccanismo di reversibilità (il cui presupposto, variante della contraddizione fin qui esaminata, sta nell'estremo degli opposti coincidenti<sup>62</sup>): Scarpa, ad esempio, accenna ai «suoi dialoghi [di Manganelli] dove i parlanti tendono immancabilmente a scambiarsi i ruoli»<sup>63</sup>. Empson stesso per affrontare con immediatezza il «settimo tipo» sottolinea la sua caratteristica complessità strutturale (prossima all'illusionismo prospettico: come «in un disegno a scacchi in quanto nessuno dei due colori può esser considerato come sfondo dell'altro: si tratta contemporaneamente di una indecisione e di una struttura») e ricorre a un'immagine di facile figurabilità, che però – se vista dalla specola manganelliana – potrà caricarsi di risonanze decisive:

[...] [una contraddizione di tal genere] può dare un'impressione di una decorazione consapevole, come quella ottenuta dai Sumeri, nei primi disegni di un popolo civile che ci sian rimasti, col disporre due animali in atteggiamenti di violenza esattamente simmetrici, alla stregua delle fiere araldiche che sorreggono gli stemmi, in modo che, quali che siano le tendenze all'azione destinate allo spettatore allarmato, comunque egli immagini le rispettive posizioni del cacciatore e della vittima, la sua attenzione è rivendicata con identica intensità dalla parte opposta, con un rassicurante effetto di impossibilità, ed egli è così teso fra i due identici impulsi da essere indotto alla stasi ammirativa.<sup>64</sup>

Com'è noto, proprio il codice araldico sarà eletto da Manganelli a metafora del proprio procedimento letterario maturo: «stemma» e «situazione» messa in racconto – «soluzione» narrativa di un «problema» mantenuto nell'«ombra» – in fondo si riconducono allo stesso procedimento. Ed ecco che, forse addirittura in memoria di questa precoce lettura, negli scritti manganelliani ricorre pure, fantasticamente trasfigurata, la situazione esemplare scelta da Empson per rappresentare – o meglio, per emblemizzare – l'«ambiguità» psico-logica pura, nonché il contesto di violenza che una tale contraddizione non può che suscitare. Si veda il microracconto *Sessantasette* di *Centuria*, tutto compreso nell'anello dell'interscambio tra cacciatore e cacciato:

L'animale inseguito dai cacciatori, subisce, durante la sua fuga silenziosa e accurata, una serie di trasformazioni, che ne rendono impossibile la descrizione scientificamente

<sup>62</sup> Su questo aspetto insiste in particolare Marco Paolone (*Il cavaliere immaginale*, cit., spt. pp. 40 e 75), con osservazioni tuttavia non *in toto* condivisibili, almeno dalla prospettiva che qui si è scelto di privilegiare.

<sup>63</sup> D. Scarpa, *Oscuro/Chiaro*, cit., p. 352.

<sup>64</sup> W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, cit., p. 298 (da cui anche la cit. prec. a testo).

attendibile. [...] Ma 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>65</sup>

Questi fattori implicati e attivati, nel loro insieme, dal «settimo tipo di ambiguità» – la presupposta scissione logico-emotiva, la forte componente strutturale, la compresenza inconciliabile ma anche la reversibilità violenta che si ha per risultato – aiutano ad illuminare i motivi che (presumibilmente) avranno guidato Manganelli alla riflessione su e quindi all'adozione sempre più consapevole di un mezzo tecnico di messa in parola già impiegato però – occorre ribadirlo – per «vocazione».

Nel 1964 Manganelli scrive – con in mente la triade modernista Eliot, Pound e Yeats, gli eredi della «lirica metafisica» e del suo «prodigioso linguaggio [...] insieme simbolico, fantastico e razionale»<sup>66</sup>:

[...] 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 [...].<sup>67</sup>

È la traduzione critica della presto intuita necessità «strategi[ca]», *in primis* psicologica, di «una vita che [...] [sappia] sta[re] in bilico»<sup>68</sup>. In effetti, ciò che al giovane Manganelli in formazione sembra stare più a cuore è proprio trattare la drammatica compresenza delle alternative (più che la loro possibile equivalenza – pedale che calcherà piuttosto nelle opere più tarde): riuscire a contenerle nella loro «contraddittoria interezza».

Questo atteggiamento mentale investe dunque tutti gli aspetti più problematici dell'«esperienza» di Manganelli. Così il corpo, del quale – come si è detto – vorrebbe liberarsi, sentendolo come disgustosa e caduca zavorra, ma del quale, allo stesso tempo, capita che desideri pure una fruizione serena e soddisfatta. È il caso di questi versi della polemica *Batti e colpisci il vecchio nemico di classe* (appartenente alla 'seconda maniera' poetica manganelliana):

Tu mi chiedi: che cos'è la libertà?  
La libertà di fumare una sigaretta,  
di guardare una donna per la strada  
la libertà dei cinque sensi  
[...]  
e non conoscere il rimorso

<sup>65</sup> C, pp. 149-150.

<sup>66</sup> *La poetica dell'ambiguità I*, IF1, p. 3.

<sup>67</sup> IF1, p. 2.

<sup>68</sup> *Un libro*, TUC, p. 63.

desiderare tentare  
la vita con un gesto di sordida lussuria.<sup>69</sup>

L'invettiva bersaglia evidentemente l'impostura metafisica («Uccidere iddio occorre e senza indugio»), da cui dipendono perbenismo e demonizzazione dei piaceri del corpo; ma è anche, per converso, macroscopica spia del perdurare, di norma, delle inibizioni religiose nello stesso Manganelli, la cui frequentissima critica coprolalica a fisicità e sessualità (si veda, del resto, anche qui il marchio, contraddittorio, di «sordida lussuria») può essere infatti letta – esattamente come per l'autore da lui preso a modello a questo riguardo: Jonathan Swift – come «un ponte gettato fra il sesso da un lato e il pericolo del peccato dall'altro», per cui «[è] lecito chiedersi [...] quanto rimanga intatta la tradizionale remora cristiana, implicita nell'omologazione sesso-escrementi, e sublimata nel principio spirituale che l'io linguistico sembrava voler demistificare»<sup>70</sup>.

In ogni caso, la dimensione della fisicità – concreta evidenza dell'esistere – è destinata a rimanere per Manganelli una *crux* irrisolta. Così ancora nel 1986 in uno degli articoli stesi per la rivista di Franco Maria Ricci («FMR») – ciclo di impressioni di un 'letterato' cataloghi d'arte alla mano – la «tensione» fra rifiuto e attaccamento alla corporeità si dimostra la stessa. L'occasione per la stesura di *Il corpo danzato* è data a Manganelli dalle figure di danzatrici di Edgar Degas, e più precisamente dai suoi modelli scultorei: l'intervento, infatti, ruota attorno ai due fuochi del corpo e della statua, due condizioni di stato parimenti coinvolte appunto nell'esercizio della danza.

Il corpo che danza assume la consistenza e la coerenza del ritmo danzato; il corpo che danza, il corpo carnale e infermo, acquista nella scansione dei passi e dei gesti una durezza, una indifferenza, una sconcertante eternità; ma occorre che a eseguire quei gesti trasmutanti, a sperimentare quella metamorfosi che allude a una morte dell'angoscia, occorre, dico, che sia appunto il corpo perituro, impreciso, labile.

La danza allude a una tecnica di acquisizione della durezza, della infrangibilità; come possa, la molle e penetrabile carne, diventare sacralmente cristallo, oro, pietra dura. La carne irretita nel ritmo musicale cessa di avere un nome, una storia, passato e speranze.<sup>71</sup>

Stando alla definizione di partenza, quindi, la danza sarebbe nell'ambito performativo l'esatto equivalente di ciò che la letteratura è nell'ambito verbale: ancora una volta, «Bisanzio», la dimensione della «durezza» e della precisione (il «ritmo» è elemento valorizzato dall'autore

---

<sup>69</sup> *Batti e colpisci il vecchio nemico di classe...*, vv. 15-18 e 23-25, poi v. 26, in PO, p. 190.

<sup>70</sup> A. Brillì, *Prefazione* a J. Swift, *Lo spogliatoio della signora e altre poesie*, a c. di A. Brillì, Einaudi, Torino 1977, p. VII (un'edizione a cui Manganelli dedica, peraltro, la recensione *Swift: che disgusto le signore spogliate* [1978], ora in IF2, pp. 81-82).

<sup>71</sup> G. Manganelli, *Il corpo danzato* [1986], in S, p. 113 (e dalle pp. ss. le successive cit. a testo).

anche nella scrittura), in una parola: dell'«eternità». Ecco perché il corpo, soggetto a deperimento, è chiamato a diventare, per artificio, 'artificiale' come una statua: «cristallo, oro, pietra dura». E tuttavia, in questo testo marginale come forse in nessun altro, Manganelli rivendica a pieno titolo anche le ragioni di una fisicità che si esprime come «amore inconsumabile del perituro, del carnale, infine dell'imperfetto» e sa goderne. Così, il saggio si fa esplicita, voluta contrapposizione di due «desideri» «incompatibil[i]»: da un lato l'impulso alla dissoluzione dell'essere nel moto esatto della danza, nello spazio della pura «contemplazione» (non a caso nell'*incipit* del pezzo, tutto 'danzato', cade l'accento su una «morte dell'angoscia», di quel sentimento cioè che per Manganelli è sempre indice del male di vivere); dall'altro il «desiderio di essere corpo, di permanere nella condizione della carne», insomma di essere cosa viva. È questo conflitto a determinare la «drammaticità del gesto plastico di Degas»: l'adesione sì all'arte, ma nell'«impossibilità di varcare lo spazio lucido e freddo dello specchio»; la «tenta[zione]» e la «paura». La conclusione ovviamente non sceglie; allude piuttosto – con l'ambigua ripresa in relativa – a un'impossibilità speculare: come il corpo danzante non può (ma lo vorrebbe poi?) diventare statua, la figura astratta si rivela «innamorata del corporeo» che non può avere:

In esperimenti di gesto, il corpo chiama, saluta, omaggia, balza, salta, si abbassa, si inchina, si protende, invita, si libra: esegue tutti i moti che vorrebbe eseguire all'interno di una reggia di puro spazio, gli squisiti gesti di una cerimonia in onore di una immagine, che ogni statua conosce ma che ci è negata, una immagine che, innamorata del corporeo, non chiede che la danzatrice divenga statua.<sup>72</sup>

Così, a lettura finita, a rimanere è una nota di nostalgia – nostalgia per un corpo, carne pesante e cedevole, cui nondimeno si possa «non chiede[re] [...] [di] diven[tare] statua».

Lo stato di contraddizione ricomposto solo nella formazione di compromesso sta quindi – lo si è ampiamente detto – alla base della prassi e della teorizzazione scrittoria di Manganelli. L'atto in certo modo 'risolutivo' di intendere la letteratura come spazio «abitabile» consente di fatto – e semplificando al massimo i termini – di non scegliere tra vita e morte: di potersi ritagliare una dimensione nell'intercapedine tra le due, una dimensione liminarmente «ascetica» dove sia possibile non vivere, senza per questo dover morire. È l'ottica che

---

<sup>72</sup> S, p. 116.

chiarisce anche perché Manganelli arriverà più avanti a coniare, per la letteratura stessa, la definizione-limite di «morte abitabile»<sup>73</sup>.

Eppure, malgrado la così rassicurante «strategia»<sup>74</sup> di «evasione» parziale, nemmeno la concezione manganelliana di letteratura riesce ad essere esente da ambiguità. La prima, macroscopica, sta ovviamente nel suo statuto compromissorio di luogo assoluto che tuttavia mantiene contatto con le «ustioni» del vivere. Ma, in modo più sottile, l'ambiguità riguarda anche la condizione dell'autore – creatore/gestore di tale spazio – nei confronti di quest'ultimo. Nel saggio del 1964 su *Ronald Firbank* – inaugurale, entro l'opera critica maggiore, della nuova poetica della menzogna – la dimensione letteraria è definita, lo si è visto, come «luogo [...] solitario e mortale»: un'esaltazione improvvisa, nell'economia dell'intervento, proprio dei due sentimenti che del romanzo analizzato rappresentano il «centro» problematico e doloroso. Rivendicare una tale sofferenza per la dimensione letteraria, rimodulandola di chiave e facendola diventare «figura», non equivale però fino in fondo al disinnescare. Così la «solitudine», marca stessa di uno spazio che si esige separato, non smette – a dispetto di ogni dichiarazione di poetica – di essere «solitudine»: conserva traccia del suo dolore. Non a caso è un componimento in versi – tra l'altro, una delle poesie di datazione (d'autore) più alta: *Oh io non ho dubbi*, del 1954 – a verbalizzare per così dire fin dal principio e in modo chiaro questa doppiezza, poi di preferenza sfumata nell'ambiguità:

Oh io non ho dubbi  
sul telaio dei valori  
cui è necessario che acconsenta:  
né Dio né inferno né altra vita  
ma la nuda carità dei sillogismi;  
e sempre sventola giovane  
l'odio rosso dei fascisti;  
ma talora mi rattristo  
delle mie ore troppo sole,  
quando la mia voce sola  
frastorna il mio cervello solitario.

54<sup>75</sup>

Dunque, il programma letterario di Manganelli – consapevolmente difensivo e nella sua maturità addirittura provocatoriamente euforico – si dimostra in effetti segnato nel profondo

---

<sup>73</sup> G. Manganelli, *Com'è bello visitare un mondo che non c'è*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 1983.

<sup>74</sup> Cfr. TUC, p. 63, in cui si insite – nello specifico – sul valore «strategico» del genere prosastico e dell'esperimento stesso di *Un libro*.

<sup>75</sup> PO, p. 57.

dalla malinconia<sup>76</sup>, da una nostalgia per quella vita che pur si sa insostenibile: una vita cui si vorrebbe poter chiedere pienezza, forse addirittura felicità.

«AS IF A MAGIC LANTERN THREW THE NERVES IN PATTERNS ON A SCREEN»

L'immersione nel groviglio psicologico del giovane Giorgio Manganelli non è dunque (solo) un atto di voyeurismo. Innanzi tutto, scandagliare la crisi interiore – attraverso i suoi stessi tentativi di rielaborazione – aiuta non tanto ad enucleare (sono talmente lampanti!), quanto piuttosto a descrivere più esattamente, restituendo loro complessità, quei nodi «personal[i]», del «destino» fatto letteratura, che più avranno valore «ossessivo» nella sua produzione matura. In questo modo, la formula critica di un Manganelli 'dalla parte della morte' *tout court* – che pure riflette una posa-«maschera» via via assunta dall'autore – si problematizza, si carica delle contraddizioni che proprio la dimensione della 'morte' ha fin dall'inizio nel percorso intellettuale e psicologico manganelliano.

Al contempo non è solo la biografia come trampolino alla scrittura, ma anche il pensiero 'filosofico', la consapevole ed elaborata *Weltanschauung* di Manganelli – quale si è andata ripercorrendo nei capitoli precedenti – ad acquistare in ulteriori ramificazioni. In particolare, è tornando a intersecare parti di *Un libro* del 1953 e una sequenza di *Appunti critici* del 1955 – due momenti, sia di vita che di scrittura, di cui già si è sottolineata la contiguità – che il quadro della riflessione manganelliana si completa, intrecciando ancora una volta le dimensioni della lirica e della storia (quest'ultima presentissima attraverso un'impetosa indagine, a tratti violentemente satirica, del proprio vissuto e, più in generale, della concreta realtà contemporanea).

Tra giugno e luglio del 1955 Manganelli scrive una decina di *Appunti* non critici ma diaristici<sup>77</sup>, il cui evento scatenante è (tralasciando i dettagli) l'interruzione improvvisa di una relazione amorosa. Come prevedibile, più ancora che ripercorrere la vicenda in sé (per il lettore, qui più che mai indiscreto, comunque ricostruibile a grandi linee dagli anatemi lanciati), Manganelli cerca di rielaborare in parole, razionalizzandolo, il proprio sconvolgimento emotivo: autoausculta la sua «malattia»<sup>78</sup> e ne fissa le tappe del progressivo decorso («da due mesi – prima per amore, ora per sofferenza – io sono in balia di tutto»; «Forse sto lievemente meglio»; «Sì, sto meglio nel senso che [...]»; «Sì, le cose vanno meglio:

---

<sup>76</sup> Su questo aspetto, da una prospettiva complementare, cfr. anche M. Paolone, *Il cavaliere immaginale*, cit., pp. 48-51 (sezione intitolata, significativamente, *Melancholia carnevalizzata*).

<sup>77</sup> AC V 56-65, stesi tra il 22 giugno e il 15 luglio 1955.

<sup>78</sup> AC V 56.

da una settimana ho ripreso a lavorare, da dieci giorni non penso più alla *mors voluntaria*»<sup>79</sup>). Certo, si tratta di una riflessione sulle proprie fragilità e instabilità psicologiche; eppure la questione presenta al contempo un risvolto più generale ed astratto, degno di un'attenzione 'teorica':

«Vissi otto anni, non infelici, perché non inattivi» (*Jane Eyre*) Semplice ed esatto (cap. 10). L'infelicità è di sua natura contemplativa, estatica, affascinata dagli oggetti stessi da cui scaturisce la sua sofferenza, e quanto più è atroce, tanto più gli oggetti ne traggono una sorta di orribile santità, una dignità che l'infelice non osa violare. Così rinasce il rapporto religioso, devozionale, il cui carattere essenziale è la riconoscente impotenza di fronte a quel che ci distrugge. Felicità, ancora, altro non è che possesso di se stessi: e per sua natura, è gioia alquanto fredda e razziocinativa. 26-VI<sup>80</sup>

L'amante deluso compie cioè il salto di ricollegare la propria passione alla sfera religiosa: in amore, bene o male che vada, tra amante e amato verrebbe a riprodursi lo stesso rapporto «devozionale» che sempre si stabilisce tra il credente e la (postulata) divinità. Uno stato di dipendenza quindi che, in entrambi i contesti, provocherebbe nel soggetto una perdita di autocontrollo – quel «possesso di se stessi» che solo il libero pensiero, illuminista, «raziocinativ[o]» (a tornare è qui il riferimento alla «chiarezza»<sup>81</sup>) e per ciò stesso, su altro piano, «felic[e]» può garantire. È per questa associazione che Manganelli appena più avanti parla di «mito di quella donna» e ancora di «mito della salvezza per mano d'altri»: dove «mito», evidentemente, ha quell'accezione religiosa che – come si è già verificato nel contesto di sue analoghe riflessioni sociologiche – l'autore assegna in prima istanza al concetto. Inoltre, l'accento – in negativo – alla morte a controllo riconquistato: «da dieci giorni non penso più alla *mors voluntaria*» problematizza nuovamente, e nella stessa direzione che si è avuto modo di indicare, il valore di norma tutto positivo e razionale del suicidio.

L'associazione tra amore e religione – nei termini di una svalutazione di entrambi – è in effetti una costante del pensiero manganelliano del periodo. Caso interessante tra i componimenti in versi – che il contesto di una meditazione sul proprio «cuore»<sup>82</sup> non può non richiamare – è la già citata *Ci risiamo: gli oggetti si scatenano*, senza data, che il curatore Piccini pone tra le poesie manganelliane più tarde. In realtà, la situazione e lo stato d'animo evocati sono sempre i medesimi (l'*incipit* del resto allude a un'iterazione), tanto da

---

<sup>79</sup> Rispettivamente da AC V 56, 60, 63 e 64.

<sup>80</sup> AC V 62.

<sup>81</sup> AC V 65.

<sup>82</sup> AC V 61.

configurarsi come vero e proprio *topos* della ‘psico-biografia’ manganelliana degli anni di formazione:

Ci risiamo: gli oggetti si scatenano;  
si muovono i violenti  
fermenti della morte per amore  
ogni cosa accade, i lampioni  
hanno disegnato l’assurda camera  
da letto di noi due quasi amanti, e poi più nulla.  
Tu parti: Iddio tramonta un’altra volta,  
ed il pianeta si impiglia nelle sue budella  
– io non capisco, io non intendo,  
tutto accade, io sono al centro  
e la furia del qui che mi travolge  
ustiona la pelle desolata  
che i teneri tatuaggi lasciano nel buio.<sup>83</sup>

Avvicinabile anche ai componimenti del 1958 ca. per certi temi presenti nei versi successivi (la questione del «permanere», la natura improvvisamente «vegetale» dell’io lirico<sup>84</sup>), la poesia traccia una rete tra i motivi per l’autore fondamentali alla caratterizzazione delle passioni come «violenze» vitali. La convergenza che si è detta dei piani amoroso e religioso («Tu parti: Iddio tramonta un’altra volta») si allarga, complicandosi, alla visione della caoticità del mondo («gli oggetti si scatenano», «il pianeta si impiglia nelle sue budella»), altro *topos* manganelliano. Entro la sua satira metafisica, infatti, il riconosciuto disordine cosmico è prova dell’assenza del divino e insieme, paradossalmente, marchio d’infamia di quello stesso Dio-nulla – assente-presente, quindi – non tanto inetto, quanto piuttosto maliziosamente nocivo all’uomo. È il medesimo cortocircuito mentale che si ha anche nella sequenza degli *Appunti* in questione:

---

<sup>83</sup> *Ci risiamo: gli oggetti si scatenano...*, vv. 1-13, in PO, p. 196.

<sup>84</sup> Per il primo tema che nella poesia esaminata ricorre come messa in questione radicale – vv. 24-25: «[...] nulla / ha in sé la vocazione a permanere:» (dichiarazione seguita, come di consueto, dalla relativa esemplificazione) – cfr. in particolare due testi, collocati dal curatore ai secondi anni ’50, in cui è affrontata piuttosto l’opposizione tra il «permanere» degli «oggetti» della realtà e il ‘trascorrere’ dell’io e tu lirici: «La permanenza degli oggetti / è cosa assurda, affatto incomprensibile, / ingannevole, perfetta; / tutto permane [...] / ma tu, tu che non più indugi / [...] / né io più, sottratto» (*La permanenza degli oggetti...*, vv. 1-4, 8 e 11, in PO, p. 91); «Ogni cosa permane – / ogni cosa rimane – / ogni cosa sussiste – / ogni cosa resiste – / [...] / tu, io, morremo, morremo,» (*Ogni cosa permane...*, vv. 1-4 e 7, in PO, p. 92). Quanto invece al secondo motivo – qui «Io muoio: sono un vegetale;» (al v. 30) – allusivo di una certa inerzia ‘deformante’ dovuta alla passione amorosa cfr. ad es. la poesia dall’eloquente *incipit Come gentile logora amore...*, datata al settembre 1958: «ti implichi nella impreveduta / geometria vegetale del tuo sangue.» (vv. 7-8, in PO, p. 112); o anche in *Ora che lievita il dolce desiderio...* i vv. «ora che consento / alla dolcezza vegetale della mano,» (vv. 4-5, in PO, p. 101).



Cessata la tetra, oratoria disperazione, dialettica e inane, resta una sorta di diffidenza, un voler scappare davanti alla stolidità, pesante macchina dell'esistenza, una fiacchezza che sempre, costantemente, mi parla di morte.<sup>85</sup>

Anzi, tale è lo stato di devastazione generale che l'io lirico subisce e registra dopo l'abbandono, che la sua stessa segnata epidermide appare come «desolata» – dove il qualificativo attiva immancabilmente l'eco dell'eliotiana *Waste Land*, certo esagerata, ma nondimeno conseguente con la rete d'implicazioni. In questo senso, un anello di congiunzione concettuale sta negli anche qui presenti termini-chiave del «centro» (elemento spaziale) e dell'«ustione» (elemento fisico-psicologico), indicatori appunto della dimensione del vitale rapinoso. Considerate tali occorrenze, allora, pure un'altra poesia – datata all'estate del 1958 – può essere avvicinata: testo, a sua volta, collettore degli stessi temi (escluso però l'importante risvolto religioso) e forse parallelo più vicino alla poesia esaminata entro il *corpus* versale manganelliano:

Permane l'indizio dell'ustione  
sopra gli oggetti conglobati  
nei gesti innamorati,  
resi significanti  
dalla semantica violenta  
dei corpi degli amanti;  
quando è risoluto il centro  
che impone ritmo e tempi e orbite,  
ancora, morti, ruotano  
rapinosi, gli oggetti disseccati  
– bicchieri, sedie, appuntamenti, lapsus –  
transitano il marasma dello spazio.

1958 – estate<sup>86</sup>

Collocata nella cornice di questo quadro concettual-figurale, la serie diaristica degli *Appunti* si rivela dunque un'attestazione importante per la formulazione e la successiva irradiazione dell'intero complesso. Ma c'è di più. In queste stesse note dell'estate 1955 s'inseriscono anche alcune considerazioni di Manganelli sulla propria condizione di precarietà sociale. L'appunto che interrompe il flusso delle registrazioni amorose è certamente dettato da una certa contingenza degli eventi; punto di partenza è infatti un dato esterno:

Ci dicono che ci tratterranno i sei giorni di sciopero, questo mese: infantilismo sindacale dei nostri capi, certo; ma anche oscuro, incomprensibile acciecamiento di una classe dirigente. Ho trentadue anni e mezzo; non sono del tutto sciocco; eppure non sono che un

---

<sup>85</sup> AC V 63. L'universo come «macchina» leopardianamente malfunzionante è uno dei temi narrativi più forti anche di *Hilarotragoedia*.

<sup>86</sup> PO, p. 107.

miserabile avventizio, destinato – se nulla accade – a restarlo per anni. Ho trentadue anni, e la dittatura ideologica dei cattolici mi vieta la normalità affettiva, mi chiude in una assurda solitudine degli istinti [...].<sup>87</sup>

La convergenza degli argomenti è, tuttavia, significativa: in effetti, l'annotazione anziché disturbare il primo, lineare discorso, viene a precisarlo da un'altra angolazione – quella relativa al lavoro (a quest'altezza Manganelli è insegnante senza cattedra fissa) e allo stato civile (di uomo sposato ma separato nei fatti, per di più nel contesto italiano di imperante moralità/moralismo cattolici).

Inoltre, grazie a quella sorta di 'collegamento sinaptico' via parole-chiave che è pratica consueta nel vero e proprio ipertesto dell'opera manganelliana, l'appunto contiene in sé il rimando ad altro scritto: il termine «avventizio», infatti, rinvia all'omonima sezione di *Un libro*, in cui un paio d'anni prima l'autore aveva già ironizzato sulla propria incerta posizione in seno alla società.<sup>88</sup> Il brano del 1953 è pezzo tragicamente satirico, bilancio sardonico e amaro insieme della *propria* esistenza nell'Italia contemporanea, ancora una volta però *astratta* a paradigma socio-ideologico:

Si scopre nella nostra società l'esistenza dell'avventizio come si scopre una qualità di animale, che pelo o colori e usi fanno simile ad altro, ma che se ne distingue per qualche inferiore caratteristica, come l'odore, o qualche sconcia abitudine o istinto. Talora se ne scopre l'esistenza diventandolo [...]. Io conosco bene l'avventizio intellettuale, lo sbiadito e consumato professore, l'uomo cui ogni anno si presta un anno di vita.<sup>89</sup>

Segue una disamina minuziosa quanto grottesca della vera e propria mutazione antropologica implicita nel diventare «avventizio»: una mutazione a «larva» che investe in primo luogo la psiche – verso una «sommessione» generale e variegata, che non manca però di nutrire il «disprezzo di sé» e un diffuso «delicato rancore» –, ma anche il corpo – che, in una progressiva consumazione verso lo stadio di «inconcio lebbroso», sempre più «sa di cadavere». L'«avventizio» manganelliano così «si acconcerà ad una vita periferica»: dove il concetto di «periferic[ità]», come collocazione al margine della vita, ha a quest'altezza ancora quella nota dolorosa che poi andrà a perdersi, quando nei testi più tardi – già ripercorsi – si tramuterà da condizione subita in scelta attiva.

Ma il dato più significativo, nel quadro complessivo delle riflessioni ora esaminate, è la fortissima carica concettuale che di nuovo sta dietro l'immagine manganelliana:

---

<sup>87</sup> AC V 58, del 22 giugno 1955.

<sup>88</sup> Cfr. anche il testo poetico *A che livello è salita...*, vv. 1-2, in PO, p. 29: «A che livello è salita / la volontà di morte dell'avventizio?».

<sup>89</sup> TUC, p. 67 (per le successive cit. a testo cfr. pp. 67-68).

Non la si potrebbe definire una condizione avvilita: ma quasi una malattia, o un vizio ignobile e irresistibile, che colora di colpa, di impotenza, tutte le ore della giornata. In certo modo è una condizione che esula da un giudizio morale: direi che ha il carattere di una esclusione religiosa. E l'avventizio se ne fa consapevole.<sup>90</sup>

E più avanti, a meglio spiegare il concetto:

Condizione religiosa, s'è detto: e certo non ingiustificatamente, se si considera che in una società una religione si inserisce con la precettistica a dare una posticcia dignità ai rapporti umani, in qualche modo fingendo di eternarli: per cui quel vivere in prestito, o a rate, è sanzione di un giudizio, un marchio, una scomunica. Nell' involuzione terroristica di tutta la nostra società queste forme di assassinio hanno acquistato una sorta di tollerabilità.<sup>91</sup>

Al di là della forma, forse letterariamente ancora un po' acerba, in questa sorta di apologo che è *L'avventizio* manganelliano conta soprattutto l'intenzione di base: riprendere la versione moderna della critica dei costumi, affidando all'effetto di straniamento – via descrizione da reietto, o meglio da 'mostro sociale' del soggetto intellettualmente indipendente, fuoriuscito dalle maglie della prevista stabilità piccoloborghese – la denuncia, tutta laica, di una corruzione intrinseca alle 'sovrastrutture religiose' imposte correntemente all'organizzazione della vita civile. È forse l'atto iniziale di quel discorso che Manganelli continuerà sulle pagine degli *Appunti*, specie in rapporto critico con le posizioni eliotiane.<sup>92</sup>

Il pezzo si chiude su un vago auspicio di rivoluzione – almeno individuale – che ha tuttavia ad orizzonte, più che davvero il sovvertimento sociale, il suicidio insieme liberatorio ed assertivo:

Quando sarà giunto alla disperazione... non accadrà nulla. Sarebbe più sensato che qualcosa accadesse: che la sua disponibilità gli balenasse davanti agli occhi come il diritto di sparare, di fare il bandito, di accettare il suo "non appartenere" fino in fondo, e con lucidità si facesse assassino, ladro, incendiario, e qualunque altra cosa gli possa restituire il rispetto di se stesso. Meglio uccidersi, se si ha un colpo solo. Ma sottrarsi alla quieta fame degli "stabili": e sia pure nella perfetta, angelica parabola con cui ci si scaglia da un decimo piano, provare la gagliarda vibrazione della proprietà del proprio corpo, del proprio sorriso, del proprio istante.<sup>93</sup>

Nell'appunto del giugno 1955, viceversa, la medesima combinazione di pensieri produce un impulso almeno idealmente più concreto:

---

<sup>90</sup> TUC, p. 67.

<sup>91</sup> TUC, p. 68.

<sup>92</sup> Cfr. I parte, cap. II, p. 64 ss.

<sup>93</sup> TUC, p. 69.

C'è da chiedersi per quale oscura strada una società cerca, pazientemente, la sua distruzione: come si accumulino l'odio, l'ira, l'avvilimento senza avvedersi che si preparano le forche. Immagino che fosse il medesimo ai tempi della rivoluzione francese: quella inintelligenza della realtà, cui si oppone nei rivoluzionari, un senso della realtà sempre più disincantato, più virile e più spietato. La classe dirigente italiana deve la sua sopravvivenza ad un mero accidente internazionale: ma essa è condannata a tentare futili fascismi, perché ogni energia rivoluzionaria le è stata tolta; e infine a provocare nei suoi naturali nemici una quantità di odio intelligente, da spazzarla via una volta per sempre.<sup>94</sup>

Una disposizione anarchicamente dinamitarda, questa, propria in generale di Manganelli e che ritorna anche – spia il ripetersi del lemma-chiave «ira» – in diversi suoi componimenti poetici più espressamente satirici<sup>95</sup>.

Tuttavia, la figura dell'«avventizio», fra *Un libro* e gli *Appunti*, comprende una componente psicologica ulteriormente complessa. La satira che impronta l'autoritratto manganelliano *sub specie* 'avventizia' – satira puntata in primo luogo, come si è detto, 'verso l'esterno' – è in effetti rivolta parimenti 'verso l'interno', verso cioè lo stesso soggetto che lì si sta raffigurando. Nella deformazione caricaturale della propria sagoma, Manganelli cioè concretizza attraverso la narrazione stessa quell'«odi[o] [di] se stesso»<sup>96</sup> – in quegli anni biograficamente reale e sentitissimo – che nelle stesse pagine è paradossale conseguenza del 'mal-sistema' da abbattere.

Un simile atteggiamento autodenigratorio può ricordare il profilo dell'«autodistruttore», quale è tracciato da Pavese nel proprio diario. *Il mestiere di vivere* del resto, come è stato ormai riconosciuto da più parti, costituisce la prima fonte del manganelliano trattato-analisi-diario *Un libro*, anzi la sua pietra di paragone: precedente-modello in cui paurosamente rispecchiarsi, da cui cercare disperatamente di smarcarsi. L'affinità tra le due testimonianze (che nel caso di Manganelli comprendono, come qui appunto proposto, anche gli *Appunti critici*, spontaneamente alternanti riflessioni poetologiche a parti più diaristiche, come nello stesso Pavese) si estende addirittura oltre l'esplicita intenzione 'imitativa' del più giovane, che dal 1952 in poi si era andato confrontando con un'edizione solo parziale, mutila del testo pavesiano. Solamente la tarda pubblicazione integrale del *Mestiere di vivere* (nel 1990), che restaura i passi dove emerge più violento il disprezzo di Pavese contro delle donne<sup>97</sup>, chiarisce

---

<sup>94</sup> AC V 58.

<sup>95</sup> Cfr. spt. *Noi che leggiamo il Mondo e che votammo...*, in PO, pp. 125-128, ad es. i vv. 67-68: «E cresce, cresce ogni giorno lentamente / il tic tac dell'ira».

<sup>96</sup> TUC, p. 68.

<sup>97</sup> Cfr. in proposito l'osservazione di Marziano Guglielminetti: «[...] battute dissacratorie sul 'chiavare', sul «fottere» e sulle «mestruazioni» femminili (p. 38). Un tempo, due anni dopo la morte dell'autore, stampandosi il diario la prima volta, parve opportuno censurarle, ma in realtà appartengono da sempre all'indole misogina di Pavese e non gli sono suscitate dalla donna di questi anni [cioè, intorno al 1936]: se ne colgono echi, non solo

infatti fino in fondo il grado di convergenza fra i ‘diari’. Entrambi sono improntati a una fortissima componente misogina, analogamente reattiva rispetto a difficoltà nelle relazioni di tipo amoroso ed appuntata – con piuttosto prevedibili paralleli – agli stessi temi: una misoginia che si rivela, così, ulteriore radice condivisa del più generale disagio esistenziale comune ai due autori. In questo senso, la problematica affinità elettiva sentita da Manganelli nei confronti di Pavese – e, come si è visto, progressivamente superata – si rivela davvero completa, toccando tutti termini di un’indagine introspettiva che in entrambi pare votata alla lacerazione.

Filippo Milani, avanzando alcune corrispondenze soprattutto concettuali tra il *Mestiere* e i testi giovanili manganelliani, rimanda fra l’altro a una delle prime annotazioni pavesiane ad alto tasso di sofferenza, ma anche di strategia: la registrazione in data 24 aprile 1936, in cui è formulata la dichiarazione autoesortativa: «[...] l’unico modo di sfuggire all’abisso è di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi»<sup>98</sup>. Si tratta di una nota di chiara importanza tattica, che non sarà dunque sfuggita – come sembra giustamente ipotizzare il critico – al lettore interessato Manganelli. Ed è da notare, per di più, che Pavese avvia questo suo ragionamento descrivendo appunto l’«autodistruttore», una delle «maschere» chiamate a «calza[re], talora imperfettamente, il volto sofferente del proprio io»<sup>99</sup>. Il passo è significativo anche perché attacca giusto con un passaggio sul valore (auspicato) del suicidio: tema cruciale entro la riflessione pavesiana, che in proposito è con tutta evidenza (ampiamente riconosciuta dalla critica) di guida a Manganelli per l’esaltazione in proprio – almeno su carta, e fatte salve le ambiguità che si sono mostrate – della morte volontaria come «gesto calmo, che restituisce dignità e ordine alla nostra sconvolta figura»<sup>100</sup>. Così dunque Pavese:

24 apr. [1936]

Bisogna aver sentito la smania dell’autodistruzione. Non parlo del suicidio: gente come noi innamorata della vita, dell’imprevisto, del piacere di «raccontarla», non può arrivare al suicidio se non per imprudenza. E poi, il suicidio appare ormai come uno di quegli eroismi mitici, di quelle favolose affermazioni di una dignità dell’uomo davanti al destino, che interessano statuariamente, ma ci lasciano a noi.

L’autodistruttore è un tipo, insieme più disperato e utilitario. L’autodistruttore si sforza di scoprire entro di sé ogni magagna, ogni viltà, e di favorire queste disposizioni

---

nei *Frammenti*, ma in altri appunti della prima giovinezza.» (M. Guglielminetti, *Attraverso Il mestiere di vivere*, cit., p. XIII).

<sup>98</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 36; cfr. F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., pp. 120-121.

<sup>99</sup> M. Guglielminetti, *Attraverso Il mestiere di vivere*, cit., pp. XII-XIII.

<sup>100</sup> *Un libro*, TUC, p. 64. Per l’influsso su Manganelli della riflessione pavesiana sul suicidio cfr. ancora Milani (*Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., p. 127), che cita ad esempio una diversa annotazione del *Mestiere*, stesa in data 30 novembre 1937 (C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 61).

all'annullamento, ricercandole, inebriandosene, godendole. [...] È un ottimista. Spera ogni cosa dalla vita, e si va accordando a rendere sotto le mani del caso futuro i suoni più acuti o significativi.

L'autodistrutt. non può sopportare la solitudine.

Ma vive in un pericolo continuo; che lo sorprenda una smania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi.

Bisogna osservare bene questo: ai nostri tempi il suicidio è un modo di sparire, viene commesso timidamente, silenziosamente, schiacciatamente. Non è più un agire, è un patire.

Chi sa se tornerà ancora al mondo il suicidio ottimistico?<sup>101</sup>

Bisogna riconoscere che l'«avventizio» manganelliano a sua volta «maschera» (seppur rudimentale rispetto al *disguise* retorico a venire) dimostra appunto – nella disposizione insistita all'«annullamento» – un'uguale tendenza «a scoprire entro di sé ogni magagna, ogni viltà», poi sbandierate, a seconda della sede, in modi vuoi autoironici vuoi sofferiti.

Inoltre, come già si è avuto modo di accennare, anche nel giovane Manganelli la stessa «solitudine» è uno dei nodi che più 'fanno problema'. Nel *Mestiere* in particolare all'altezza del 1938, altro anno di crisi (legata da vicino proprio all'abbandono) e autoanalisi, Pavese dedica un'attenzione specifica al (proprio) stato di dolore, interrogandosi a più riprese sull'«accettazione della sofferenza» come espediente pratico per «non soffrire»<sup>102</sup>:

Per non soffrire occorre convincersi che tutto è sofferenza. Il Leop. poteva avere vita felice.

Per non soffrire occorre soffrire. Cioè: occorre *accettare* la sofferenza [...].

Ma «accettare la sofferenza» significa conoscere un'alchimia per cui il fango diventa oro. Non si può «accettarla» e basta. [...]<sup>103</sup>;

Scegliere noi magari un male è l'unica difesa contro questo male. *Questo* significa l'accettazione della sofferenza. Non rassegnazione, ma scatto. Digerire il male di colpo. Hanno vantaggio quelli che per indole sanno soffrire in modo irruente e totalitario: così si disarmano la sofferenza, la si fa nostra creazione, elezione, rassegnazione. Giustificazione del suicidio.<sup>104</sup>

Una modalità, questa, di affrontare la questione che nei testi della formazione manganelliana (specie degli anni '50) trova un lampante parallelo, e anzi una vera e propria cassa di risonanza, data la frequenza con cui lì l'io narrativo-riflessivo-lirico invita se stesso ad «accettare» una gamma di condizioni critiche: tra le sole poesie, «Accetterò la morte in tutte

---

<sup>101</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 35.

<sup>102</sup> Così in data 15 ottobre 1938: ivi, p. 123.

<sup>103</sup> Così in data 1 novembre 1938: ivi, p. 130.

<sup>104</sup> Così in data 10 novembre 1938: ivi, pp. 135-136.

le sue forme: / [...] / Accetterò gli assensi ed i rifiuti» (datata 1954-55)<sup>105</sup>, «Tu dovrai accettare la tua morte:»<sup>106</sup>; «se tu accetti la morte – ora – ti salvi»<sup>107</sup>; «accettando le argomentazioni / del mio essere qui, della mia assenza,» (datata interrogativamente al 1953-1954)<sup>108</sup>.

Questi paralleli generali ora tracciati trovano un loro puntello concreto proprio nelle pagine di Manganelli che si sono andate ripercorrendo più in dettaglio: è in quelle sedi che occorrono infatti le uniche citazioni esplicite, salvo errore, dal *Mestiere di vivere* dell'intero corpus manganelliano. Quanto ad *Un libro*, concludendo la sezione (già analizzata) *Senso di colpa e senso della storia* lo scrittore in erba rimanda espressamente – per supporto alla propria tesi – a un passo paveseano<sup>109</sup>:

Ben disse Pavese, Dio è masochista: e ci fece a sua immagine e somiglianza.<sup>110</sup>

da leggersi con:

Siccome Dio *pot*eva creare una libertà che non consentisse il male [...], ne viene che il male l'ha voluto lui. Ma il male lo offende. È quindi un banale caso di masochismo.<sup>111</sup>

Un appoggio esplicito al modello dunque che, tra l'altro, nell'economia del testo forse non si limita a questa dichiarazione. Nell'attacco del medesimo capitolo, infatti, Manganelli lamenta:

Certo, l'idea di vivere nella storia rende incredibilmente pesante il mestiere di vivere: sarà che ho le spalle deboli, ma il sistema solare talvolta mi incurva la spina dorsale : [...] e in definitiva io sono ad ogni istante assassino ladro ruffiano sfruttatore sadico – e la verità si riduce al fatto che sono un masochista.

Il brano, proprio perché strizza palesemente l'occhio a Pavese nella rievocazione del suo titolo, sembra rimodulare – ancora in fatto di «masochismo», quasi anticipando quindi il finale citazionistico – una nota tarda del modello: una delle ultime, anzi, datata 17 agosto 1950, che suona:

I suicidi sono omicidi timidi. Masochismo invece che sadismo.<sup>112</sup>

---

<sup>105</sup> *Accetterò la morte in tutte le sue forme...*, vv. 1 e 7, in PO, p. 28 – testo affrontato anche da Milani, nel suo rapporto con altri luoghi prosastici dell'«accettare» manganelliano (cfr. F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemata della dissimulazione*, cit., pp. 130-131).

<sup>106</sup> *Tu dovrai accettare la tua morte...*, v.1, in PO, p. 49.

<sup>107</sup> *L'universo sta su quattro zampe...*, sez. III v. 8, in PO, p. 62.

<sup>108</sup> *S'io, come voglio, deducessi...*, vv. 3-5, in PO, p. 75.

<sup>109</sup> Il rimando è segnalato anche da Milani (*Giorgio Manganelli. Emblemata della dissimulazione*, cit., p. 133).

<sup>110</sup> TUC, p. 77.

<sup>111</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 100, in data 13 maggio 1938.

<sup>112</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 399.

Supponendo che il sottotesto agisca, come parrebbe, davvero in entrambi i punti, il metodo d'utilizzo delle fonti da parte di Manganelli si rivelerebbe allora precocemente in tutta la sua raffinatezza. Da un lato, l'esercizio della memoria ovvero la compitazione (parallela alla scrittura in proprio) del testo-modello agirebbero già in direzione di una concrezione, e citazione simultanea, di *loci* lontani ma connessi (qui per via tematica); dall'altro, la fonte sarebbe già usata per aggiungere una sfumatura – sottaciuta – a quanto detto in proprio (in questo caso un'allusione solo velata alla consueta tendenza suicidaria dell'io narrante, per mezzo della contrapposizione tra le qualifiche di «sadico», attivata da «assassino», vs «masochista»).

Questi come gli altri punti di prelievo dal *Mestiere* – più o meno precisamente individuabili – sembrano peraltro indicativi di un uso circostanziato del testo-modello da parte di Manganelli. Le riprese riguardano infatti nello specifico gli estremi del diario – le note degli anni '30, cioè, e del conclusivo 1950 –, segno che i ragionamenti e le introspezioni pavesiane lì svolte toccano proprio le corde più sentite del lettore interessato. Degna di minor riflessione invece si dimostrerebbe – a fronte di questi riscontri – la parte centrale del libro, che aveva rappresentato, per contro, per il suo autore la sede d'elaborazione privata di temi per lui fondamentali (tra cui la teoria del mito e dell'infanzia, le meditazioni religiose, *etc.*). Quella di Manganelli per il *Mestiere* si rivela dunque un'attenzione decisamente orientata, che trova un suo corrispettivo, e quindi una sua indiretta conferma, nell'articolo del 1952 circa *La letteratura americana e altri saggi* – per condizioni materiali, come si è detto, indipendente dal diario – dove la terza parte della raccolta, quella più spiritual-mitologica, era affrontata sostanzialmente soltanto per sorvolarla criticamente.

Anche negli *Appunti critici* Manganelli torna ad evocare il *Mestiere*, e lo fa – come già indicato in precedenza – proprio nelle sofferte note dell'estate 1955:

Se leggo due o tre righe, qua e là del Diario di Pavese, ho paura: paura soprattutto di quel terribile cerchio di solitudine, quel ritornare costantemente sul proprio cuore – la peggiore delle abitazioni – perché è l'unico termine possibile del nostro dialogo. Quanti anni sono che io mi dibatto tra gli stessi problemi? E l'esito – l'esito sarà il medesimo? Sarà quello il mio gesto umano, ragionevole, quello che mi parrà in accordo naturale con la realtà, che ora mi è tanto difficile capire?<sup>113</sup>

L'appunto, nella sua immediata disperazione, non abbisogna certo di note; nondimeno, resta interessante la scelta del termine «dialogo», che compare anche nei componimenti poetici

---

<sup>113</sup> AC V 61.



degli stessi anni. Nelle poesie parallele, la voce si applica generalmente a una comunicazione che – per quanto tentata – si rivela infine all’io lirico inconcludente, di stallo, impossibile, da respingere. Le situazioni irrimediabilmente fallimentari così connotate sono attivate soprattutto dalla presenza di una figura femminile, rimandando quindi, in senso lato, alla stessa area semantica dei ‘moti del cuore’ qui coinvolta. In *Rinuncia alla mano dell’amica*, ad esempio, gli imperativi di distacco dalla ‘lei’ in questione – sorretti dalla regola operativa che «solo l’inferno è onesto» – comprendono appunto: «[...] nega / l’elusiva sosta di un dialogo di frode,»<sup>114</sup>; oppure, in un altro componimento – che, significativamente, Manganelli richiamerà in un luogo diaristico degli *Appunti* connesso al complesso ora ripercorso – l’io lirico può lamentare: «Bevemmo ogni notte il vino dei possibili / tentammo assurdi dialoghi / con un seno improvviso»<sup>115</sup>; o ancora in un testo datato all’estate del 1958, prossimo per contenuti al primo qui ricordato visto che è scritto in «oppo[sizione]» «Alla insistenza della / solitaria malafemmina», un precetto suona: «le illècebre dei / suoi tentati dialoghi / eluderai cortesemente»<sup>116</sup>. Comunque è diffusa, specie nelle poesie manganelliane, l’idea che quei «dialoghi» (apparentemente) instaurati con «un seno» – con donne-interlocutrici cioè ridotte a una dimensione passionale, dei sentimenti e del sesso – non possano che qualificarsi come fraudolenti («di frode») ed «assurdi»: un po’ perché irrazionali, privi di quella «chiarezza» sempre auspicata dall’autore; un po’ perché non duraturi, ancorché necessari. Ancora una volta, si tratta di un groviglio psicologico. In modo del tutto analogo, il «dialogo» col proprio «cuore» di cui nel passo degli *Appunti* – che riguarda allora tanto il nodo ‘sentimentale’ (le passioni, il «terribile cerchio di solitudine»), come, più a fondo, lo stesso stare, resistendovi, al mondo (il nodo vita/morte, nelle ambiguità che si sono viste) – è insieme inevitabile («è l’unico termine possibile») e già inficiato, fin dalla prima battuta.

Poche settimane dopo, ai primi di settembre dello stesso 1955, Manganelli registra nei suoi *Appunti* un incontro casuale con quella donna che tanta confusione emotiva gli ha procurato, ispirandogli le amare riflessioni di cui sopra. Il complesso degli eventi si presenta evidentemente ancora carico d’esplosivo – da cui l’immancabile referto psicologico: «ne sono ancora stordito e indolenzito»<sup>117</sup>, nonostante la dichiarata fine dell’amore. È per questo, forse, che ad attutire il problematico dato di realtà soccorre questa volta una vera e propria

<sup>114</sup> *Rinuncia alla mano dell’amica...*, vv. 4 (in ripresa al conclusivo v. 17) e 8-9, in PO, p. 26.

<sup>115</sup> *Noi non riconoscemmo...*, sez. II vv. 1-3, in PO, p. 51.

<sup>116</sup> *Alla insistenza della...*, vv. 1-3 e 5-7, in PO, p. 109.

<sup>117</sup> AC V 86, del 6 settembre 1955 (da cui anche le cit. successive a testo).

‘imbottitura’ citatoria e interpretativa, atta ad illuminare retrospettivamente tutto l’accaduto in una luce chiarificatrice, a scopo autoprotettivo. Così l’appunto – ancora diaristico, ma che si vuole parimenti teorico-riflessivo – attacca con il solito espediente della letteratura di secondo grado: riportando, cioè, un passaggio dell’analisi di Cecil Day Lewis a proposito dell’eliotiana *Love Song of J. Alfred Prufrock*, svolta nel saggio *A Hope for Poetry* (del 1934), dove peraltro il critico-poeta non si dimostra nel complesso troppo generoso col ‘maestro’, pur apprezzandone la prima produzione. Annota Manganelli (le indicazioni del curatore Francucci chiariscono che l’iniziale rinvio «(Prufrock-Eliot)» è in realtà aggiunto in interlinea, si potrà supporre come contestualizzazione di servizio):

(Prufrock-Eliot)

«He was really an honest and sensitive man, and he had found that you can pay too high a price for the possession of someone who “understands” you» (C. Day Lewis, *Hope for Poetry*, 23-24).

[...] È vero che il prezzo di qc che ci capisce è sempre e comunque troppo alto: è l’indipendenza morale, ideologica che occorre dare in cambio.

Il rimando a quest’altezza ad Eliot, in veste di poeta, e a questo suo componimento in particolare – rimando che, per i limiti di spazio, potrebbe parere anche solo cursorio – è in realtà concettualmente cruciale, tanto che la poesia ‘d’amore’ *Prufrock* (uscita in rivista nel 1915 e poi raccolta nel volume del 1917 *Prufrock and Others Observations*) può essere considerata come un altro di quei testi-archetipo che guidano il giovane Manganelli alla scoperta di se stesso e del proprio «destino» letterario.

L’importanza dell’ipotesto eliotiano per l’autore in erba si misura su due livelli. Il primo, di diretto impatto, è senza dubbio il contenuto, col generale assetto testuale che lo veicola. La chiamata in causa di *Prufrock* – attraverso la lente di Day Lewis – è infatti determinata proprio dal ‘materiale narrativo’ della poesia, sentito come psicologicamente familiare: il fallimento nella relazione amorosa da parte di un uomo, Prufrock, colto in tutta la sua estraneità al salotto mondano cui appartiene viceversa l’amata – la quale peraltro, nelle allocuzioni immaginarie del protagonista, non lo comprende affatto (da cui il generico *refrain*: «“That is not what I meant at all. / That is not it, at all.”»<sup>118</sup>, che però ben si applica ai conati discorsivi dello stesso io lirico). Rappresenta del resto una componente fondamentale della poesia eliotiana proprio la satira mordace che investe l’ambiente borghese (segnatamente, bostoniano) contemporaneo: i suoi circoli, i suoi discorsi, la sua vacua e noiosa ripetitività. È

---

<sup>118</sup> T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 97-98 e 109-110 invertiti, in *Prufrock and Others Observations* [1917], in T.S. Eliot, *Opere*, cit., vol. I (1904-1939), pp. 282-283; trad. it.: «“Non è per niente questo che volevo dire. / Non è questo, per niente”».

un dato del testo di per sé macroscopico, e di presumibile interesse supplementare per un Manganelli impegnato a contestualizzare la propria tesi dell'assoggettamento nei rapporti 'devozionali' nel quadro di un ritratto sociale violentemente satirico. Allo stesso modo, è facile immaginare che saranno stati per lui di stimolo – sebbene non vi si soffermi esplicitamente – anche altri ingredienti principali del pezzo. In primo luogo, lo statuto di «interior monologue»<sup>119</sup> del testo stesso: un monologo interiore condotto, per di più, da un soggetto chiaramente disturbato, scisso in una sorta di pluralità di istanze personali (a partire dal primo verso: «Let us go then, you and I,»<sup>120</sup>), prossimo al tracollo nervoso e assillato da non meglio specificate, ma certo radicali, «overwhelming question[s]»<sup>121</sup> cui sa contrapporre solo una paralizzata indecisione («And indeed there will be time / [...] / And time yet for a hundred indecisions, / And for a hundred visions and revisions,»<sup>122</sup>) ed inibizione<sup>123</sup>, sospinto per giunta all'autoannullamento da un profondo desiderio di morte (si veda la chiusa di rapimento fantastico dove, paradosso, l'annegamento è sancito dal ritorno alla coscienza: «We have lingered in the chambers of the sea / [...] / Till human voices wake us, and we drown.»<sup>124</sup>).

Il testo dunque tematizza e insieme rappresenta, in una sorta di registrazione della sua stessa attività, la mente di Prufrock – i cui meandri e le cui circonvoluzioni di pensieri e stati d'animo sono subito chiamati in causa, per via di paragone-correlativo con le strade (effettivamente o meno) percorse per giungere all'appuntamento:

Let us go then, you and I, When the evening is spread out against the sky Like a patient etherised upon a table;	Allora andiamo, tu ed io, Quando la sera si stende contro il cielo Come un paziente narcotizzato disteso su una tavola;]
Let us go, through certain half-deserted streets, The muttering retreats Of restless nights in one-night cheap hotels	Andiamo, per certe strade semideserte, Mormoranti ricoveri Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo]
And sawdust restaurants with oyster-shells: Streets that follow like a tedious argument	E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche; Strade che si succedono come un tedioso argomento

<sup>119</sup> La tesi è largamente condivisa; per un quadro generale sul componimento eliotiano cfr. ad es. F.B. Pinion, *A T.S. Eliot Companion. Life and Works*, Papermac, London 1986, pp. 75-77 (la def. tecnica si trova a p. 75); cfr. anche A. Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, cit., pp. 89-104.

<sup>120</sup> T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, v. 1, cit., pp. 276-277 («Allora andiamo, tu ed io,»).

<sup>121</sup> Ivi, vv. 10 e 93, pp. 276-277 e 282-283 (nell'ed. Bompiani le due occorrenze sono rese, con *variatio*, rispettivamente con «domande che opprimono» e «domand[e] imbarazzant[i]»).

<sup>122</sup> Ivi, vv. 23 e 32-33, pp. 278-279 («E di sicuro ci sarà tempo / [...] / E tempo anche per cento indecisioni, / E per cento visioni e revisioni»).

<sup>123</sup> Cfr. F.B. Pinion, *A T.S. Eliot Companion*, cit., pp. 76-77.

<sup>124</sup> T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, vv. 129-131, cit., pp. 284-285 («Ci siamo troppo attardati nelle camere del mare / [...] / Finché le voci umane ci svegliano, e anneghiamo.»).

Of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question...  
Oh, do not ask, "What is it?"  
Let us go and make our visit.

Con l'insidioso proposito  
Di condurti a domande che opprimono...  
Oh, non chiedere "Cosa?"  
Andiamo a fare la nostra visita.<sup>125</sup>

Le scene che la voce dell'io lirico descrive sono quindi vuoi immaginate, vuoi rievocate da una *routine* sempre uguale, e frammiste a considerazioni, auspici, domande 'introflesse'. Così il testo, in cui tanta parte ha la componente fatica<sup>126</sup> – tra frammenti di discorsi captati dai rumori di sottofondo e tentativi di prendere la parola –, si riduce da ultimo a una sorta di «dialogo» dell'io con se stesso.

Avendo presente la parabola della scrittura di Manganelli – che, tra l'altro, si dedicherà nello specifico a vere e proprie registrazioni di 'percorsi' mentali (aspetto su cui si tornerà in dettaglio) – non è escluso che il componimento di Eliot possa aver esercitato un precoce, magari subliminale, impulso in questa direzione. Ma, volendo rimaner fermi agli elementi contestuali, è piuttosto evidente che la citazione (mediata) di *Prufrock* si riconnetta, per contenuti e modalità di rappresentazione, a quel «dialogo» – accezioni negative annesse – che Manganelli sta continuando a condurre, in prima persona, col proprio «cuore». Forse è anche per questo che nell'annotazione del settembre 1955 l'autore si autocita richiamando i versi che iniziano «Bevemmo ogni notte il vino dei possibili» (in quest'analisi già cursoriamente segnalati), il cui tema portante – la «possibil[ità]» come eu-/dis-forico miraggio di pienezza e progettualità – è per l'appunto un cardine del discorso manganelliano sulla delusione d'amore, e più in generale della vita. L'autocitazione può in effetti valere da marca retorica di «dialogo» interiore: «un ritornare costantemente sul proprio cuore» alla lettera, per via di lettera; ma può anche presupporre uno sdoppiamento in più istanze (come gli «you and I» di Eliot) che si confrontano, riflettono l'una sull'altra. Si tratta di un procedimento che, al di là delle specificità autoriali, è stato riscontrato anche nel *Mestiere di vivere*; per Guglielminetti, nelle registrazioni di Pavese: «L'io si sdoppia [...] per meglio interpretarsi. In chiave siffatta [sarebbero da] legger[ere] anche il consapevole richiamarsi, autocitarsi [...]»<sup>127</sup>. Nel caso di Manganelli, la compresenza di istanze personali – qui piuttosto implicita, ma altrove ben evidente e anzi rappresentativa di situazioni di conflitto psicologico – si rivela oggetto di un'indagine sempre più serrata proprio durante la formazione; fino a risolversi, mercé

---

<sup>125</sup> Ivi, vv. 1-12, pp. 276-277.

<sup>126</sup> Propone un'analisi incentrata su questo aspetto, ad esempio, il contributo di Giulia Pissarello, *Il salotto mentale di Prufrock* (in C. Dente Baschiera, M. Domenichelli e A.L. Johnson (a c. di), *Lo spazio della conversazione*, Atti del convegno, 10-11 dicembre 1992 – Università di Pisa, ETS, Pisa 1996, pp. 249-258).

<sup>127</sup> M. Guglielminetti, *Attraverso Il mestiere di vivere*, cit., p. XXII.

Bernhard, nella nota accettazione manganelliana della pluralità degli 'io' teorizzata letterariamente a partire da *Hilarotragedia* (opera che, tuttavia, continua a partecipare delle complessità degli anni precedenti).

Va inoltre ricordato che il periodo di stesura di *Prufrock* vedeva Eliot impegnato con lo studio, per la propria tesi di dottorato, della filosofia di Bradley – un pensatore in cui, come segnalato dalla critica, pare possibile individuare il più forte ascendente teorico per l'impossibilità comunicativa di Prufrock. Come formulato da Bradley in *Appearance and Reality* (1893):

In ogni caso la mia esperienza cade all'interno del mio cerchio privato, un cerchio sbarrato al mondo esterno; e in ogni momento della sua attività ogni sfera è impenetrabile per le altre che la circondano.<sup>128</sup>

In questo senso, il Prufrock eliotiano come le altre figure evocate nel monologo sono appunto «monadi solitarie»<sup>129</sup> ed impermeabili. Significativamente, proprio tale nodo concettuale impegnerà, e ampiamente, lo stesso Manganelli (soprattutto sul banco di prova della lezione beckettiana<sup>130</sup>); ma già all'altezza di questo 1955, esso si affaccia nelle sue carte come percezione «di quel terribile cerchio di solitudine»: una chiusura al mondo esterno, cioè, vista (almeno per ora) in modo unilaterale come ripiegamento su un 'io' fortemente sentimentale coi caratteri di inferno privato.

Se elementi di contenuto (insieme, si può pensare, alle loro peculiari sistemazioni di struttura e focalizzazione) costituiscono il primo motivo d'interesse di Manganelli per *Prufrock*, il secondo sta in un dato di stile – più precisamente, nella ricerca formale che accomuna questo Eliot (ma anche Ezra Pound e Marianne Moore) all'innovatore-apripista di una certa linea poetica in lingua inglese: Gerard Manley Hopkins. Ad attrarre Manganelli – che si sofferma su tali nomi in alcune note degli *Appunti* dell'ottobre 1955 – è il loro tentativo di realizzare un «linguaggio totale»<sup>131</sup>: ovvero, un linguaggio che sappia esprimere, per via di parole e di registri, appunto la «total[ità]» della vita e del soggetto. Un'onnicomprendività che, nell'ottica del giovane critico, equivale a una contraddittorietà – suo vero chiodo fisso del periodo. E in effetti, proprio tale approfondimento stilistico (su cui di più tra breve) può essere considerato l'ultimo anello, propriamente formale, di una catena concettuale più articolata, che molto

---

<sup>128</sup> F.H. Bradley citato in R.S. Crivelli, *T.S. Eliot*, Salerno, Roma 2015, p. 81 – passo che Crivelli mette in diretto rapporto con *The Love Song of J. Alfred Prufrock*; quanto al debito filosofico-ideologico di Eliot nei confronti di Bradley si veda anche l'efficace sintesi alle pp. 39-44.

<sup>129</sup> R.S. Crivelli, *T.S. Eliot*, cit., p. 82.

<sup>130</sup> Su tutto questo si rimanda al cap. II, della II parte.

<sup>131</sup> AC V 109, del 18 ottobre 1955.

impegna Manganelli – stanno ad attestarlo i consueti *Appunti critici*, testimonianza-chiave anche sotto questo riguardo – lungo tutta la seconda metà dell'anno 1955, giusto a metà dunque della sua *Bildungsgeschichte*.

«UN'IDEA GIGANTESCA»: «L'ARTE COME DIALETTICA»

La questione che, in un germinare accelerato di associazioni, Manganelli si sta impegnando a mettere in chiaro per se stesso – fino ad ergerla a programma della propria scrittura – è appunto l'idea dell'arte come «dialettica», come compresenza degli opposti (un'idea di cui si sono già evidenziati diversi aspetti). Sotto questo rispetto, come si è visto, il principio di ambiguità di William Empson si rivela determinante; ma un ruolo certo non minore, se non addirittura fondativo per l'intera teorizzazione è assegnato da Manganelli anche ad Edmund Wilson – in questa fase, si ricordi, cruciale pure sotto altro profilo (in particolare, il ripensamento della nozione di «mito», su cui ci si è già soffermati). Nella raccolta di saggi wilsoniana *The Triple Thinkers*<sup>132</sup>, infatti, Manganelli sembra trovare il quadro interpretativo più adeguato per organizzare, finalmente, alcune sue proprie intuizioni critiche, che era andato disseminando in varie sedi (da un certo punto in poi addirittura poggiandole, si direbbe, sul proprio caos psicologico). L'appunto 'generativo' di tutto il ragionamento manganelliano prende così avvio – in data 17 luglio 1955 – da una considerazione generale esposta da Wilson nel saggio *Bernhard Shaw at Eighty* (a sua volta rilettura equilibrata ed anticonformista<sup>133</sup> di un autore, come si ricorderà, non molto amato da Manganelli e proprio per questo, forse, ai suoi occhi esercizio di intelligenza ancor più stimolante):

«One <of> the prime error of recent radical criticism has been the assumption that great novels and plays must necessarily be written by people who have everything clear in their minds. People who have everything clear in their minds, who are not capable of identifying themselves imaginatively with, who do not actually embody in themselves, contrary emotions and points of view, do not write novels or plays at all – do not, at any

---

<sup>132</sup> Cfr. E. Wilson *The Triple Thinkers. Twelve Essays on Literary Subjects* [1948], John Lehmann, London 1952 – quasi sicuramente l'edizione di riferimento di Manganelli, visto che – come segnala Francucci – una sua copia materiale ricca di sottolineature è presente nella sua biblioteca (ora conservata presso il Fondo pavese).

<sup>133</sup> Per avere un'idea del metodo e della *verve* wilsoniana si veda ad es. il passaggio: «The real Shaw has thus never been the single-minded crusader that people at one time used to think him. Except for a limited period during the eighties and early nineties – when he wrote his only straight socialist plays, *Widowers' Houses* and *Mrs Warren's Profession* – he has never really been a practising socialist. And I am inclined to believe that the future will exactly reverse the opinion which his contemporaries have usually had of him. It used always to be said of Shaw that he was primarily not an artist, but a promulgator of certain ideas. The truth is, I think, that he is a considerable artist, but that his ideas – that is his social philosophy proper – have always been confused and uncertain.» (E. Wilson, *Bernhard Shaw at Eighty*, in *The Triple Thinkers*, cit., p. 163).

rate, write good ones. And – given genius – the more violent the contraries, the greater the works of art » (E. Wilson, *The Triple Thinkers*, p. 180)<sup>134</sup>

1) È vero. L'arte è in primo luogo accettazione dei contrari: un'arte non dialettica non è tale, è propaganda, è dichiarazione di fede. Quindi, il mondo dell'artista è un mondo necessariamente doloroso: talora fino ad essere intollerabile. E non è analizzabile oltre il punto in cui l'inclinazione dottrinarica ci richiama a trovare una "visione sintetica". Quindi l'arte è, in una data situazione storica, il risultato della tensione, di tutti gli elementi della tensione del momento. Quindi le scelte logiche dell'artista, la dichiarazione di fede, e anche la deliberata struttura imposta ad un'opera d'arte, sono fatti extra artistici: il nucleo artistico, se autentico, deve includere anche le passioni di cui l'autore rinnega il contenuto pratico, programmatico. [...]

[...]

1) È la chiarezza contemplativa che conta; è dire io voglio vivere, io voglio morire: e l'una e l'altra posizione è vera. Non ci sono contrari in arte.

[...]

L'affermazione di Wilson è affascinante e inquietante: ci è difficile credere che ci sia un ambito in cui le alternative non si producono. Ma quell'ambito c'è sempre stato: è la vita.

[...]<sup>135</sup>

L'estesa citazione dall'appunto, pur sfrondata di qualche passaggio, mostra nel suo svolgersi per tappe numerate e di progressiva rettifica quanto peso abbia per il giovane Manganelli la lezione di metodo wilsoniana. La formulazione consapevole del principio poetico della necessaria «accettazione», in arte e letteratura, di «contrary emotions and points of view» parte da lì<sup>136</sup>. Ma, a bene vedere, per Manganelli si tratta di una sorta di presa d'atto, di un'agnizione, per quanto risolutiva: l'essenza «dialettica» della letteratura (nel senso tecnico di contrari in «tensione») – fin qui, certo, non ancora pensata in termini così chiari e perciò necessitante di un'elaborazione teorica *ad hoc* – è per lui già del tutto evidente sul piano psicologico. Lo dimostra lo slittamento repentino dell'analisi verso un conflitto emotivo, guarda caso il più radicale suo proprio: sempre, volontà di vivere *vs* volontà di morire. È il conflitto cui risponde, si è visto, spontaneamente la primissima produzione manganelliana, già espressione di quei «contrary emotions and points of view» ora affrontati sistematicamente in qualità di regola compositiva.

Del resto, da anni Manganelli si era di fatto preparato il terreno per queste deduzioni ultime riflettendo proprio su rese letterarie di grovigli psicologici, senza tuttavia coglierne ancora

---

<sup>134</sup> Francucci segnala un errore nel rimando manganelliano: la cit nell'edizione menzionata, del 1952, si trova a p. 172.

<sup>135</sup> AC V 70, del 17 luglio 1955.

<sup>136</sup> In margine occorrerà peraltro notare una singolare convergenza tra questa formulazione del principio di «dialettica» e il metodo critico orlandiano (di derivazione freudiana) che vede nei prodotti letterari l'espressione simultanea dei due ordini di repressione e represso (/rimosso), indipendentemente dalle dichiarazioni autoriali. Questa ideale convergenza di metodi (che, come si è visto, condividono anche certi presupposti: p. es. le idee di Empson) verrebbe quindi ad aggiungersi all'interpretazione generale già avanzata – e comunque indipendente – dei testi manganelliani, non solo della fase di formazione, come «formazioni di compromesso» – una proposta di lettura che – come si dimostrerà tra poco – trova ulteriori conferme proprio nella programmatica teorizzazione della «dialettica» da parte di Manganelli.

appieno le potenzialità per la sua stessa scrittura. Nel lontano 1946, ad esempio, nella *Nota* scritta in margine a una sua versione di *Confidence* del classico dell'introspezione Henry James, Manganelli già illustrava il lavoro jamesiano sulle sue figure in questo modo:

Il suo procedimento introspettivo [di James] si affissa particolarmente [...] sulle ragioni intime, sugli elementi sostanziali che il personaggio «involucro» riunisce in sé e nei quali, in definitiva, si costituisce. [...] La creatura umana è così risolta in una dialettica interiore di elementi spesso in contrasto: se ne origina una serie di problemi di chiarezza interiore, di giudizio innanzi a sé medesimo, infine di buona o mala fede intima, che raramente giungono ad un risolvimento e superamento.

Il romantico tormento interiore si fa qui instabilità, incertezza, ed infine inconscio. James ama raffigurare i sentimenti complessi, che si svolgono al margine di più stati d'animo [...].<sup>137</sup>

La traduzione di James, dunque, rappresenta per Manganelli una precoce occasione di misurarsi direttamente con una prosa *sulle* ma *non delle* passioni, per continuare a seguire la sua intuizione critica (che peraltro, pur con qualche inevitabile forzatura, suona col senno di poi come vera e propria anticipazione dei suoi stessi problemi di poetica):

È stata osservata la scarsa passionalità dell'opera di James: ed in realtà ogni senso di passione, con la sua violenza effettuale, non può non esulare da questa prosa contemplativa, che appare come il medio che avvolge e leviga e intreccia ogni sentimento, ogni ansia ed ogni ardore.<sup>138</sup>

Di modo che la «dialettica interiore di elementi spesso in contrasto» (e si notino i termini!) che è materia prima delle narrazioni jamesiane viene a presentarsi in una prosa che «ha la lucidità del cristallo», qualità «rasser[en]ate», «rallent[ante]», «purifica[n]te»<sup>139</sup> – dove la definizione retorica davvero anticipa il Manganelli-critico più tardo, quel Manganelli che (fatto definitivamente tesoro dell'insegnamento yeatsiano) dalla metà degli anni '50 farà in modo sistematico della «lucidità» una delle caratteristiche principali del 'buono scrivere'.

Tuttavia Manganelli, persino in un pezzo così straordinariamente 'compiuto' e per così dire in anticipo su se stesso<sup>140</sup>, non può fare a meno di alludere alla dissonanza, alla «tensione» che inevitabilmente la «dialettica» delle emozioni porta con sé: «[...] nelle sue pagine [di James] un intero mondo ha cercato di comporsi in una forma raffinata e immortale: forse più come

---

<sup>137</sup> G. Manganelli, *Nota del traduttore* [1946], in H. James, *Fiducia*, cit., p. 297 (il riferimento è alla ristampa einaudiana).

<sup>138</sup> Ivi, pp. 296-297.

<sup>139</sup> Ivi, p. 299.

<sup>140</sup> Nella *Nota*, comunque, non mancano nemmeno gli aspetti che la contestualizzano nel suo proprio periodo di composizione, i secondi anni '40: in particolare, cfr. (*ibid.*) le osservazioni sul senso di «civiltà» e di «moralità» jamesiani – cioè, il «profondo rispetto dell'uomo», l'«altissima considerazione di ogni rapporto umano» che emergerebbero dalle sue pagine – che si ricollegano alle riflessioni manganelliane coeve latamente 'umanistiche'.



era sua confusa aspirazione ad essere che come era in realtà»<sup>141</sup>. In questo senso, pur limitandosi il più possibile al piano letterario, l'analisi manganelliana sembra non poter fare a meno di confrontarsi, magari di striscio o per «strategia» che – con Firbank – si potrà dire «periferica», con l'*ancoraggio alla realtà* che l'oggetto rappresentato mantiene – quella «vita» che è «ambito in cui le alternative non si producono» ma si manifestano in contemporanea.

Di nuovo, nel 1953, Manganelli descrive nei suoi *Appunti* i caratteri del barocco come «sistema dei contrasti»:

Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti, senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “follia ragionevole”; [...] è piuttosto tragico, e vitale: troppo intento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua. In certo senso, non sceglie: e sceglie l'assurdo, il contraddittorio. [...] è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si contrastano e affondano. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi.<sup>142</sup>

Dove però, occorre specificarlo, «dialettica» si carica di una sfumatura hegeliana assente nell'uso manganelliano consueto del termine – che ha, di norma, valore non connotato di ‘contrasto, lotta’ – e indica qui l'(im)possibile «“visione sintetica”» di cui di nuovo nell'appunto del 1955. Elemento interessante – e vi si tornerà, difatti, in dettaglio nella seconda parte di questo studio – è che lo stimolo a un simile definizione venga a Manganelli dalla rappresentazione shakespeariana delle emozioni. In questo che è l'antecedente più vicino alle riflessioni del 1955 sull'«arte [...] dialettica», la teorizzazione di una messa in forma contraddittoria, per struttura in «tensione», è suggerita quindi ancora una volta da conflitti psicologici – conflitti letterari che, pur nella loro finzionalità astratta, valgono ancora una volta da espressione del concretissimo «vitale» «tragico» (considerato qui però, ad essere precisi, come costante – ‘ lirica’, se si vuole – della condizione umana).

Com'è evidente specie dalla nota del 1955, nello stesso processo di elaborazione del principio poetico di «dialettica» vengono quindi ad incontrarsi due dimensioni: quella strettamente letteraria e quella storica, a sua volta duplice: da un lato la storia dell'autore che scrive e si muove nella vita (con le sue passioni in conflitto); dall'altro – sul piano sovraindividuale, in cui a contare non sono le posizioni ideologiche autoriali – la stessa «situazione storica» contingente, coi suoi propri «elementi della tensione del momento». Insomma, volendo pensare la questione fino in fondo, di fatto Manganelli si trova messo di fronte a una formazione di compromesso al quadrato: a un primo livello, l'ormai pienamente accettato

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 300.

<sup>142</sup> AC III 1, del 6 gennaio 1953.

compromesso fra enunciati in contraddizione reciproca; a un secondo, più complesso, il compromesso (che si è illustrato nei fatti, nelle interpretazioni fin qui svolte) relativo alla natura stessa della letteratura, dimidiata tra la sua liricità storica da ‘discorso dei massimi sistemi’ in uno spazio astratto – su cui si innesterà poi la definizione onnicomprensiva di «menzogna» – e i suoi paralleli legami, volente o nolente, con la storia nel passare del tempo. È appunto in quest’ultima direzione che la riflessione manganelliana va a svilupparsi nei mesi successivi del 1955, dando luogo a un discorso di metodo sempre più raffinato. In particolare verso la metà di ottobre – quando cade, tra l’altro, la manifestazione più violenta della sua nevrosi<sup>143</sup> – Manganelli si dedica ad approfondire in modo sistematico quella sua «idea gigantesca» che è il principio dell’«arte come dialettica»<sup>144</sup> con una serie di esemplificazioni testuali minute. Il fatto è che l’«idea» sembra presentarglisi ancora come un abbozzo generale, e non come «sistema» compiuto come sarebbe necessario: da qui il tentativo di esplicitare a se stesso che cosa significhi «dialettica» in concreto, cioè nel suo agire sulle dinamiche della «forma»<sup>145</sup> e della «struttura»<sup>146</sup>. L’autore in erba procede dunque a veri e propri carotaggi nella tradizione poetica italiana, sottoponendo versi celebri a microanalisi in funzione «dialettica». Il primo caso è forse il più ficcante. Si tratta di una lettura originale, quasi strutturalista, di un verso di Petrarca – «quanta aria dal bel viso mi diparte», citato imperfettamente (cfr. RVF CXXIX, e Francucci nelle note agli *Appunti critici*) – i cui stessi costituenti, le parole, sono ripartiti in due insiemi sulla base di un’opposizione d’afferenza concettuale: ovviamente, «storia» vs ‘lirica’ (alla quale rimanda la qualifica di «“platonici”»), marca già attestata di questa categoria manganelliana).

Il punto essenziale è questo: l’arte è dialettica; dialettica di che? lo ignoro. Ma non è altro che dialettica: cioè, è la forma della contraddizione, la forma della coesistenza di 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 (vivere è separarsi da ciò che amiamo)

<sup>143</sup> Cfr. la relativa annotazione AC V 100, del 15 ottobre 1955.

<sup>144</sup> AC V 98, dell’8 ottobre 1955.

<sup>145</sup> Cfr. AC V 104, del 17 ottobre 1955, in cui Manganelli sostiene: «La dialettica è la forma dell’espressione artistica, intendendo per dialettica la forma che pone gli opposti contemporaneamente, su un piano in cui non si negano (si negherebbero nel discorso logico).».

<sup>146</sup> Cfr. AC V 107, ancora del 17 ottobre 1955, incentrato sulla *Commedia* dantesca, ma con la premessa generale: «La struttura è insieme il terreno d’incontro (il nodo dialettico) degli opposti (i termini della contraddizione) e uno dei termini della dialettica.».

volto, mi sono il punto di incontro, dove accade il colmo della tensione: sono la struttura della tensione. [...] <sup>147</sup>

Il verso, così esaminato, viene a comporre una sorta di campo elettrico, dove due poli opposti – individuati come «storia» ed «antistoria» – generano quella «tensione» che coinvolge il ‘termine medio’ della relazione, i personaggi (in particolare quello che parla) che rappresentano il «punto d’incontro» delle forze antagoniste. E senso ultimo di tale «struttura» «dialettica» – o «formazione di compromesso», come la si voglia chiamare – è appunto il soggetto su cui si scaricano i conflitti: è il suo «dolor[e]»<sup>148</sup>, una sofferenza che gli viene da più direzioni (la sua scissione, le sue aspirazioni, la «vita» stessa), cui il verso – ma per sineddoche di parte per il tutto: l’intera letteratura – dà espressione.

Il principio manganelliano di «dialettica» si esercita quindi inevitabilmente sia sul contenuto (come «tensione» tra concetti/valori/passioni in contrasto) che sullo stile. Ed è appunto in quest’ottica che al discorso più ampio si collega l’interesse specifico dimostrato da Manganelli per le sperimentazioni – con fine il «linguaggio totale» – della nuova poesia di lingua inglese. Com’è noto, quest’ultima – già dalla seconda metà dell’Ottocento, con la rivoluzione hopkinsiana – aveva infatti rotto i canoni della poesia vittoriana, normativamente chiusa in un linguaggio specialistico esornativo, aprendosi ai territori della «totalità della situazione dell’uomo»<sup>149</sup>, includendo lessico quotidiano e ritmo parlato, ma accentuando in parallelo – e sempre di più dalla riscoperta, nei primi decenni del Novecento, della poesia metafisica seicentesca – la complessità ed artificiosità del risultato. Secondo la sintesi di Mario Praz, che all’inizio degli anni ’50 guarda indietro al panorama della *Poesia inglese contemporanea*:

Quella mescolanza di materiali prosaici e ingrati, quell’unione di emozione e d’intelletto che si trovava nei metafisici e che pareva indice d’ispirazione impura al giudizio critico del Sette e Ottocento, è parsa invece ai moderni un sintomo di forza immaginativa: non più non-poesia, ma poesia inclusiva di tutta la realtà. La scoperta dei metafisici è stata più che una moda letteraria; è stata anzitutto la constatazione di una simile diatesi spirituale, di una stessa perplessità dinanzi alla vita, di una stessa reazione ironica. [...]

Questi due linguaggi [linguaggio superficialmente non poetico e linguaggio altamente poetico, secondo una formula di Day Lewis], mirabilmente fusi in Hopkins, come lo erano stati nel Donne, si trovano mescolati e spesso messi a contrasto nei versi di Ezra

---

<sup>147</sup> AC V 102, del 17 ottobre 1955.

<sup>148</sup> Cfr. già AC V 70, dove il discorso stesso sulla «dialettica» prende avvio sotto il segno della sofferenza: «[...] il mondo dell’artista è un mondo necessariamente doloroso: talora fino ad essere intollerabile».

<sup>149</sup> *La poetica dell’ambiguità I*, IF1, p. 2.

Pound, di Eliot e dei suoi seguaci, per cavarne effetti di dissonanza e di sorpresa atti a rendere la confusione del mondo moderno.<sup>150</sup>

Le riflessioni manganelliane degli *Appunti* circa il modello del «linguaggio totale» sono da intendersi dunque su questo sfondo storico-letterario – del resto, da lui stesso tratteggiato più avanti, nell’avvio della ‘lezione radiofonica’ su *La poetica dell’ambiguità*. Anzi, proprio i termini-chiave della sua concezione dell’«arte dialettica» come svolta in questo 1955 – «dialettica», appunto, e «tensione»<sup>151</sup> – sono in circolo già da tempo. Si tratta infatti di categorie che – nel medesimo senso, peraltro piuttosto generico – appartengono proprio al dibattito in corso ormai anche in Italia sull’età barocca (tutta da valorizzare nella sua storicità e nelle sue diverse manifestazioni nazionali), nonché sulle affinità di massima tra ‘Barocco e Novecento’ – per riprendere il titolo di un noto volume anceschiano, in cui pure è toccata la questione<sup>152</sup>. Sul punto, del resto, occorre non dimenticare che nella stessa filiera dell’elaborazione poetologica manganelliana l’appunto critico più correlato a quelli ‘definitivi’ riguarda, evidentemente non a caso, proprio il ‘barocco’ inglese (stando alla categoria impiegata dall’autore, ovviamente molto discussa specie in rapporto alla situazione storico-culturale d’oltremarica).

Quanto dunque all’attualità del concetto di «dialettica» valga un solo ma cruciale esempio, in linea con gli interessi manganelliani (non soltanto di studio). Nell’importante saggio di Praz *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, uscito nel 1925 e molto apprezzato da una *auctoritas* in materia come Eliot<sup>153</sup>, i «labirinti di pensiero» che caratterizzano la poesia di John Donne

---

<sup>150</sup> M. Praz, *Poesia inglese contemporanea*, in «Aut Aut», 2, marzo 1951, pp. 168-169.

<sup>151</sup> Quanto alla categoria di «tensione» riferimenti teorici specifici sono, per Manganelli, ancora una volta Empson e Allen Tate, autore del saggio *Tension in Poetry* (del 1938); cfr. *La poetica dell’ambiguità I*, in IF1, pp. 6 e 9-10.

<sup>152</sup> Cfr. L. Anceschi, *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960 (raccolta di saggi risalenti ai due decenni precedenti; presente oggi nel lascito della biblioteca manganelliana conservato presso il Centro Manoscritti pavese); e quindi *Le poetiche del Barocco*, cit., uscito tre anni dopo. Tuttavia, l’interesse di Anceschi per il barocco – testimoniato anche dal numero monografico del «verri» dedicato al tema (n. 2, 1958) – è per l’appunto già precedente: cfr. ad es. *Del Barocco e altre prove*, Vallecchi, Firenze 1953, che raccoglie scritti sparsi del periodo 1942-1952 (pure presente nell’attuale fondo della biblioteca manganelliana). È da notare dall’una all’altra opera si verificano numerose trasfusioni – più o meno dirette – di materiali, con conseguente compattezza iterativa dell’intera riflessione.

Non si può escludere, tra l’altro, che Manganelli possa aver risentito di un qualche influsso anceschiano nell’elaborazione, nel gennaio del 1953, della propria definizione di barocco come «sistema dei contrasti»; cfr. in proposito il saggio di Anceschi, *Rapporto sull’idea di Barocco*, già uscito nel 1945 prima di essere ripreso in *Del Barocco e altre prove* (da cui la citaz. a p. 80), dove per la nozione indagata si parla per l’appunto di «sistema aperto [...] ricco di interne tensioni, di movimento e vitalità inesauribile» – una descrizione in cui per l’appunto il concetto di «tensione» ha un valore rilevante.

<sup>153</sup> Cfr. A. Cane (a c. di), *Cronologia della vita e delle opere*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a c. di A. Cane e con un saggio introd. di G. Ficara, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2002, p. XLIX.

sono descritti in questo modo (la citazione segue la versione riveduta dello studio donniano uscita in edizione autonoma nel 1959):

Mentre in una delle canzonette elisabettiane ciascun verso forma di per sé un'unità melodiosa, nel Donne spesso bisogna aver riguardo a tutta una strofa, per percepire il senso musicale e riconoscere il valore d'ogni verso in questo tutto più vasto, che sembra piuttosto tenuto insieme dalle maglie più larghe di un ben congegnato *cursus* retorico che dalla fitta trama d'un periodo lirico.

Un simile antagonismo di parti e apparente discordo è specchio fedele della natura del poeta proclive all'analisi e alla dialettica: ma ad un'analisi tutta vibrante d'emozione, a una dialettica accesa che qua e là scoppia di contenuta passione. Ché [...] il paradosso del Donne poeta sta proprio nell'esigenza d'ingegno in soggetti di natura esclusivamente sentimentale o emozionale. «Naked thinking heart» egli dice in uno dei suoi poemi, e l'espressione fissa icasticamente la natura del poeta. Ignudo cuore, ma cuore pensante: passione ragionante, appassionato raziocinio. Un passionale psicologo e casista [...].<sup>154</sup>

Le caratteristiche tecniche così efficacemente enucleate da Praz, ben oltre questo singolo frammento analitico, hanno nel processo di riattualizzazione della poesia metafisica il valore di vere e proprie indicazioni di stile, su molteplici piani (struttura e sintassi, discorsive e argomentative insieme; mescolanza di generi, nonché di lessici anche specialistici e tecnici; concettismo; *etc.*). E in effetti anche Manganelli non mancherà di ricorrere ad alcuni 'tratti metafisici' nelle sue letture critiche specie dei secondi anni '50, guardando in particolare alla «soluzione» di Donne per il solito «problema» in proprio: il trattamento delle «passion[i]», qui disposte nella dinamica di un «esercizio d'ingegno» razionale, ai limiti dell'iperbole, che le sa mantenere e «conten[ere]» ad un tempo.

Anzi, proprio l'applicazione per così dire idiosincratice di queste categorie interpretative è indicativa di quanto personale sia il discorso che Manganelli porta avanti nel tempo. Oggetto specifico delle sue indagini di fine anni '50 è infatti la generazione dei nuovi poeti inglesi, esordienti tra la fine degli anni '40 e l'inizio del decennio successivo, e raggruppati sotto l'etichetta 'New Movement' – poeti che, in effetti, poco o nulla hanno a che fare con la poetica metafisica, che pure Manganelli continua a mettere in campo per loro. A partire dall'uscita nel 1956 della loro prima importante raccolta antologica – *New Lines*, a cura di Robert Conquest – Manganelli dedica agli esponenti del Movement numerosi articoli ed interventi per la trasmissione radiofonica. Certo, una frequentazione tanto assidua dipenderà, in parte, anche dal fattore 'tendenza': Manganelli è chiamato ad occuparsi dell'attualità letteraria per contratto. Tuttavia, una qualche partecipazione individuale ai modi della loro scrittura trapela dai saggi stessi, almeno per un periodo.

---

<sup>154</sup> M. Praz, *L'arte di John Donne* [1925/1959], in *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 81.

Un primo dato – che accresce tra l'altro la singolarità<sup>155</sup> dell'interesse manganelliano – è che gli autori del movimento rifiutano compattamente, pur in mancanza di una vera e propria poetica di gruppo, la poesia dei loro predecessori – proprio quella poesia, cioè, cui il commentatore italiano ha dimostrato di essere più strettamente legato (e cui nel prosieguo della sua parabola di scrittore continuerà implicitamente a fare riferimento).

Si è detto che l'ultima lirica inglese è interamente opera di poeti “minori”: con ciò intendendo non già poeti acerbi, o ancora intenti a riconoscere la propria autentica vocazione: ma che questa vocazione hanno identificato nel modo che conviene ad uno scrittore di respiro breve, di controllata immaginazione, di stile pacato e attento. Non sono qualità eroiche, e non ne verrà grandissima poesia. Ma dopo Eliot e Auden e Dylan Thomas i poeti inglesi rifuggono dal genio, dalla rivelazione, dalla mitologia dionisiaca: vogliono scrivere poesia leggibile, civile, di onesta ed elegante fattura: fondare religioni e salvare l'umanità non è affar loro.<sup>156</sup>

Il «respiro breve» della nuova poesia corrisponde quindi alla scelta da un lato di un diverso materiale poetico, più limitato e concreto, dall'altro di un diverso atteggiamento verso di esso, più vicino alle ragioni della «civiltà»: la «civiltà» del buon senso e della moralità che a Manganelli poteva forse ricordare, per quanto ‘in minore’, l'opera di Orwell, già apprezzato in proprio come autore esemplare della ‘linea storica’ (Conquest stesso, del resto, chiama in causa quel nome come modello ideale introducendo nel 1956 i lavori del gruppo: «One might, without stretching matters too far, say that George Orwell with his principle of real, rather than ideological, honesty, exerted, even though indirectly, one of the major influences on modern poetry»<sup>157</sup>). Rispetto a quello orwelliano, l'orizzonte in cui si muove il New Movement è però molto più ristretto: nei loro testi sono rappresentate soprattutto scene di vita quotidiana, intrecciate a riflessioni di tono vagamente erudito e filosofeggiante.

In ogni caso è il contesto generale ad essere di ridimensionamento, specie a fronte degli obiettivi messi in campo alla fine della prima guerra mondiale e poi negli anni '30, nei due periodi cioè in cui in poesia cominciano ad emergere rispettivamente Eliot e Auden, e compagni. Ad interpretare tale clima possono valere da indicatori anche dati all'apparenza secondari. Così, nello stesso 1956 di *New Lines*, Manganelli prende la recente pubblicazione di un'edizione critica – edizione dedicata al letterato seicentesco Robert Herrick – a sonda della temperatura dei tempi:

---

<sup>155</sup> Singolarità notata anche da A. Cortellesa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit., p. 225.

<sup>156</sup> G. Manganelli, *John Holloway* [1959], in IF1, p. 67.

<sup>157</sup> R. Conquest, *Introduction* a R. Conquest (ed. by), *New Lines. An Anthology*, Macmillan, London 1956.

Non è qui il luogo per una indagine particolare sulla poesia di questo classico in età barocca: ma occorrerà dire che la tardiva apparizione di una edizione critica della sua opera, a quasi mezzo secolo dall'edizione di Donne a cura di Grierson (1912), dopo due generazioni di febbrili studi e ricerche sulla poesia del Seicento, non è casuale. Per la critica moderna in Inghilterra e in America, il Seicento fu Donne e i metafisici: né fu quella, una scoperta capricciosa o erudita, ma anzi un esempio tipico del modo con cui una cultura nuova prende coscienza di sé, e della propria novità, attraverso gli antichi. Può essere che questa edizione non sia solo una bella impresa di erudizione ma anche in qualche misura indizio di una modificazione del gusto [...]. Certo a intendere questa poesia occorre fare rinuncia a ogni esigenza di poesia filosofica, o a speranza di rivelazioni stilistiche e tecniche. Herrick non offre nulla di tutto ciò, non apre nuovi mondi, non innova né inventa nulla di eccezionalmente nuovo: è un letterato, quella cosa consolante, stabile, radicata in buona cultura, non inventore di miti né profeta, che è il letterato.<sup>158</sup>

In effetti, fatte le debite proporzioni e contestualizzazioni, gli esponenti del Movement hanno nel complesso lo stesso carattere di «letterat[i]», di «classic[i] in età [‘neo’]barocca»: il loro stile tende alla «chiarezza» della dizione, alla sorvegliata strutturazione sintattica del ragionamento (non priva di passaggi francamente eruditi), soprattutto alla limitazione – se non all’abolizione completa – delle passioni.

La poesia inglese degli ultimi anni ama mostrare una grande diffidenza verso il mondo sentimentale e fantastico: e talora inibisce e imbriglia ogni sollecitazione emotiva, talora soltanto impone all’espressione di quel mondo un rigoroso controllo, che si estrinseca in una poetica, severa, asciutta, che nasconde forse una vocazione classica.<sup>159</sup>

Nonostante la proclamata attenzione alla realtà, insomma, il risultato è di apparente lontananza. Ma per Manganelli, si sa, alla distanza razionale è da assegnare sempre un ruolo significativo. E così è anche in questo caso: appunto ai modi «freddi» e distanti di questa nuova poesia il critico riconosce infatti il valore di «soluzione» retorica, certo più o meno riuscita a seconda dell’autore, ma di generale efficacia contro e in rapporto alla perdurante «crisi» contemporanea.

Tutta la poesia del Nuovo Movimento è in primo luogo una testimonianza della crisi; ma in nessun poeta così lucida e cosciente come in Larkin. Nella sua opera sono infatti presenti tutti i termini della crisi, le contrastanti incertezze e tensioni che la costituiscono.<sup>160</sup>

Le interpretazioni di Manganelli della fine degli anni '50 si riallacciano dunque a una sua riflessione di lungo corso: è un discorso che prosegue, inglobando però nuove sollecitazioni,

---

<sup>158</sup> G. Manganelli, *Poesia come cultura*, rec. all’ed. critica di Robert Herrick, in «Tempo Presente», a. I, n. 5, agosto 1956, p. 438.

<sup>159</sup> G. Manganelli, *Philip Larkin* [1959], in IF1, p. 85.

<sup>160</sup> Ivi, p. 90.

sfruttando le acquisizioni teorico-poetiche via via conseguite, adattandosi ai tempi che cambiano. Questa dinamica si dimostra particolarmente evidente nei profili dedicati da Manganelli ai singoli autori – corredati di proprie traduzioni e andati in onda alla radio nel 1959 – dove il commentatore interessato fa ricorso, come si anticipava, da un lato (e con una certa forzatura interpretativa) al parallelo coi metafisici e dall'altro al metodo «dialettico» abbracciato in proprio. Manganelli quindi, trattando questa poesia, va in cerca di «una tensione, una dialettica» che – riscontrata «nei migliori» – viene a configurarsi come «violenta e sottile insieme, di emozione e intelligenza, di impeto e di cautela»<sup>161</sup>. Così ad esempio di Elizabeth Jennings – che non teme di trattare i sentimenti, maneggiandoli però in quel modo «non sentimentale» in cui Cortellessa ha visto la «chiave [...] personale»<sup>162</sup> dell'attenzione manganelliana per il Movement tutto – Manganelli mette in luce proprio la «dialettica di sentimento e stile»<sup>163</sup> dei suoi testi e il suo «umore concettoso» 'alla Donne' che la porta al «gioco dell'imbrigliare totalmente un sentimento in uno squisito labirinto razionale»<sup>164</sup>. Alla stessa maniera in Thom Gunn – il più giovane di questi poeti – riconosce lo sforzo di «integrar[e] [le emozioni] in un sistema intellettuale organico», grazie a un lavoro tecnico che si muove su un doppio binario: da un parte «il suo linguaggio dimesso indicherà il carattere individuale, quotidiano, dell'esperienza tragica», dall'altra «gli schemi poetici restituiranno il senso della storia, del lavoro collettivo che ha maturato gli strumenti per dare, al tragico, compiuta espressione»<sup>165</sup>.

All'occhio del critico cioè tale sorta di componimenti risponde alla regola metafisica del «naked thinking heart» che per mediazione tra sentimento e razionalità, operando sulla struttura e soprattutto sulla sintassi, produce un testo che si dà come «sistema» analitico, ancora una volta, di contraddizioni. In questo senso, l'interesse manganelliano per questo genere di poesia non è appuntato soltanto, anche se certo si tratta della caratteristica di spicco, all'«uso non sentimentale del materiale sentimentale»<sup>166</sup>, ma riguarda più in generale la dinamica «dialettica»: fra il singolo e gli «strumenti collettivi» (come in Gunn), fra la «ragione» e l'«irrazionale» ad ampio spettro. È il caso in particolare di Philip Larkin che sa

---

<sup>161</sup> G. Manganelli, *Elizabeth Jennings* [1959], in IF1, p. 109.

<sup>162</sup> A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit., p. 225.

<sup>163</sup> *Elizabeth Jennings*, IF1, p. 109.

<sup>164</sup> Ivi, p. 110. Cfr. anche quanto osservato nel profilo di Larkin a proposito di un componimento come *Maiden Name*: un esempio «che mostra in qual modo nella poesia di Larkin la ferma e consapevole struttura letteraria tenga testa ad una irruenza emotiva, con procedimento che pare aver qualcosa in comune con quello che si scopre nei poeti metafisici del seicento inglese» (*Philip Larkin*, IF1, p. 85).

<sup>165</sup> G. Manganelli, *Thom Gunn* [1959], in IF1, p. 130.

<sup>166</sup> *Elizabeth Jennings*, IF1, p. 109.



mettere in versi – il riferimento è alla lunga *Church Going* – appunto la «tensione di ragione e irrazionale che travaglia la cultura moderna»<sup>167</sup>, declinandola in rapporto al tema ideologico-religioso (annoso problema dello stesso commentatore).

Davvero, allora, la poesia del New Movement – apparentemente lontana dalla ricerca linguistica che Manganelli si prepara ad intraprendere – lo coinvolge su altre corde, parimenti importanti: l'attenzione per una marcata strutturazione testuale, la «dialettica» insita nei materiali e nelle questioni affrontate – due aspetti che riguardano, ciascuno, forma e contenuto insieme.<sup>168</sup>

Tornando però indietro al 1955, più che il modello dei metafisici – destinato per l'appunto a farsi centrale nel giro di poco –, a contare per Manganelli è soprattutto la pratica tecnica realizzata (anche, ma non solo, su quella scorta) dai 'moderni', a partire già da Hopkins:

[...] Hopkins lavorò alla creazione di un linguaggio poetico “comune”. Io lo chiamerei piuttosto “integrale”. Hopkins usa un linguaggio totale, a differenza di quei vittoriani che usavano per la poesia un linguaggio specialistico [...]. Ciò non significa che Hopkins non possa usare arcaismi: ma quando li usa, hanno tutto il valore dialettico che loro viene dall'essere usati in un contesto che di regola li rifiuta.<sup>169</sup>

È il ramo poetico in cui si colloca l'Eliot di *Prufrock* – espressamente rievocato nel con-testo più esteso –, esemplare nella creazione di un linguaggio «natural[mente]» «artificiale», composto da elementi eterogenei in reciproca «tensione».

[...] Eliot (e Hopkins [...], e Pound) tende a costruire un linguaggio “naturale”: non a trovarlo, a costruirlo: e quindi, il loro uso di termini e modi quotidiani, non sono già un cedere, un abbandono della retorica a favore di un linguaggio “già pronto”: ma un lavoro artificiale. La costruzione di una retorica che assume il linguaggio comune come

---

<sup>167</sup> Philip Larkin, IF1, p. 87.

<sup>168</sup> Un assetto parzialmente diverso hanno invece gli interventi manganelliani più tardi dedicati al gruppo: la recensione del 1963 alla seconda antologia del Movimento (ora col titolo generico di *New Lines*, in IF1), ma soprattutto l'articolo *Il Nuovo Movimento e la poesia senza illusioni* del 1968 (ora in IF2). In queste sedi lo schema metafisico – dal critico così ampiamente sfruttato pochi anni prima e indicatore, come si è visto, della forte carica personale di tali interpretazioni – è sostituito da diversi riferimenti (peraltro menzionati dallo stesso Conquest nella *Introduction* già alla prima antologia del 1956): Empson-poeta («ma in qualche modo privato delle sue più provocatorie astuzie letterarie», IF1, p. 27) e la poesia settecentesca. Un possibile influsso per questa rinnovata prospettiva – cui si accompagna anche una parziale rivalutazione (nel testo del 1963 si parla di «toni che vien fatto di definire reazionari», IF1, p. 28) – potrebbe venire a Manganelli dal saggio di Giorgio Melchiori, *Il «Nuovo Movimento» e i giovani arrabbiati*, risalente al 1956 ma pubblicato l'anno successivo su «Criterion» in forma ridotta e finalmente in versione integrale come *Appendice* all'edizione italiana dei *Funamboli* del 1962. In questo studio, infatti, Melchiori insiste proprio sulle differenze intercorrenti tra la poesia del Movimento, filo-settecentesca, e i poeti delle generazioni precedenti, filo-metafisici; inoltre, nella conclusione, l'accento è posto sulla «disillusion» di tale poesia, sulla sua «assenza di illusioni» (G. Melchiori, *I funamboli*, cit., p. 317) – un tasto appunto che Manganelli stesso sfrutta per la prima volta nel 1968 (com'è evidente fin dal titolo).

<sup>169</sup> AC V 109.

materiale: questo il loro scopo. Ne viene una poesia irta e dura, ma non mai “poetica” per convenzione.

[...] Eliot usa pezzi di giornalismo (tra l’altro) ma la parola comune (e pertanto vitale, usata nelle occorrenze comuni, sporca e viva) è usata con una ricchezza calcolata e retorica [...].<sup>170</sup>

Una simile retorica, realizzata in modo «calcolat[o]», intende cioè proporsi come forma più adeguata per quel contenuto di per sé caotico e contraddittorio che è la vita. È una «dialettica» verbale che si gioca tutta sull’effetto dissonante, nel cozzo fra «parol[e] comun[i]» e «arcaismi», e i loro reciproci contesti: in una parola, in un linguaggio di raggio «totale». Ed è il tipo di «dialettica» stilistica che Manganelli stesso adotterà per la propria sperimentazione scrittoria a partire dai testi della fine degli anni ’50: in quelle poesie e quegli abbozzi che porteranno all’inizio del nuovo decennio alla stesura dell’ufficiale ‘opera prima’, *Hilarotragoedia*, la cui pirotecnica *texture* formale corrisponde in pieno, per l’appunto, alle linee-guida di questo «linguaggio totale» (ispirazione anche delle opere manganelliane immediatamente successive, ma in progressiva attenuazione). Il principio poetologico-formale, così dettagliatamente teorizzato dall’autore, trova allora la sua applicazione nella scrittura in proprio, tanto che Mariarosa Bricchi – che ad *Hilarotragoedia* ha dedicato un preciso studio filologico-linguistico – può indicare, al netto della proporzione dei vari ingredienti, la vera specificità del lavoro lessicale alla base dello pseudo-trattato in questo modo:

Selezionare ed inventare parole appare dunque [...] un esercizio dagli esiti variegati, capace di garantire alla pagina manganelliana parte del suo suono inconfondibile. Ma un altro aspetto della prosa di *Hilarotragoedia*, la capacità di tessere relazioni inattese tra le parole, rivelerà [...] soluzioni più varie e creative, nell’insieme di maggiore impatto sul risultato finale. Cioè a dire che gli individui lessicali eccezionali conquistano, sulla pagina, una visibilità ridotta rispetto ai prodotti di combinazione [...].<sup>171</sup>

Manganelli arriverà quindi a ‘riempire’ il *pattern* specificatamente linguistico del procedimento «dialettico» – acquisito sul piano teorico dall’esempio della poesia di lingua inglese – facendo ricorso alla tradizione italiana e alla propria inventiva lessicale.

In questa proposta di percorso entro la formazione manganelliana, dalle prime prove dei tardi anni ’40 fino alla fine degli anni ’50 – fase quest’ultima in cui maturano, come si è appena verificato, le premesse concettuali e stilistiche per l’ormai prossima stesura di

---

<sup>170</sup> AC V 108, del 17 ottobre 1955.

<sup>171</sup> M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, cit., p. 41.

*Hilarotragoedia* – si è cercato di inseguire lo sviluppo del pensiero manganelliano fino all'elaborazione consapevole, da parte dell'autore stesso, di un metodo di scrittura. Il risultato dei tanti sforzi intellettuali e delle tante sofferenze emotive di cui si sono seguite qui le linee essenziali è quindi quella coerente poetica del «compromesso», come «dialettica» e «ambiguità», che permette a Manganelli di comprendersi di fatto anche retrospettivamente, recuperando in un disegno complessivo la spontanea organizzazione dei testi della sua prima «vocazione». Nella teoria e nella prassi la scrittura manganelliana giunge quindi a fare «sistema» – nel senso specifico, mutuato dal grande modello yeatsiano, di un'organizzazione «totale» – di tutte le contraddizioni in atto nei e fra i mondi della letteratura e della storia. Già soltanto gli esempi testuali analizzati fin qui, tratti non solo dalle primissime prove – che pure rappresentano l'oggetto d'indagine privilegiato di questo studio – ma anche da opere più avanzate per cronologia ed assetto, mostrano come si tratti di uno schema interpretativo-creativo che l'autore conserva e perfeziona nel tempo (magari a dispetto delle sue stesse dichiarazioni di disimpegnata militanza).

E sono ancora una volta i testi che questo *iter* di maturazione compongono a mettere in risalto, nella loro concreta complessità critica e creativa, i nodi più problematici per il loro autore. I «problemi» della comprensione, del vivere e del morire, dell'agire nella storia ovvero dell'allontanarsi da essa, *etc.* trovano ampiamente e ripetutamente spazio sulla pagina manganelliana – grazie anche alla continua riflessione agonistica sulle opere altrui. Così la scelta (prima e infine ribadita) del «compromesso» si rafforza, implicitamente, dal confronto con dilemmi, conflitti primari, di spesso impossibile decidibilità. E il collocarsi di Manganelli attraverso la sua scrittura in una dimensione liminare tra realtà storica (inclusiva) e finzionalità ed idealità liriche (esclusive) solo consente quella non-scelta che è tuttavia, inevitabilmente, una scelta insieme protettiva e comprensiva di tutta la contraddittorietà dell'esistenza.

Auspicio di questo studio è pertanto che la scrittura manganelliana – spesso identificata, comprensibilmente ma non senza qualche torto, con una nozione univoca di «menzogna» quale pura evasione verbale – possa mostrarsi per quello che è in effetti: più complessa e sfumata, e nel suo fondo di «tensione» inesausta per la condizione umana, sentita come insopportabile.

PARTE II  
LETTURE E RISCRIITTURE

Se è a dir poco ovvio che ogni scrittore non può fare a meno di misurarsi con i risultati e le ricerche sia di chi lo ha preceduto che dei contemporanei, il percorso metodologico-creativo fin qui tracciato entro la formazione e produzione di Manganelli mostra però fino a che punto tale operazione d'«incontro comparativo» abbia per lui il carattere enfatico, quasi esasperato, della crucialità. In effetti, il suo dialogo con autori e testi è potenzialmente onnicomprensivo: *qualsiasi testo* gli appare disponibile al confronto (lo dimostra in modo lampante la sua produzione giornalistica: quella «di lettere», accordata al ritmo casuale delle uscite editoriali, ma anche quella dei reportage di viaggio, in cui le dimensioni geografica e letteraria non mancano di intrecciarsi<sup>1</sup>). Se è del resto Manganelli stesso a riconoscere per sé «un destino libresco»<sup>2</sup>, forzando un po' la formula si potrebbe anche dire che il suo «mito personale» si è potuto manifestare e trasformare in «destino» solo attraverso i libri degli altri.

Stante questa apertura incondizionata, è però pur vero che alcuni autori – per limitarsi a quelli che qui si sono più frequentemente nominati: Yeats, Eliot, Poe, e in veste di critici-intellettuali Lawrence, Pavese, Wilson, Empson... – possiedono uno statuto di interlocutori privilegiati. Si potrebbe addirittura dire che gli autori che Manganelli sente più vicini – dove per vicinanza non si dovrà intendere necessariamente omologia (di stile o contenuti) – rappresentano, con la loro opera, la «figura» di certi «problemi»: ne realizzano cioè «un disegno, un grafismo, uno schema»<sup>3</sup> ordinatore a livello testuale, risolutivo a livello concettuale (benché magari privo di prese d'atto definitivamente conclusive).

Il concetto di «figura» – cui, nel senso marcato d'autore, è capitato più volte di fare ricorso – impronta infatti i metodi sia di lettura che di scrittura manganelliani. Un personaggio, una «situazione» di dinamica testuale, una scelta di stile, fino a uno stesso fatto cronachistico (per

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Geometria e sopravvivenza*, postfaz. a FP, p. 194: «Non solo, come scrive Grazia Menechella (*Manganelli e la geocritica*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 134): «la realtà rispecchia la letteratura». La realtà [...] si manifesta come letteratura. O meglio, come scrittura.». Per quanto, sempre di realtà storica si tratta.

<sup>2</sup> G. Manganelli, *Diventare Italiano* [col. tit. *Quell'aria un po' speciale*, in «Il Messaggero», del 20 agosto 1988], ora in FP, p. 66.

<sup>3</sup> C. Rafele, *Conversazione con Giorgio Manganelli* [1979/1980], ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a c. di R. Deidier, Ed. Riuniti, Roma 2001, p. 55. Quanto alla trasformazione delle emozioni in «figura» retorica – sotto-aspetto della pratica figurale manganelliana che si sta qui cercando di discutere – già si è rinviato a A. Cortellessa, «*Il sole non è chiaro*». *Manganelli lettore di Petrarca*, cit.

restare nell'ambito dei corsivi), per Manganelli, sono da interpretarsi di norma in un senso figurale, allegorico. E il funzionamento meccanico del salto significante conduce da un lato al piano generale e 'lirico' delle idee – non a caso i personaggi sono letti sistematicamente come «abnormi figure [...] [che] hanno [...] l'aria di idee platoniche impazzite» e, almeno nel primo Manganelli, sulla scia di Lawrence<sup>4</sup> come «mostri» che escludono da sé ogni componente 'umana' per realizzarsi come puro simbolo, puro segnale significante<sup>5</sup> –, ancorando dall'altro lato il tema al piano concreto, storico, individuato/individuale.

Così, per fare un solo esempio, nelle cronache di viaggio italiane la 'città' – nel doppio senso di oggetto storico determinato (legato alla referenzialità del genere stesso) ed entità astratta (dovuta all'ambizione definitoria) – è descritta come segue:

[...] una città è un luogo occulto, nella quale un muro logorato dalla muffa, un edificio decrepito, una sterminata piazza non pavimentata, trafitta da pozzanghere e ciuffi di dura erba, propongono una storia segreta [...]. Quegli agglomerati di luoghi evidentemente precari sono proposizioni, immagini significanti, sono soprattutto ipotesi sul mondo, microcosmi.<sup>6</sup>

A venire alla luce – al contatto con la realtà materiale di un'urbanistica precisa ma insieme, in fin dei conti, qualsiasi (tanto Firenze, che è il pretesto del pezzo citato, come Calcutta, che è l'esempio interno cui pertiene il riferimento) – è un nocciolo di «materia mitica, violenta»<sup>7</sup>: la città (/Città) diventa «allegoria del mondo»<sup>8</sup>, in cui – in una peraltro perfetta illustrazione della poetica «dialettica» – «i conflitti perdurano immobili, irrisolti irrisolvibili, in cui diverse ipotesi di mondo si lacerano e si compongono»<sup>9</sup>. Una «allegoria del mondo», insomma, «agglomerat[o]» di «mond[i]» diversi, dove più «ipotesi di mondo» si oppongono violentemente in una «dialettica immobile»<sup>10</sup>: in definitiva un'immagine, o meglio una «figura» «tragica»<sup>11</sup> di ciò che è la 'vita'<sup>12</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. un passaggio della lettura lawrenciana di Poe (di cui si è già detto) a proposito del personaggio di Montresor in *The Cask of Amontillado*: «The lust of Montresor is to devour utterly the soul of Fortunato. [...] Perhaps this can actually be done. Perhaps, in the attempt, the victor breaks the bonds of his own identity, and collapses into nothingness, or into the infinite. Becomes a monster.» (D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 76). Probabilmente da qui deriva l'uso manganelliano di «mostro» nelle sue prime analisi critiche (alta la frequenza d'uso della categoria spt. nelle riflessioni degli *Appunti critici*).

<sup>5</sup> RIS, p. 100.

<sup>6</sup> G. Manganelli, *Matematica fiabesca* [col tit. *Dopo la Finlandia scopro Firenze*, in «Corriere della Sera», del 4 aprile 1982], ora in FP, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> FP, p. 32.

<sup>9</sup> FP, p. 34.

<sup>10</sup> FP, p. 33.

<sup>11</sup> FP, p. 34.

<sup>12</sup> I pezzi manganelliani del 1982 su Firenze offrono del resto una strepitosa narrativizzazione del principio di «dialettica»: non solo perché «la geometria s'accampa [...] in luogo della fisiologia» (come scrive A. Cortellessa,

Punto d'intersezione «ossessivo» dei due piani storico e 'mitico' di cui partecipa la pratica figurale manganelliana – il cui modello ultimo è di fatto il funzionamento del testo dantesco<sup>13</sup> – è il solito nodo esistenziale vita-morte: si ottiene così un discorso metafisico sulla condizione dell'uomo nel mondo, che mai va esente – e come potrebbe, del resto? – dalle implicazioni personali e 'realistiche' (certo, nella chiave yeatsiana che si è vista)<sup>14</sup>.

In questo senso, *exemplum* privilegiato d'autore (non senza l'ironia che sempre investe in lui le narrazioni biicamente, questa volta, realistiche) è il «delitto»: guarda caso, un evento a forte componente «situazion[al]»-strutturale; un evento-«sistema» di cui – fin dagli anni della sua formazione (la riflessione a seguire risale al 1952) – Manganelli ama sottolineare la potenzialità significante simbolico-metafisica: «l'assassino e l'assassinato si spiegano a vicenda, e insieme spiegano tutto l'universo, sono il segno della contraddizione, del disaccordo. Assassino e assassinato eseguono il dialogo più autentico, e l'atrocità del loro esistere in quella forma (metafora) rivela l'atrocità di qualsiasi altro esistere [...]»<sup>15</sup>. Già Auden del resto – altro autore-modello della formazione manganelliana – aveva dedicato al «delitto», entro il contesto del romanzo poliziesco, un sapido saggio in cui la struttura dell'assassinio veniva interpretata secondo un'analogia chiave allusiva (è un saggio, appunto,

---

*Geometria e sopravvivenza*, cit., p. 212, facendo riferimento a due poli categoriali che nelle analisi dei capitoli seguenti avranno molto spazio), ma proprio perché «geometria» e «fisiologia» si manifestano come gli opposti *compresenti* del «sistema» mentale manganelliano.

<sup>13</sup> Il riferimento è ovviamente a E. Auerbach, *Nuovi studi su Dante* [1944], in *Studi su Dante*, pref. di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 176-226 (*Figura*).

<sup>14</sup> Giorgio Agamben ha avanzato la suggestiva ipotesi che nella scrittura manganelliana sia in atto un meccanismo di «*allegoria quadratica*», il cui rinvio cioè non sarebbe ad altro che alla «lingua stessa» in cui i testi sono scritti, visto che il suo «archetipo» – lo «stemma» – «è precisamente il luogo in cui le immagini [...] non significano né sé né altro da sé» (G. Agamben, *Introduzione*, a G. Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a c. di P. Napoli, Quodlibet, Macerata 1999, pp. 8-9). Questa, pur affascinante, formulazione si basa su un Manganelli chiuso interamente in un universo linguistico, senza le aperture – su cui qui si è invece cercato di insistere – alla storia (referenziale) e al significato.

A questo proposito risulterà significativo avvicinare un passo di *Encomio del tiranno*, che illumina – dal punto di vista dell'autore – il problema della struttura *tout à fait* allegorica dei suoi testi (in un gioco di specchi, è questa la reazione immediata dello stesso buffone di fronte alla sua opera, e quindi implicitamente la reazione supposta nel lettore: «a me sembra che questo appunto io abbia fatto finora: magari non avevo la minima idea di che si trattasse, ma a me pare proprio che questa fosse una allegoria.» (ET, p. 71)): «Diciamo che l'allegoria è lo specchio – molto realistico, eh? lo specchio del reale. [...] Ma naturalmente, per reale qui si intende solo la clausura; l'essere in segregazione perpetua; in un luogo che non ha esiti o ingressi. Dentro l'allegoria, come dentro la reggia carceraria, ci sono le storie. [...] Le storie sarebbero più vili di quanto non sono, non avessero questa vocazione metafisica, [...] le storie si affidano alla allegoria, ma l'allegoria è non allegorica solo come coscienza della segregazione.» (ET, pp. 71-72). Il «problema» di fondo di cui i testi manganelliani si occupano, cercando per via «allegorica» di darsi come (irrisolta) «soluzione», è la «coscienza della segregazione» dell'uomo nel mondo e nella vita: un «problema» appunto esistenziale, dunque, certo filosofico-metafisico, ma non meno 'realistico'.

<sup>15</sup> AC II 82, del 21 febbraio 1952. Per una più estesa citazione e interpretazione del passo cfr. cap. I della II parte, n. 17.

che Manganelli non si lascia sfuggire, traducendolo in rivista nel 1956)<sup>16</sup>. Conformemente allora a una simile attribuzione d'importanza, il *corpus* manganelliano si presenta costellato di tale «figura» archetipica, che in qualità di «metafora» (tropo, qui, usato come generico equivalente) implica tra l'altro proprio uno spostamento (retorico) protettivo nel perfetto senso manganelliano: non parlare direttamente, mettendola al «centro», della «atrocità [...] [dell']esistere», ma accerchiarla ed aggredirla da una posizione «periferica», trattandola sotto le spoglie di una semplice «figura» (secondo il procedimento in atto, come si è visto accertato dalla critica, per le passioni). Tale anzi è la carica sintetica della «figura» del «delitto», che Manganelli arriva a servirsene – in un'intervista rilasciata nel 1979 – per descrivere il proprio metodo di lettura (le cui potenzialità riscrittive trovano il via libera più evidente nel *parallelo* del *Pinocchio*):

Posso usare il testo come un detective userebbe il delitto. Un delitto che cos'è? È un atto teologico, un atto morale, un atto passionale, un atto di interesse, un momento della storia, un elemento privato, un elemento onirico, un elemento fantastico, un fatto di cronaca, un fatto eterno, un fatto perituro, già consumato... Tutte queste versioni del delitto sono possibili e gustabili. Io posso adoperare ciascuna parola del testo su cui lavoro in qualunque accezione possibile, e certamente non faccio nessuna violenza, perché se la parola ha una esistenza letteraria, ha anche una dimensione infinita, diventa un linguaggio totale...<sup>17</sup>

Una definizione di testo-«delitto» insomma riferibile su scala minore anche al mezzo figurale – il quale prevede e unifica tanto le valenze liriche, generali, che quelle storiche, particolari. Ad entrare in gioco qui è, del resto, la categoria, già esaminata, della «total[ità]», con le sue contraddizioni e ambivalenze di prammatica. Manganelli intende quindi la lettura e in fondo la stessa sua scrittura in modo «totale», avendo presenti cioè e abbracciando nelle sue «figure» – magari senza esibirlo sempre apertamente – le possibilità e implicazioni di vari ed eterogenei piani cognitivo-esperienziali in contemporanea. In fondo, ancora una volta, una declinazione dell'ambiguità<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Cfr. W.H. Auden, *La parrocchia delittuosa. Osservazioni sul romanzo poliziesco [The Guilty Vicarage. Notes on the detective story, by an addict]*, in «Harper's Magazine», maggio 1948], trad. di G. Manganelli, in «Paragone», a. VII, n. 84, dicembre 1956, pp. 19-31, in cui la chiave di fondo: «L'interesse del romanzo poliziesco sta nella dialettica di innocenza e colpa» (p. 20) dà origine a un'articolata, perfino metafisica, analisi (va notato, però, che la voce «dialettica», tanto cara al traduttore, corrisponde esattamente al «dialectic» audeniano).

<sup>17</sup> C. Rafele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, cit., pp. 54-55.

<sup>18</sup> È, in effetti, proprio nell'ottica della sua combinazione di 'polisemia' e 'pluripotenzialità' che il tema dell'ambiguità ha trovato un posto privilegiato – ben oltre le analisi, pur seminali, di Empson – in ambito linguistico-filosofico e in tempi recenti nel sempre più sviluppato campo dell'intelligenza artificiale e delle scienze cognitive. In queste ultime, in particolare, la categoria dell'ambiguità – coinvolgendo meccanismi complessi di disambiguazione cognitiva (non solo in ambito strettamente linguistico) – è riguardata in un senso più ampio e radicale, addirittura come «a general property of the brain, which is often confronted with situations

Nella sterminata biblioteca mentale di Manganelli molti autori rivestono il ruolo di modelli, essi stessi «figure» – con le loro «figure» testuali (come ‘Amleto’ o ‘Murphy’, di cui si parlerà tra poco) – di certi «problemi». Nei prossimi capitoli si è scelto di presentare allora due percorsi di lettura privilegiati e complementari, tra i tanti possibili manganelliani: uno attraverso Shakespeare, l’altro attraverso Beckett. In questi ad essere messa in luce è soprattutto la «dialettica» di corporeità (fisicità e passionalità) vs cerebralità, sentitissima – come si è già verificato – da Manganelli e oggetto di modulazioni-riscritture in proprio.

---

or views that are open to more than one, and sometimes several, interpretations.» (S. Zeki, *The Neurology of Ambiguity*, in M. Turner (ed. by), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 244). L’ambiguità quindi come una proprietà fondativa della cognizione umana, della stessa possibilità di orientarsi nel mondo. Inquadrandola allora a partire da queste istanze, anche l’opera di Manganelli – che certo sfrutta in modo consapevole l’ambiguità linguistica, allargandola però ulteriormente rispetto al suo modello di riferimento in direzione di una «totalità» dei possibili contemplabili – viene ad offrire quindi materiali promettenti in direzione di un’analisi delle possibilità date alla creazione (e all’esegesi, se si adotta il punto di vista del suo lettore) di strutturare ed interpretare la vita, il mondo.



## CAPITOLO I

### PER UNO SHAKESPEARE «ANARCHICO»

#### SHAKESPEARE PROBLEMATICAMENTE ‘DALLA PARTE DELLA VITA’

Un personaggio, una figurazione [...] sono “simboli” che raccolgono o serie di filamenti emotivi; [...] veri grumi emotivi che si collocano in uno spazio delimitato, in posti fissi: vedi in *King John* il Bastardo simbolo delle emozioni anarchiche, come “no” a un certo ordine di valori, nel nome implicito dell’altro ordine [...].<sup>1</sup>

Questo ‘appuntamento narratologico’ del giovane Manganelli, datato 6 gennaio 1953, si colloca – come attesta anche il riferimento esplicito al dramma *King John* – in una fase di lettura sistematica di Shakespeare (e più in generale del teatro elisabettiano), cominciata l’anno precedente. Nella vera e propria rivista di opere teatrali shakespeariane che affolla le pagine del 1952 fino ai primi mesi del 1953, l’eterogeneità delle note – certo dettata in primo luogo dalle specificità dei diversi testi commentati – è presieduta però da una sorta di denominatore comune: un’attenzione insistita alle emozioni esibite negli stessi *plays* – un nodo chiaramente problematico, vista la circospezione con cui Manganelli maneggia (e maneggerà) sempre la dimensione del ‘sentimento’. Un catalogo dunque di emozioni, numerose e varie, soprattutto mai pacifiche o pacificate: piuttosto «grumi emotivi»<sup>2</sup> non chiaramente definiti, ed «emozioni anarchiche», manifestazione di forze devianti ed oppostive (rispetto ad un ordine maggiore). Ma se il personaggio del Bastard rappresenta con tutta evidenza – nel campo di forze del suo *historical play* – il modello del nuovo eroe inglese, monoliticamente in contrasto con il vecchio «ordine di valori» rappresentato dal re, ben più sottile e complessa è la dinamica psicologica che la figura dello stesso King John viene ad impersonare, come non manca del resto di annotare Manganelli in uno degli appunti più significativi dell’intera sequenza (e non solo, vista la teoria del «sistema» «dialettico» che si è già ripercorsa):

Nay, in the body of this fleshly land,

---

<sup>1</sup> AC III 4, del 6 gennaio 1953.

In apertura, ricordo come importante precedente critico sul tema dello Shakespeare di Manganelli l’articolo (che è anche rassegna testuale) di A. Cortellessa, *Vizi cosmici, frigidità deliri, astute patacche. Lo Shakespeare di Manganelli*, in A. Lombardo (a c. di), *Memoria di Shakespeare*, Bulzoni, Roma 2008, vol. 6 (*Shakespeare e l’Italia*), pp. 237-252, ora ripreso in *Libri segreti*, pp. 235-255.

<sup>2</sup> Cfr. anche AC III 27, del 26 marzo 1953, in cui *Macbeth* è utilizzato come metro di paragone metodologico-stilistico proprio per la rappresentazione delle emozioni in questo stesso senso: «[...] Felcker ha dissolto personaggi e ambienti, in quei variamente disposti frammenti e grumi di emozioni, poco più che raddensati attorno ai personaggi. (vedi qualcosa di simile in *Macbeth*).».

this kingdom, this confine of blood and breath,  
hostility and tumult reigns  
between my conscience and my cousin's death  
*King John*, act IV, sc. II

Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti, senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “folia ragionevole”; non può dunque tendere ad una soluzione, e gli è estraneo l’ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo intento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua. 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 contrastano e affondano. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi.<sup>3</sup>

Nella metafora shakespeariana da cui ha origine l’appunto, la situazione militare della trama finzionale ‘esterna’ è introiettata dal protagonista di modo che come le armate nemiche si affrontano sull’aperto campo di battaglia, specularmente in quel «fleshly land» che è il corpo del re viene ad inscenarsi uno scontro di emozioni e pulsioni reciprocamente opposte. È l’esempio più lampante del fatto che davvero «il personaggio [...] racco[glie] [...] filamenti emotivi»; ma nel sistema interpretativo che Manganelli a questa altezza è impegnato a costruire (e saranno fondamenta, come si è visto, destinate a durare nel tempo), il personaggio o più in generale una certa dinamica strutturale del testo sono anche, e soprattutto, «figura» o «metafora» di qualcosa di ulteriore, implicitamente alluso.<sup>4</sup> E cosa rappresenta il conflitto emozionale, secondo Manganelli, se non l’essenza della «vit[a]», nella sua «tragica» compresenza di spinte incompatibili, il cui culmine (qui taciuto, ma sempre presente all’orizzonte mentale del commentatore) consiste nella dicotomia estrema fra i due desideri – e le parallele paure – di vivere e di morire? Che Shakespeare compaia dunque sullo sfondo del conflitto emozionale fondativo manganelliano, come autore di testi in cui è data espressione ad emozioni violente ma spesso enigmatiche, in un implicito rinvio ad altre questioni, è già indizio di una centralità della sua opera, stimolo ineludibile dalle implicazioni – per Manganelli – estremamente personali.

*En passant*, occorre nuovamente sottolineare che questa prima psicomachia manganelliana sembra riconducibile a una generica matrice freudiana: l’interpretazione di personaggi-figure

---

<sup>3</sup> AC III 1, del 6 gennaio 1953. Il testo shakespeariano – IV.ii.245-248 – al v. 247 recita: «Hostility and civil tumult reigns», diversamente da quanto riportato da Manganelli (cfr. W. Shakespeare, *King John [Re Giovanni]*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a c. di G. Melchiori, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, vol. IX (*I drammi storici*, t. III), pp. 158-159).

<sup>4</sup> In questo senso, nell’appunto si specifica infatti che l’«inquietudine» non riguarda la persona, non è soggettiva: è il sistema delle cose» e delle «forme», un sistema che si compendia addirittura in una categoria definitoria: «barocco».

come catalizzatori testuali di «ordin[i]» alternativi ed «anarchic[i]» richiama infatti dinamiche di riemersione di pulsioni o concezioni represses o rimosse sul modello di Freud.<sup>5</sup>

Un decennio più tardi rispetto alle precoci annotazioni degli *Appunti critici* è ancora una carica emotiva conflittualmente dirompente a costituire il cardine delle analisi shakespeariane di un Manganelli ormai affermato critico di letteratura inglese, già custode però nei suoi proverbiali cassetti-forziere del libro che, in uscita di lì a poco, segnerà la sua definitiva consacrazione come autore ‘ilarotragico’. Nel 1963 dunque esce su «Paragone» un articolo-recensione dal piglio dissacrante in cui Manganelli – prendendo avvio da due recenti pubblicazioni di argomento elisabettiano (una, tra l’altro, del suo parimenti estroso ‘maestro’ all’università di Roma, Gabriele Baldini<sup>6</sup>) – coglie l’occasione per proporre un paio di microletture in proprio del Bardo. Nonostante la brevità e la diffusa ironia, si tratta di un pezzo ‘ad alta concentrazione’, in cui si attivano (e da cui si diramano) connessioni tra punti sensibili dell’opera manganelliana. Un vero e proprio circuito nervoso.

Due sono le opere di Shakespeare su cui Manganelli punta il proprio (as)saggio critico: *Hamlet* e *The Tempest* – viste entrambe nelle linee essenziali del disegno che le governa e riassume. L’analisi mira quindi subito al nucleo pulsante di ciascun dramma: al «centro» strutturale occupato dal personaggio-chiave, da cui si innesca – per carica emotiva – la dinamica delle forze testuali e in cui letteralmente si concentra la problematicità latente dell’opera-«ordigno»<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda *Hamlet*, muovendo dall’osservazione di Baldini che riconosce nella *facies* dell’opera un’estrema disponibilità ad accogliere la ricezione mutevole di lettori sempre diversi, Manganelli applica tale qualità dinamica al *core* strutturale del *play*:

[...] si dovrà riconoscere la struttura essenziale della tragedia [*Hamlet*] in qualcosa di non rigido, di mobile e, insieme, coerente. Ed in effetti il nome del protagonista designa, più che un personaggio, una situazione, direi anzi una zona di dinamica fantastica e rovinosa, di imprecisa estensione, orrendamente attiva: e sarà quello il nucleo strutturale, il luogo donde muovono le direttive dinamiche che reggono la storia, il deposito dei significati; Ofelia abita il centro dell’ustione, Polonio vi precipita, assistito dalla propria sacra insipienza: tutti gli altri ne sono fuori, siano essi destinati a essere distrutti dalla matrice di violenza, o ad essere, come il delizioso, paradigmatico Horatio, il testimone, colui che

<sup>5</sup> Le «emozioni anarchiche» possono riferirsi – nel complesso di questa riflessione manganelliana – anche ai termini dello scontro io *vs* organizzazione sociale/religiosa; a questo proposito si ricorderà l’analisi del *Macbeth* (in AC III 6, dell’11 gennaio 1953, risalente allo stesso periodo) attraverso le categorie del *Totem e tabù* freudiano.

<sup>6</sup> Si tratta di G. Baldini, *Dramma elisabettiano*, Vallardi, Milano 1963; l’altra opera recensita nell’articolo è A. Guidi, *Civiltà elisabettiana*, Garzanti, Milano 1962.

<sup>7</sup> Cfr. G. Manganelli, *L’ordigno letterario* [1965], in LcM (sul *Signore di Ballantrae* di Stevenson).

ha il compito di ‘non capire’. Fluttuante ai confini, monda di qualsivoglia concettualità, questa zona di intensità è veramente disponibile per il lettore: e il suo rigore non si certificherà di strutture estrinseche, ma si riconoscerà nella temperatura, nella sua intrinseca velocità sentimentale.<sup>8</sup>

Come altrove i personaggi saranno definiti pedine, così qui per Manganelli ‘Amleto’ rappresenta il «nome» di una «situazione» (!), l’indice di una questione «di dinamica fantastica e rovinosa» che percorre integralmente il dramma, dettandone gli eventi testuali, costituendone – ed è un’espressione che può stupire in Manganelli, proverbialmente restio alle implicazioni di senso della letteratura – «il deposito dei significati». Dalla «zona» ‘Amleto’ si genera dunque una spirale di «distru[zione]» che fa attorno a sé *tabula rasa*, e non sarà indifferente per questo movimento il fatto che tale «zona» sia per l’appunto topograficamente ‘centrale’.

Già si è dimostrato come il «centro» – posizione su cui nell’intero articolo si insiste quasi ossessivamente – rappresenti nel *corpus* manganelliano uno spazio ‘ambiguo’ eccellente: luogo della ‘vita’ per antonomasia, dove il ‘vitale’ si manifesta in tutte le sue potenzialità, in primo luogo disordinate, ma pure minacciose e ripugnanti. Con malcelato disgusto fin dagli anni ’40 Manganelli commenta – facendo leva sui libri di Orwell – che dove vivono gli uomini si produce sempre sporcizia<sup>9</sup>. E si ricordi la descrizione di Londra, la sporchissima capitale settecentesca, nella *Vita di Samuel Johnson* (1961): una città in cui «si esemplificava ogni passione, ogni vizio, ogni virtù [...] e [...] si raggrumava e faceva sensibile ogni condizione umana, ogni estrosità degli umori» – insomma, una concretizzazione del «torbido centro» della «vita»<sup>10</sup> (nel cui «raggrumarsi» delle eterogeneità più disparate, peraltro, risuonano anche quei «grumi emotivi» cifra caratteristica dell’interiorità contraddittoria). Manganelli, da vero ‘nevrotico’, registra cioè in modo acutissimo nelle manifestazioni vitali la presenza di un’analisi rimossa, analisi che (almeno in questa prima fase) viene percepita e letterariamente riespressa in modo molto violento – attraverso il linguaggio della repressione – come schifo della realtà, scatenante non la sublimazione ma un radicale rifiuto esistenziale (una pulsione di morte). Maestro, in questo senso, è per Manganelli l’amatissimo Swift, che –

---

<sup>8</sup> G. Manganelli, *Shakespeare*, «Paragone», n.s., a. XIV, n. 160, 1963, p. 102 (l’articolo si legge ora anche in G. Manganelli, *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a c. di L. Scarlini, Oedipus, Salerno 2000, citaz. alle pp. 24-25; nonostante la meritoria operazione di raccolta di testi sparsi che sta alla base del volume, qui si preferirà ricorrere comunque alla versione dell’articolo in rivista, viste alcune evidenti imprecisioni nella ristampa).

<sup>9</sup> Cfr. AC I 65 (del 1949): «Sporcizia, in *Burmese Days*, in *Coming up for air*, in *Homage to Catalonia*: anche, mi pare, in 1984. Gli uomini dove si muovono, dove vivono, lasciano segni: e cioè sporcizia, rifiuti, polvere, escrementi. [...] Il senso dello sporco è in Orwell il senso dell’uomo. [...]».

<sup>10</sup> VSJ, p. 30.

soprattutto nelle poesie – indulge a una rappresentazione demistificata della natura rivoltante di carnalità e sessualità<sup>11</sup>. Ma anche sulla pagina shakespeariana Manganelli non manca di rilevare – come annotato in più luoghi degli *Appunti* – lo stesso sguardo critico: «in Sh. la lussuria è tutt'uno con la sifilide. Non ha indulgenza in quel senso: ma non è un moralista. C'è un orrore carnale in quello che scrive: uno spavento, uno schifo di natura esistenziale, teologica»<sup>12</sup>.

Il ritratto di quell'«infern[o]» nostrano che è la vita ha poi il suo complemento nel «tumult» disordinato di pulsioni e passioni contrarie di cui già si diceva, la cui definizione più pregnante è forse quella – mutuata da Robert Maturin – di «eterodossia del cuore». Ed è proprio analizzando (nel 1968) il capolavoro gotico di Maturin, *Melmoth*, che Manganelli darà il quadro più esauriente di tale «ambiguità»<sup>13</sup> psicologica:

[...] in *Melmoth* si aggirano precari ed ustionanti *nomina*, ma nello spazio dei personaggi si dilata un magma nel quale la materia psicologica è così consumata da non tollerare alcun stabile organismo. Gestì, emozioni, sussulti si coagulano in fisionomie rapinose e sommarie. Correnti, schegge di odio, brani di amore, si incontrano e aggrovigliano grazie ad una qualità cui tutti codesti affetti partecipano: potremmo chiamarla la temperatura; a quel calore inabitabile, aspro e fantastico, la distinzione tra i materiali psicologici si oblitera, ad essi si sovrappone una monotona furia. Questa regione passionale è il centro del libro [...] qualità allusiva che continuamente rimanda a quel centro infernale [...].<sup>14</sup>

Ancora una volta a campeggiare è il luogo-simbolo del «centro», dove le pulsioni più diverse non solo coabitano ma si «aggrovigliano» in modo insopportabile, «grazie a una qualità cui tutti codesti affetti partecipano: [...] la temperatura». E «temperatura» (come «intrinseca velocità sentimentale») è appunto l'immagine su cui, cinque anni prima, si era chiusa la microanalisi di *Hamlet*.

Che i punti cruciali del complesso di percezioni inerenti alla dimensione vitale – quale si è ora cercato di risintetizzare – riemergano in blocco nella descrizione manganelliana di *Hamlet*, e in particolare proprio di Amleto, dettandone anzi i termini stessi, non stupisce davvero. Già nel testo shakespeariano, ovviamente, Amleto si mostra nella sua proverbiale indecisione, scisso e quasi bloccato tra gli opposti desideri che lo governano. Ma non solo: come ha mostrato chiaramente il fondamentale studio di Alessandra Marzola *L'impossibile puritanesimo di Amleto* – in cui la tragedia è affrontata, tra l'altro, attraverso il prisma di

---

<sup>11</sup> Cfr. a questo proposito la già ricordata recensione alla poesie swiftiane G. Manganelli, *Swift: che disgusto le signore spogliate*, cit.

<sup>12</sup> AC II 125, dell'11 aprile 1952 (in commento al *Pericles* shakespeariano).

<sup>13</sup> Il termine – carico della sua ascendenza emersoniana – ricorre appunto nell'intervento su *Melmoth*.

<sup>14</sup> G. Manganelli, *L'eterodossia del cuore* [1968], in AS, pp. 67-68.

alcune considerazioni del freudiano Norman Brown su *L'era protestante* –, il protagonista esprime in sé, figlio del nuovo spirito luterano, un «rifiuto della ingombrante materialità della carne», che grandiosamente si teatralizza nell'«accanimento contro la “animalità” materna» (culminante nella famosa *closet scene* del III atto), ma che è rivolto parimenti contro la propria stessa «odiata corporeità»<sup>15</sup> (già a partire dal primo monologo amletiano del I atto). «Il disprezzo della sessualità avvertito da Amleto» allora, esattamente come secoli dopo per Manganelli, «non si traduce [...] in una negazione sublimata che potrebbe coerentemente vivere nella storia», ma nella «esplicitazione brutale della pulsione di morte».<sup>16</sup>

L'analisi manganelliana sembra raccogliere in sé tutti gli elementi finora affastellati, fondendoli in un'unica «matrice di violenza» che dal nome 'Amleto' si diparte, investendo quasi lo stesso commentatore. Così, il dilemma del «to be, or not to be» vissuto dal protagonista shakespeariano è, in fondo, la stessa *crux* irrisolvibile che si pone al Giorgio Manganelli-uomo e -autore, sempre in precario equilibrio fra le spinte all'essere e al non-essere (da procurarsi di propria mano). Mentre il particolare di Ofelia – donna ed amante – che «abita il centro dell'ustione», come recitano i termini-segnale dell'articolo, è indice al solito della estrema pericolosità e potenzialità distruttiva delle sfere sentimentale e soprattutto erotica. La «situazione» che *Hamlet* mette scena – agli occhi di Manganelli, e proprio nei termini in cui anche a lui stesso appare – è dunque la tragica condizione dell'uomo di fronte alla vita, che è sì insopportabile e di per sé annientatrice, ma dalla quale non ci si riesce, o forse non ci si vuole auto-escludere definitivamente.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> A. Marzola, *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Longo Editore, Ravenna, 1985, p. 42.

<sup>16</sup> Ivi, citaz. rispettivamente a p. 43 e p. 40 n.5.

<sup>17</sup> Al nodo di tante intersezioni sarebbe ancora da segnalare un dettaglio testuale che – dati i collegamenti così istituiti – sembra piuttosto una conferma di questi stessi percorsi mentali, che una mera curiosità. Un *appuntamento critico* del 21 febbraio 1952, cronologicamente di poco precedente rispetto al *tour de force* di letture elisabettiane, riguarda un romanzo di Richard Wright – *Native Son* (del 1940). Si tratta di un'opera tutto sommato minore, ma in cui Manganelli riscontra lo spunto di riflessione interessante, ancora una volta, nella struttura testuale di base, fondata – in questo caso – sul rapporto tra un assassino per caso, la sua vittima e il risarcimento richiesto nei termini di uccisione dell'omicida. Ciò che Manganelli legge in questo schema è per l'appunto una «metafora» della condizione esistenziale: «l'assassino e l'assassinato si spiegano a vicenda, e insieme spiegano tutto l'universo, sono il segno della contraddizione, del disaccordo. Assassino e assassinato eseguiscono il dialogo più autentico, e l'atrocità del loro esistere in quella forma (metafora) rivela l'atrocità di qualsiasi altro esistere [...]». Dice Wright: se l'assassino verrà punito con la morte, ciò vorrà dire che noi non vogliamo capire, per cui la frattura si farà più totale [...]. Credo che sia “giusto” uccidere Bigger: che sia giusto che il numero degli assassini cresca: che l'odio inconscio, e il non-essere divengano tanto alti da rendere necessario un ultimo aut-aut, che sia fra l'essere e il non-essere, totali, senza equivoci. [...] [Bigger] Non è l'assassino: è il portatore di una condizione di assassinio, non metafisica, ma storicamente determinata. È scelto. So che è perfettamente reazionario, ma come non dubitare se questa condizione non sia assoluta, non storica, trascendente? (Lutero) Quella frattura è realmente componibile?» (AC II 82). Il riferimento a «Lutero» che cade del tutto parenteticamente nell'appunto è da leggersi qui senz'altro in modo circoscritto, come ipotizzata (ma subito rifiutata) aderenza alla teoria della predestinazione («condizione [...] assoluta, non storica, trascendente»).

Quasi a conferma di quanto l'opzione fra essere e non-essere davvero non risulti di univoca soluzione, ecco che la seconda microanalisi shakespeariana del 1963 – incentrata sull'enigmatica *Tempesta* – sembra affrontare l'altro corno del problema: l'essere insidiato, nella sua stessa esistenza, dal non-essere.

Forse, tuttavia, essa [*The Tempest*] ospita una contraddizione, un'aspra, e non risolvibile, tensione passionale. La triade formata da Prospero e dai suoi assistenti subumani è retta da una condizione di intima brutalità; Calibano è non solo patetico e verosimilmente brutto: è tragico, e sia pure di una abbreviata tragicità: sufficiente, tuttavia, a conferirgli la dignità dell'ambiguo. Vi è un umor querulo, una poetica viltà, nel veloce spirito di Ariele. L'uno e l'altro stanno nei confronti di Prospero in un rapporto da preumano a umano, ed è rapporto oneroso e in qualche modo degradante: e Prospero ne viene in effetti degradato. È un rapporto senza moralità, nel cui ambito Prospero è niente più che il fattucchiere; il suo mondo morale è tutto fuori di lì, ma ormai la frequentazione dell'umano gli è diventata ingrata e faticosa; è uno scortese e malinconico solitario. E forse in questo scontroso potente sono talune, segrete connotazioni del mostro.

Se questa è la zona centrale, attiva del dramma, essa forse racchiude una ambiguità, una problematicità solenne, e tragica, giacché ad essa, quali che siano le vicende, non viene fornita alcuna soluzione. [...] <sup>18</sup>

I termini della lettura si fanno più labili ed allusivi, e tuttavia la chiave sta ancora nella dinamica dei personaggi posti al «centro» del dramma. Nodale è dunque quella relazione che Prospero («umano») intrattiene con i suoi aiutanti («preuman[i]»), un «rapporto» – secondo Manganelli – «oneroso e degradante» per l'«umano» stesso. Così l'«intima brutalità» messa in campo, che appare dapprima esclusivo strumento di dominio in mano a Prospero, si ritorce inavvertitamente contro quella stessa mano, in una retroazione brutalizzante.

---

E tuttavia, un effetto di 'luteranesimo' ben più forte – nei termini, anche amletiani, della generale condizione di «male» – riaffiora proprio nel già citato saggio del 1968 su *Melmoth*, in cui di fatto confluisce (pur con altro testo-referente) l'esatto schema interpretativo di assassino/assassinato metafisico elaborato nel 1952: «Il terrore è il luogo in cui la contraddizione si salda, si compone in figura. Nell'istante, nel precario luogo in cui torturatore e torturato si trovano e si svelano l'uno all'altro, nasce un modello di immagine in cui la tracotante dinamica degli eventi si riassume in una difficile immobilità. [...] non possiamo non riconoscere l'universo di cui il libro dà testimonianza. Il male, e la sua liturgica incarnazione, il delitto, non sono gesti, condizioni private, ma assolutamente metafisiche. Il male è l'unità di misura di un universo duramente coerente, affatto discontinuo a ogni altro. Questo male metafisico è il *numen*, il centro finalmente ordinatore del mondo, depositario del senso di cui quel mondo è capace, e dunque degno di predilezione, e violento ad esigerla.» (*L'eterodossia del cuore*, AS, pp. 68-69) – una fotografia della *Weltanschauung* manganelliana.

L'appunto del 1952 su Wright, dopo l'apertura 'luterana', si chiude però con la decisa negazione dell'orizzonte metafisico, in favore di un'immanenza in cui cercare di ricomporre quella «frattura» violenta, simbolo dell'«atrocità di qualsiasi [...] esistere» (Manganelli, del resto, a quest'altezza è decisamente impegnato a proclamare un proprio problematico e pauroso ateismo): «Ma dov'è la sintesi? Noi non crediamo nell'al-di-là, ed è terribile questa angoscia di una sintesi terrena, cui sappiamo che non arriveremo.» (AC, II 82). Sarà forse di qualche interesse ricordare che Norman Brown, portando alle estreme conseguenze la sua riflessione freudiana su *The Protestant Era* (uscita nel volume *Life against Death* nel 1959), mostra la deriva 'mortifera' del protestantesimo neoortodosso, che – persa «l'escatologia storica di Lutero» – «rimarrà incapace di scacciare i demoni, e quindi sarà di poco aiuto all'istinto di vita nella sua lotta contro l'istinto di morte. Ess[o] diagnostica, ma non guarisce.» (N.O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* [*Life against Death*, 1959], Adelphi, Milano 2002, p. 283).

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Shakespeare*, cit., p. 103.

L'allontanamento di Prospero dalle strutture civili (perdita del senso di moralità, della socievolezza, in sostanza della «frequentazione dell'umano» in generale) è indizio di un processo di «degrada[zione]» e compromissione col «subumano» – ma si potrebbe dire col 'suborganico' – che, estremizzando, ha al suo fondo addirittura la riduzione ad 'inorganico'. La resistenza dell'organico dall'invasione dell'inorganico – visto soprattutto come «“niente” che vuole essere forma»<sup>19</sup> e si fa quindi «sostanza»<sup>20</sup> in opposizione all'essere – è un tema che Manganelli comincia a sviluppare già sulle pagine degli *Appunti critici*. Esemplare, in questo senso, è un'analisi del conflitto fra Dr. Jekyll e Mr. Hyde, che trova peraltro i propri termini già pienamente nel dettato stevensoniano<sup>21</sup>; ma, ancora una volta, il vero punto d'avvio di tale riflessione è un luogo shakespeariano: il lamento di Costanza nel *King John* dove è il dolore stesso ad assumere consistenza e materialità, fino a prendere idealmente le sembianze del figlio morto (come chiosa Manganelli, «quel “nulla” è “reale”»<sup>22</sup>). E varrà ancora la pena aggiungere, in un simile contesto 'ad alto tasso di emotività', che la lotta fra essere e non-essere vede anche nella reazione emotiva dell'essere – nelle sue «emozioni anarchiche» di contro a un dis-ordine che è falso ordine cosmico – un proprio 'principio resistenza':

[...] c'è una specie di odio universale, una volontà di dire di no, di rifiutare qualcosa, che non è altro che il fondamento del linguaggio, dell'ordine delle cose. Non sappiamo se le cose debbano avere un ordine, sappiamo però che senza odio quest'ordine non c'è: è l'odio dell'informe, del casuale, del tutto assieme, la caotica brodaglia da cui spuntano gli dèi, le comete, i fascisti.<sup>23</sup>

La presenza frequente nelle pagine manganelliane soprattutto degli anni '50-'60 di emozioni violente – una su tutte, appunto l'odio – corrisponde quindi meno a una generale disposizione dissacrante, che (anche) alla concreta necessità di reagire (almeno in una prima fase) alla minaccia di pulsioni distruttive di cui l'io, l'individuo, si percepisce bersaglio dall'esterno (come dal proprio interno).<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> AC III 12, del 18 gennaio 1953.

<sup>20</sup> AC III 2, del 6 gennaio 1953.

<sup>21</sup> Cfr. AC III 12. Per le consonanze di questo appunto con l'analisi manganelliana di *The Tempest* del 1963 – anche nel senso di una possibile riprova dell'interpretazione qui avanzata – si veda in particolare il passo: «[...] ha ragione [Stevenson], il “momento organico”, è infinitamente più faticoso – fino ad essere disperata impotenza – se perseguito in solitudine». Un'osservazione che ha, forse, il suo parallelo anni dopo nel «rapporto oneroso» del «solitario» Prospero con i suoi assistenti.

<sup>22</sup> AC III 2.

<sup>23</sup> *Un libro*, TUC, p. 78 (dalla sez., risalente al 1953, *Elogio dell'odio*).

<sup>24</sup> Per questo discorso è imprescindibile riferimento il breve ma illuminante articolo di A. Cortellessa, *Manganelli collezionista di se stesso*, in «la Rivista dei Libri», a. XI, n. 10, 2001, pp. 13-15, citaz. seg. alle pp. 14-15 (in parte trasfuso anche in *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit.), in cui il proverbiale 'manierismo' manganelliano è interpretato (nei suoi «moduli rappresentativi antitetici» di «ossessione per il magmatico e l'informe» e «geometrismo perfettamente perlucido e smagliante») come unitaria tendenza



L'immagine di Shakespeare che si compone attraverso le due complementari letture interpretative di Manganelli è dunque quella di un autore dalla rara abilità nel trattare della vita e dell'esistenza umana nella loro «total[ità]», un autore capace quindi di toccare anche, o forse soprattutto, i nervi scoperti di dinamiche ambigue ed irresolubili. Secondo una formula che diventerà topica nella poetica manganelliana successiva: «[Shakespeare è] capace di immergersi nel cuore di rovinosi dilemmi, e di uscirne intatto»<sup>25</sup>. Questa disponibilità ad essere – paradossalmente (per un Manganelli che schiererà, da qui a poco, ad oltranza la letteratura «dalla parte della morte»<sup>26</sup>), ma problematicamente – ‘dalla parte della vita’ è cifra anche stilistica dell'opera shakespeariana. L'età elisabettiana, di cui Shakespeare è esponente eccellente, ha prodotto infatti

[...] un linguaggio totale, che si nutre delle invenzioni di tutte le classi, impudico, lubrico, blasfemo, estroso, mai sentimentale; [...] subito ci affascina e stordisce il fasto di quella lingua incanaglita e straripante, che non vuol solo esser letta, ma in ogni modo compromessa con tutte le qualità della voce umana. È, appunto, il linguaggio del teatro. –

e la riprova più stringente della sua ‘vitalità’ sta nella «compromiss[ione]» che tale lingua ha con il disordine di «tutte le qualità della voce umana», con la fisicità cioè, con la corporeità di chi è chiamato a recitarla.

Ancora un decennio più tardi, nel 1974 – rispondendo alle critiche di chi riteneva il suo ‘*Othello* parallelo’, *Cassio governa a Cipro*, linguisticamente troppo complesso per degli operai di Marghera (pubblico della ‘prima’, entro La Biennale veneziana di quell'anno) – Manganelli replicherà, in difesa del «linguaggio ricco»:

[Il vocabolario scarno della comunicazione quotidiana contemporanea] è per l'appunto quel tipo di vocabolario che ci consente di non avere esperienze, di mitridatizzare tutte le esperienze in modo che siano tutte comprensibili e tollerabili, mentre le esperienze esterne che vanno dall'amore, alla morte, o tutti gli interrogativi che noi ci proponiamo, sono esperienze che lacerano la nostra coerenza e, diciamo, la nostra “pace linguistica” [...]<sup>27</sup>

---

all'«astrazione», quale (nei termini esatti di Gustav René Hocke) «esorcizzazione» di «un'angoscia cosmica repressa».

<sup>25</sup> G. Manganelli, *Shakespeare*, cit., p. 103.

<sup>26</sup> Questo cardine della poetica manganelliana – sul quale non mi soffermo qui ulteriormente, limitandomi a rinviare alla critica manganelliana che si è ampiamente occupata di questo aspetto – è enunciato in questa forma in G. Manganelli, *Jung e la letteratura* [1973], in VC, p. 26.

<sup>27</sup> La dichiarazione di Manganelli ai dibattiti di Marghera del 1974 è riportata in D. Giglioli, *Le avanguardie fischiate*, in S. Luzzatto e G. Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2012, vol. III (*Dal Romanticismo a oggi*, a c. di D. Scarpa), pp. 925-926.

Una sorta di ‘dichiarazione d’amore’ per Shakespeare, autore di un «linguaggio totale» per la rappresentazione della totalità dell’«esperienz[a]».

#### SONETTI DELLA MORTALITÀ

Un salto indietro nel tempo. È di nuovo il 1953: l’anno fatidico per Manganelli, in cui la sua crisi interiore comincia a mostrarsi indomabile senza aiuti esterni, ma soprattutto l’anno del suo primo tentativo programmatico di scrivere *Un libro*: primo esperimento di «sistema dei contrasti [...] non risolti» che abitano l’aspirante autore, in cui è data voce alle pulsioni antitetiche, attraverso un continuo riposizionamento del punto di vista narrante. Ma, come dichiarato – in simultanea – del «barocco»: di «“follia ragionevole”» si tratta.

Questo inquadramento è dunque necessario per accostarsi alle varie sezioni del *libro*; e, per quanto qui più interessa, in particolare al sottocapitolo intitolato *Rinuncia alla gloria*, in cui proprio Shakespeare – che, come si è visto, verrà ad essere per Manganelli l’‘autore della vita’ – riveste un ruolo importante, quanto (già) ambiguo. La «rinuncia alla gloria» eretta a titolo della sottoparte rappresenta anche in questo caso la «figura» di una questione-problema: ossia, l’«[a]ccettare la morte», vincendo quella (autobiograficissima) «paura di morire» che appunto nella «gloria» cerca uno strumento di «inganno alla morte»<sup>28</sup> stessa. Ed ecco l’entrata in scena di Shakespeare:

La gloria moderna nasce nei sonetti di Shakespeare. Mai fu visto con tanta chiarezza che la gloria non è che un miserabile espediente contro quella che è la disperata volontà di tutto l’universo. [...] A questo punto può non essere sciocco chiedersi che resti da fare, a restituirci la sanità mentale. Non c’è che una cosa da fare: rinunciare alla gloria. [...] Accettare la morte. Se accetteremo la morte accetteremo anche quel tratto di vita che ce ne separa. [...]

Il nostro discorso si farà più terrestre, come le nostre passioni: dobbiamo incanagliarci. Shakespeare, perfetta canaglia, è il tipo più perfetto di rinuncia alla gloria. Paura della morte? Certo, chi può salvarsene? Ma anche la paura può diventare amichevole, quotidiana; [...].

Credo che sia la gioia più essenziale di ogni intelligenza: e cioè la volontà di vivere, la stoltezza dell’amore di cose e piaceri mortali. Oppure si vedrà nella lotta contro la morte di ogni anche minimo artista il segno di una pia follia, che fatta consapevole, si troverà tenera e spaurita e sfinita, una volontà di essere umano, con solo un poco più di coscienza. [...] Serve [l’arte che dobbiamo, o dovremmo, praticare] a parlare del contingente e a fargli grazia. È l’unica lotta con la morte che ci sia possibile.<sup>29</sup>

È qui lo Shakespeare-sonettista ad essere chiamato in causa da Manganelli come colui che con un’opera di ‘glorificazione poetica’ ha concretamente realizzato l’«espediente contro

---

<sup>28</sup> *Un libro*, TUC, pp. 70-71.

<sup>29</sup> TUC, pp. 71-72.

quella che è la disperata» – più appropriato sarebbe forse leggere qui un predicativo: ‘disperante’ – «volontà di tutto l’universo». L’implicito, ed ovvio, riferimento è ai cosiddetti ‘sonetti dell’immortalità’, dove – come ha mostrato in modo magistrale Alessandro Serpieri nel suo *close reading* del ciclo – l’attante-poeta (per mutuare la terminologia dello stesso Serpieri) risulta vincitore nell’«agone col Tempo», pur nel riconoscimento di tutte le ambiguità sottese a una parola poetica che è insieme eterna celebrazione e «tomba» del soggetto cantato (il *fair youth*)<sup>30</sup>. Alla luce di questo dato di fatto, tanto più spiazzante, tendenziosa e contraddittoria risulta quindi l’affermazione successiva di Manganelli per cui «Shakespeare, perfetta canaglia, è il tipo più perfetto di rinuncia alla gloria».

Come si sa, vita e morte sono le due facce della stessa medaglia: prendendone una si prende anche l’altra. E Manganelli intende qui certo proporre – forse con il mediato intento di autoconvincersi – l’immagine di uno Shakespeare attaccato *in toto* alla vita, e così capace (pur essendo un «artista» e quindi di per sé agente di «pia follia») di «accettare» anche la sua controparte, la sua contingenza.

Tornando allora a scorrere il *corpus* poetico shakespeariano, questa volta tenendo conto anche del suggerimento interpretativo manganelliano (in un certo senso meno topico), potrà saltare agli occhi, ad esempio, un testo come il sonetto 122, che comincia:

Thy gift, thy tables, are within my brain  
 Full characterized with lasting memory,  
 Which shall above that idle rank remain  
 Beyond all date, even to eternity;  
 Or, at the least, so long as brain and heart  
 Have faculty by nature to subsist;  
 Till each to razed oblivion yield his part  
  
 Of thee, thy record never can be missed.

Il tuo dono, il tuo taccuino, è nel mio cervello  
 tutto scritto in memoria duratura,  
 e resterà più a lungo di quelle vane righe,  
 oltre ogni scadenza, fino all’eternità;  
 o, almeno, fino a quando il cervello e il cuore  
 avranno, dalla natura, facoltà di esistere;  
 finché ognuno dei due all’oblio che tutto  
 abbatte non cederà]  
 la sua parte di te, il tuo ricordo non andrà  
 perduto.]<sup>31</sup>

Certo non vi sono i contatti intertestuali per affermare che Manganelli stesse pensando a questo testo in particolare nel proporre la sua peculiare lettura. E tuttavia, sarebbe perfettamente in linea con il suo caratteristico *modus operandi* scegliere un testo ‘minore’ (meglio se ‘minimo’) – come lo è appunto questo sonetto «d’occasione», che è generalmente considerato dalla critica ‘elemento spurio’ all’interno della raccolta<sup>32</sup> – ed ergerlo a chiave di

<sup>30</sup> A. Serpieri, *I sonetti dell’immortalità. Il problema dell’arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano 1975, cfr. spt. pp. 115-122.

<sup>31</sup> W. Shakespeare, son. 122, vv. 1-8, in *Sonetti*, a c. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 2000, p. 310-311 (trad. it. dello stesso Serpieri).

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, pp. 712-713.

volta dell'intera interpretazione. In ogni caso, senza postulare dipendenze dirette, non mancano le condizioni testuali perché tale sonetto sia usato criticamente a fine di confronto: infatti, «da[ndo] via» (v.11) il «taccuino» – che è, nonostante tutte le difficoltà critiche che ciò pone al 'sistema' dei sonetti shakespearici, simbolo evidente della stessa scrittura, in senso lato – l' 'io' lirico «rinuncia alla gloria» di una letteratura che sia strumento di eternazione, accontentandosi del proprio 'supporto vitale', «cervello» e «cuore», di cui è subito adombrata la deperibilità. Siamo, insomma, in una piena «accetta[zione] della morte» – morte che, come naturale conclusione del ciclo della vita, è colta proprio nei suoi effetti più concreti sul corpo dell'uomo. Si tratta cioè esattamente di quanto Manganeli sta cercando razionalmente di sopportare (si pensi anche al suo schifo per la carnalità e la sua decomposizione).

Ma che Shakespeare sia l'approdo finale del ragionamento sulla *Rinunzia alla gloria* forse lo si potrebbe cogliere anche prima della sua esplicita menzione, da un luogo testuale precedente. Il passo

Egli [colui che non vuole accettare la morte] pensa per universali. Le sue conversazioni potrebbero essere lette tra dieci secoli: ciò di cui parla è solo quello che la paura della morte ha fatto fiorire, abominevole muffa iridata, sul cervello dell'uomo.<sup>33</sup>

presenta infatti, con ogni probabilità, un sottotesto shakespeariano. Anche per prossimità di contenuto, forse non si sarebbe potuto trattare che di *Hamlet*, dai cui monologhi del protagonista sono estratti e ricomposti i termini del problema. Amleto – lo dichiara lo stesso personaggio – è bloccato in primo luogo da un eccesso ragionato: da un lato, non si uccide per il «respect», «lo scrupolo» (come traduce Baldini), di quanto possa esserci nell'«undiscovered country» che è il «territorio inesplorato» della morte («the dread of something after death», «la paura di qualcosa dopo la morte»)<sup>34</sup>; dall'altro, non è in grado di agire concretamente (per realizzare la vendetta) sommerso da «some craven scruple / Of thinking too precisely», «uno scrupolo vigliacco di pensare troppo attentamente», che porta la «god-like reason / To fust in us unused» (letteralmente, «la capacità di pensare come un dio [...] [ad] ammuff[ire] dentro di noi senza esser messa ad alcun uso»)<sup>35</sup>. In *Un libro* è chiaramente l'autore stesso a voler/non- voler morire; appropriandosi delle parole di Amleto, egli riesce qui a criticare la (propria) «paura della morte», che innesca quel processo

---

<sup>33</sup> TUC, p. 70.

<sup>34</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, c. introd. e note di K. Elam, trad. di G. Baldini, con un saggio di V. Papetti, Rizzoli, Milano 2006, pp. 274-277, citaz. da III.i 68, 79, 78.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 380-381, citaz. da IV.iv, 40-41 e 38-39.

ragionativo che – «abominevole muffa iridata, sul cervello dell'uomo» – impedisce di abbandonarsi alla vita e, men che meno, alla soluzione drastica del suicidio.

Se si considera ora che la situazione finzionale del sonetto 122 – il 'buttare via' il «taccuino» registrando piuttosto nel «cervello» – ha una sua connessione con la scena di *Hamlet* in cui il protagonista, ricevuta la rivelazione dal fantasma-padre, si dichiara prontissimo all'azione (cfr. I.v.102-104: «And thy commandment all alone shall live / Within the book and volume of my brain, / Unmixed with based matter [...]»<sup>36</sup>), il confronto sopra istituito apparirà forse ancor più eloquente. Oltre a caricarsi, certo, di una connotazione accessoria: come riuscire ad agire nel mondo e nella Storia, nella vita?

Sullo sfondo di questa riflessione generale sui sonetti shakespeariani, risulterà allora particolarmente significativo che fra le poesie giovanili di Manganelli si trovi una specie di «riscrittur[a]» o «variazion[e]»<sup>37</sup> del celeberrimo sonetto 18 *Shall I compare thee*, secondo il curatore Piccini «uno dei testi più risolti di tutta la serie anni Cinquanta»<sup>38</sup>.

Ti paragonerò dunque  
amore mio, mio amore  
ad un giorno estivo, o trepida rosa  
(una rondine sarebbe forse  
più acconcia, o una farfalla?)  
O non piuttosto, amore mio, mio amore  
ti farò simile al tetano  
che inchioda le mascelle  
alla lebbra paziente  
che accima la carne indifesa  
o all'ulcera, fiore perplesso,  
o al tumore, autonomo individuo,  
che cresce nel corpo  
per verginale gravidanza?  
Mia rosa mostruosa,  
delicata, indolente paranoia.

IX-'58<sup>39</sup>

Ciò che nel modello era apoteosi della bellezza sublimata (e archetipizzata) del *fair youth*<sup>40</sup> è riportato qui – sulla scorta piuttosto delle grandi tragedie, *Hamlet in primis* – alla materialità dell'eroticismo sessuale, in tutta la sua sordidezza e malattia. Lungi dall'essere un puro

<sup>36</sup> Ivi, pp. 190-191; nella trad. di Baldini: «e nel libro, nel volume del mio cervello, unico vivrà il tuo comandamento, purgato d'ogni scoria.»

<sup>37</sup> D. Piccini, *Manganelli, la poesia come verità?*, cit., p. 9.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> PO, p. 113.

<sup>40</sup> Cfr. A. Serpieri, *I sonetti dell'immortalità*, cit.

esercizio retorico-parodico, questa poesia manganelliana cerca così di cogliere e restituire testualmente, sfatando i semplicismi di una ricezione sclerotizzata del mito, quel lato più controverso dell'accettazione della vita di cui, come si è visto, lo stesso Shakespeare dà rappresentazione.

#### VERSO UNA RISOLUZIONE (O QUASI)

Se quindi Shakespeare – in quanto autore del «totale» – è «capace di immergersi nel cuore di rovinosi dilemmi, e di uscirne intatto», lo stesso non potrà dirsi di quello che tra i suoi personaggi è più caro a Manganelli: Amleto. Non casualmente infatti, nel proprio periodico misurarsi con l'opera shakespeariana, Manganelli torna a confrontarsi e riconfrontarsi con *Hamlet* e il groviglio significativo che pare accentrato nella «figura» del suo protagonista. Quanto infatti Shakespeare dimostra una capacità risolutiva di gestire la vita, le spinte contraddittorie, le minacce del non-essere; tanto il suo Amleto ai «dilemmi» è di fatto destinato a soccombere, prima nella paralisi e poi in una morte priva del vero atto di libertà.

Viste dunque le implicazioni personali riversate su Amleto, certo non stupisce che proprio la sua «figura» sia centrale in uno dei più bei racconti manganelliani degli anni '70: *Un amore impossibile*. Raccolto in *Agli dèi ulteriori* (1972), il testo si presta a diversi tipi di lettura, in particolare quella metaletteraria<sup>41</sup> – comunque, in genere, privilegiata dalla critica manganelliana – date le caratteristiche formali adottate: in un'intensificazione di alcuni elementi già originariamente presenti nel *play* (come la metafora barocca della vita come teatro, applicata nel dramma anche letteralmente alla corte danese, il cui reggente Re Claudio recita una finzione; oppure l'espedito dei testi-nel-testo), il racconto di Manganelli si configura come un dialogo epistolare tra due personaggi letterarie, Amleto appunto e la Princesse de Clèves.

Affrontando però il testo – che è certo una personalissima rivisitazione – guidati dalle precedenti riflessioni saggistiche di Manganelli su Shakespeare si sarà forse portati a sottolineare maggiormente i due seguenti aspetti. Innanzi tutto, il fatto che Amleto – preso atto del progressivo «disfa[rsi]» di un cosmo in preda al dis-ordine (così simile, peraltro, al mondo referenziale, fuori dall'universo-testo)<sup>42</sup> – si dichiara senza esitazioni «afflitto dalla

---

<sup>41</sup> Cfr. ad esempio la lettura di Florian Mussnug (*The Eloquence of Ghosts*, cit., pp. 197-216) che combina il piano metaletterario interno del *corpus* manganelliano nel suo complesso ai dibattiti della scena letteraria contemporanea.

<sup>42</sup> Questo tema – che ricorre ossessivamente in Manganelli – è notoriamente presente già in *Hamlet*, in cui (I.iv.90) il rilievo «Something is rotten in the state of Denmark» (W. Shakespeare, *Amleto*, cit., pp. 180-181: «Qualcosa si è corrotto nello stato di Danimarca») applica i termini della decomposizione fisica (!) al corpo

190

malattia di questa perfettamente imperfetta esistenza, e voglioso di una conclusione più definitiva»<sup>43</sup>. Insomma, Amleto qui rappresenta senza dubbio la «figura» del suicida, che agisce spinto da «emozion[e] anarchic[a]» contro il sistema esistente (e da altri – ipotetici dèi – costituito). Ma ancor più significativo è il suo fallimento finale: in una sorta ‘salto nel vuoto’, che – apparente tentativo di raggiungere la principessa – ha in sé soprattutto la potenzialità del gesto di morte, Amleto viene proiettato in oscuri spazi siderali che assomigliano a un regno inorganico del «subumano», ma senza morire.

Alle tenebre

invio alle tenebre questo messaggio che forse non verrà raccolto da alcuno. Vagherà per secoli, spiumato e incomprensibile, uccello spaurito per una voliera senza posatoi. Cose irreparabili accadono senza rumore in ogni parte del cosmo. [...] Questa è una regione caliginosa e tetra, dove ascolto il ticchettio di infiniti orologi. C'è della carne, ma non vedo corpi. Sto accoccolato sulle soglie di un mare ignoto e volgare, dolciastro, mi stringo addosso i miei vestiti ormai bizzarri. Non muoio, non morirò. [...]<sup>44</sup>

Forse alla vita non si può mai sfuggire, neanche in letteratura – restando sempre in attesa che essa compia la sua lenta consunzione.

---

politico e morale dello stato. Per un'indagine su questo aspetto nel *corpus* shakespeariano cfr. R. Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* [*A Theatre of Envy: William Shakespeare*, 1991], Adelphi, Milano 1998.

<sup>43</sup> G. Manganelli, *Un amore impossibile*, in ADU, p. 98.

<sup>44</sup> ADU, p. 129.

## CAPITOLO II

### UNA PARTITA A SCACCHI TRA MANGANELLI E BECKETT

#### UNA SCRITTURA CEREBRALE

*Quel noi che sono io* titola, paradossalmente, la recensione manganelliana al libro di Oliver Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, uscita sul «Messaggero» del 14 gennaio 1987. È un articolo che, per data, appartiene alle pubblicazioni tarde di Manganelli; in effetti, però, l'intervento è tempestivo: l'originale inglese esce nel 1985 e giusto di un anno dopo la traduzione italiana per Adelphi, di cui Manganelli fa prontamente il resoconto. Il libro di Sacks – oggi celebre – consiste in un florilegio di casi neurologici trattati dall'autore-medico nel corso degli anni e proposti all'attenzione del pubblico più vasto dei non-specialisti<sup>1</sup> in una forma narrativa di estrema forza, quasi si trattasse di novelle 'da *Mille una notte*' – secondo il suggestivo paragone istituito dallo stesso Sacks e subito ripreso da Manganelli (non da ultimo per la passione sua propria per il novelliere orientale).

Per l'occasione il commentatore si rivela, ancora una volta, interessato. Ed è l'impostazione stessa del pezzo a tradire il grado di coinvolgimento personale del recensore nella materia trattata: al consueto tono ironico-immaginifico, pure presente, l'intervento mescola infatti, e con insistenza, una nota diversa, rivelatrice.

Le malattie di cui si occupa [Sacks], le sue *Mille e una notte*, sono misteriose malattie, malattie inverosimili, una casistica sconvolgente, che in questo libro trova il suo regesto: un libro sconvolgente; parola che non uso per pura libidine aggettivale, ma perché questi racconti hanno delle implicazioni sconvolgenti.<sup>2</sup>

Fin dall'intestazione dell'articolo, del resto, è evidente che l'argomento non può non stare a cuore a Manganelli. La formula «quel noi che sono io» rappresenta infatti in qualche modo la sintesi della sofferta conquista intellettuale ed emotiva che – in una riconfigurazione dell'assetto complessivo della *consciousness* – sta a monte della sua stessa nascita pubblica

---

<sup>1</sup> Assunto del pionieristico volume è, tuttavia, l'invito di Sacks a un ripensamento radicale della sua stessa disciplina, la neurologia: «L'intima natura del paziente è del tutto pertinente all'ambito d'indagine più elevato della neurologia e alla psicologia, poiché esse hanno intimamente a che fare con la personalità del paziente, e lo studio della malattia non può essere disgiunto da quello dell'identità. Queste turbe, e la loro descrizione e il loro studio, richiedono anzi una nuova disciplina che possiamo chiamare «neurologia dell'identità», poiché si occupa dei fondamenti neurofisiologici dell'io, l'antico problema del dualismo fra mente e cervello.» (O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, [*The Man Who Mistook His Wife for a Hat and other clinical tales*, 1985], Adelphi, Milano 2001, pp. 12-13). In questo senso, quindi, il volume – a metà fra 'romanzo' e studio – si rivolge parimenti agli specialisti del settore.

<sup>2</sup> G. Manganelli, *Quel noi che sono io* [1987], in VC, p. 83.



come scrittore. Come si è largamente visto, è soltanto dopo il difficile riconoscimento e la successiva accettazione – sancita definitivamente dalla riuscita dell'analisi con Bernhard – dell'intrinseca pluralità disgregata di ciò che per semplicità viene chiamato 'io', che Manganelli riuscirà davvero, con l'atto di piena maturità di *Hilarotragoedia*, a dare parola al proprio universo di «problemi». In questo senso, l'operazione di «ridefinizione di ciò che intendiamo per identità, nella rimappatura dei territori del cogito»<sup>3</sup> che Alessandro Baldacci riconosce come dirompente esito di tre scritture novecentesche – Samuel Beckett e, sulla sua scorta, Ingeborg Bachmann e appunto Manganelli (di cui è presa a modello un'opera cronologicamente avanzata come *Dall'inferno* (1985)) – per Manganelli vale piuttosto come un presupposto che come una conclusione (per quanto sicuramente in atto in tanti suoi testi)<sup>4</sup>. Insomma, il concetto-cardine di tanto Novecento letterario e filosofico di 'soggetto debole' vede in Manganelli un sicuro sostenitore, che ha annesso – questa, in particolare, è la sua prospettiva – ai «territori» del 'soggetto' e della 'mente' tutti gli stati della psiche cosiddetti 'devianti', ma rispondenti in effetti ad altra «logica»<sup>5</sup>: i sobbollimenti di un inconscio costituito da pulsioni emotive discordi, contraddittorie.

Il paradosso o rovesciamento che questa inclusione comporta – come la corrispondente «normalizza[zione]»/normatizzazione dell'ossimoro sul piano compositivo (di stile, di contenuto) – sta nel fatto che Manganelli viene di fatto ad allargare il suo stesso concetto di 'razionalità', ovvero di ciò che è 'coscienza', e contemporaneamente ad operare sulle discrepanze, sulle contraddittorietà mantenendole intatte da un lato, dall'altro riconducendole (via quei «sistemi» narrativi, di cui si è detto) a un principio di organizzazione razionale, pur rifondato. In tal modo, entro la dinamica delle forze psichiche, l'irrazionale Manganelli continua ad assegnare il primato alla razionalità di vecchio stampo. Quella stessa che, del resto, si fa carico di trasformare in «figura» retorico-allegorica, per mezzo di «chiarezza» e «lucidità» strutturali (categorie di cui si è registrata l'ampia incidenza), tutto il materiale

---

<sup>3</sup> A. Baldacci, *Le vertigini dell'io. Ipotesi su Beckett, Bachmann e Manganelli*, Ipermedium libri, S. Maria C.V. (CE) 2011, p. 115.

<sup>4</sup> In questo senso, si veda anche quanto sostenuto, con una punta di ingenerosità nei confronti di Manganelli, da uno dei più fini ed esperti commentatori di Beckett, non solo per l'Italia, Aldo Tagliaferri: «[...] la paradossalità [in Manganelli] è non tanto scoperta, messa in luce attraverso la narrazione, quanto data per scontata, quindi normalizzata e, in linea di principio, addomesticata, circoscritta nell'ambito di divagazioni e chiose che non sono correlate tra loro da prospettive critiche paragonabili a quelle sempre sottese alla narrazione beckettiana. [...] Nell'*Hilarotragoedia*, [...] gli ossimori tendono a cristallizzare in puro paradigma retorico, alquanto meccanicamente, il percorso aporetico annunciato nella prima pagina dell'*Innominabile* [...]» (A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, in «il verri», n.6, 1998, pp. 29-30) – con l'avvertenza, tuttavia, che in Manganelli la retorica non è mai «puro» e semplice esercizio verbale.

<sup>5</sup> Cfr. in particolare, sulla scorta delle fondative teorizzazioni freudiane, I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit. – cui, del resto, lo stesso Baldacci fa programmatico ricorso nel suo studio (cfr. A. Baldacci, *Le vertigini dell'io*, cit., p. 10).

emozionale disturbante e angoscioso che non è consentito – pena la distruzione dell'individualità – maneggiare direttamente.

Il polo che – pur coinvolto a sua volta nella dinamica compromissoria – continua a resistere alla razionalizzazione, e quindi ad essere oggetto di necessario rifiuto da parte dell'autore, è il 'corpo' con le proprie pulsioni elementari (al sesso, al cibo, alla deiezione). Quel corpo che della «vita» attiva, per Manganelli sempre e comunque insopportabile, è la manifestazione più concreta e irriducibile, né aggirabile né manipolabile.

Corpo *vs* razionalità, dunque, si conferma nel tempo una delle dicotomie fondative, ferree, della poetica e del *corpus* manganelliani. Di questo occorrerà ricordarsi.

L'opera di Sacks, tuttavia, è per Manganelli «libro sconvolgente» anche per un altro, più circoscritto motivo, la cui matrice è rintracciabile nella tipologia di quei 'casi strani' che il recensore sceglie di mettere in evidenza, selezionandoli dall'insieme della singolare raccolta.

Ad esempio c'è una donna, dalla vita ricca e calda, che istantaneamente perde il proprio corpo; il corpo c'è, sta lì, ma lei non lo vede, non lo sente più; le membra non sono più sue, sono di nessuno, le può usare solo ricorrendo alla volontà, deliberatamente; nessun gesto le è più naturale, ovvio, spontaneo; tecnicamente, ha perso la "propriocezione", una parola per me nuova, che indica la capacità di frequentare con naturalezza il proprio corpo. Il racconto che dà il titolo descrive il caso di un valente musicista che ha perso la capacità di identificare ciò che vede; è capace di descrivere, maneggiare figure geometriche, riconosce i simboli delle carte; ma se gli mettono davanti un guanto, resta perplesso: «Una superficie continua avvolta su se stessa. Dotata di cinque estremità cave, se così si può dire». «Potrebbe essere un portamonete per monete di cinque valori diversi». Costui pare vincolato ad un mondo di solidi e numeri astratti, un mondo di icosaedri e cifre; ma nulla di ciò che è vita gli è accessibile.<sup>6</sup>

Questi riassunti – e altri ancora ne seguono a testo, anche di poche righe – sono di importanza cruciale, soprattutto per il modo con cui sono scritti. Manganelli infatti non restituisce il senso della narrazione di Sacks dandone una semplice esemplificazione; piuttosto – grazie a certe movenze aggettivali di dettaglio, come quel «c'è una donna, dalla vita ricca e calda» che richiama cadenze caratteristiche del suo proprio stile (dei micro-racconti di *Centuria* in particolare) – se ne appropria, quasi fossero trame della sua musa, svolte accidentalmente da altro scrivente.

Da questo punto in poi l'articolo si avvia, con varie *boutades*, piuttosto rapidamente alla conclusione; al punto che la chiusa – riagganciando il tema a titolo – può avere, sul lettore assiduo di Manganelli, un certo effetto 'standard': la malattia (in questo caso tangibile, ma in senso più ampio esistenziale) è inglobata dalla letteratura («psichiatria e letteratura [...] [si]

---

<sup>6</sup> VC, p. 84.

identifica[no]»<sup>7</sup>), la quale però non le consegna la vittoria, ma la disinnesca nel momento in cui la riconosce costitutiva dell'uomo.

Insomma, questo voglio dire: questo libro nasconde una lettura del mondo che potrei definire in questo modo: esiste un elemento negativo, un buio essenziale, che non è eliminabile; ma, e qui è il prodigio, esiste un elemento che al buio si oppone, qualcosa che non si può chiamare luce, e che è impossibile spegnere o disperdere. Il malato non guarirà, ma non diventerà mai la malattia. Qualcosa in lui non conosce infermità; sa nascondersi nelle catacombe del corpo, può scendere una infinita scala verso intollerabili abissi, ma non cadrà mai nel fondo; non perché è coraggioso, ma perché non può farlo. Che cosa è? Non è l'io; forse è l'anima, ma ancora viene a mente quell'anima superiore che Platone sovrapponeva ad altre anime inferiori; giacché anche questo traspare da questo libro: ciascuno di noi non è un "io", è un "noi"; ma uno di questi noi, appunto, è l'irriducibile.<sup>8</sup>

Modo, tra l'altro, con cui Manganelli viene di fatto a confermare – supportando dunque anche la sistematizzazione psichica qui avanzata – l'integrità di un qualche tipo di 'soggetto': aggregato quanto si vuole, ridotto all'iniziale minuscola, ma pur sempre «irriducibile»<sup>9</sup>.

Questa sorta di 'chiamata alle armi' di lazzi e concetti consueti del Manganelli più codificato, non serve però a cancellare l'effetto perturbante che lo stesso commentatore ammette di aver provato alla lettura di Sacks. A chiarire in definitiva il punto soccorre un frammento ad alto tasso di programmaticità dello stesso *corpus* manganelliano. Si tratta del risvolto d'autore alla raccolta *Tutti gli errori* (uscita nel 1986, circa un anno prima, quindi, della recensione) – accattivante presentazione liminare di ciò che il volume (più o meno) contiene e insieme provocatoria definizione (nel quadro della, peraltro notissima, polemica manganelliana con il genere romanzo come narrazione di «una vita») di ciò che per l'autore è da intendersi sotto l'etichetta di racconto.

Grandi romanzi conosciamo, irrimediabilmente viziati dalla difficoltà di trattare, insieme, di amori nuziali o immodesti, senza trascurare le specifiche inclinazioni passionali degli esagoni, o una vicenda di nuvole che hanno perso la strada, o aneddoti maliziosi sui numeri primi. Insomma, il romanzo è tenuto ad una tal quale consequenzialità ostinazione, che non può conseguirsi che a prezzo di pedanti esclusioni: per questo dinosauri,

---

<sup>7</sup> VC, p. 85.

<sup>8</sup> VC, p. 86.

<sup>9</sup> Baldacci preferisce leggere Manganelli – solidalmente con gli altri autori da lui presi in considerazione – in polemica con il modello filosofico cartesiano, sia rispetto al principio del *cogito* che al dualismo mente-corpo. E certo, come sostiene appunto Baldacci, «[l']immagine cartesiana di una attività mentale coerente ed unitaria» non regge più nemmeno per Manganelli (A. Baldacci, *Le vertigini dell'io*, cit., p. 132; per l'intero discorso, cfr. pp. 131- 146 (sez. intitolata significativamente *Parodie del cogito*)). Eppure, fatte salve le necessarie modifiche di cui si è detto, alla lettura dei testi manganelliani si impone di continuo l'impressione che l'autore resti ancorato al pensiero cartesiano più di quanto si possa, intuitivamente, immaginare. Quanto segue in questo capitolo vorrebbe essere un tentativo di dimostrazione di tale perdurante, seppur aggiornato, legame concettuale.

arcangeli, parallele, tragi e noumeni hanno parte affatto secondaria nella narrativa degli ultimi secoli.<sup>10</sup>

Mettendo a confronto le «specifiche inclinazioni passionali degli esagoni», gli «aneddoti maliziosi sui numeri primi», le «parallele» perfettamente assimilabili per astrattezza ad «arcangeli» e «noumeni», con «il caso d[el] [...] valente musicista [...] vincolato ad un mondo di solidi e numeri astratti, un mondo di icosaedri e cifre», oppure di «due gemelli [...] che si parlano scambiandosi numeri primi»<sup>11</sup>, la somiglianza tra gli argomenti ‘da racconto’ più tipicamente manganelliani e gli effettivi stati mentali dei pazienti lesionati di Sacks è lampante e sorprendente. Così, per soggetto o «situazione» messa in narrato i racconti più caratteristici di Manganelli si dimostrano sostanzialmente omologhi agli stati clinici che affollano *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Alla luce di questa affinità, verrebbe allora da pensare che l'aspetto più «sconvolgente» della lettura di Sacks stia, per Manganelli, nella scoperta della paradossale verosimiglianza di testi come i suoi propri – vuoi racconti geometrici alla Abbott<sup>12</sup> (caso emblematico *Il punto H*, in *Tutti gli errori*), vuoi monologhi di voci o istanze ragionanti «disincarnat[e]» –, ideati appositamente per essere inverosimili, pure finzioni (o menzogne) prodotte da una mente svincolata *in toto* dalla realtà ‘da romanzo’.

Nel faccia-a-faccia con i racconti clinici di Oliver Sacks, si svela così senza alcun dubbio la matrice prettamente cerebrale – con una radicalità che sembra superare addirittura la piena consapevolezza del loro autore – di certi lavori manganelliani, sviluppati soprattutto dalla seconda metà degli anni '70 in poi. Dei testi, dunque, dove ad essere messo in scena è il funzionamento stesso della mente (in condizioni, a questo punto, *borderline*) – una mente in ermetica chiusura su di sé, vista in azione nel suo processo ragionativo.

#### SFERE PENSANTI

Se dunque solo piuttosto tardi Manganelli sembra realizzare, in una compiuta presa d'atto, le implicazioni di questa peculiare tipologia testuale, il processo d'elaborazione concettuale di quest'ultima affonda però indietro nel tempo, a quei primi anni '60 in cui la formazione d'autore può giusto dirsi compiuta. A fondamento di questa sorta di ‘scrittura cerebrale’ sta infatti il confronto – compiuto appunto, come attestano vari indizi, più o meno in quel torno

---

<sup>10</sup> TE, risvolto d'autore (ripreso in AP, p. 181).

<sup>11</sup> VC, p. 85.

<sup>12</sup> In proposito cfr. appunto la coinvolta lettura manganelliana di *Flatland* di Edwin A. Abbott, compresa col titolo *Un luogo è un linguaggio* [1966], in LcM, pp. 43-53.

d'anni – con l'opera di Samuel Beckett<sup>13</sup>: un autore di grande caratura da cui Manganelli si attinge, ma nel complesso più a livello teorico (di idee, disposizioni, singole suggestioni narrativo-teatrali, *etc.*)<sup>14</sup>, che pratico. In effetti, a voler essere molto grossolani, sussiste una certa incompatibilità di principi poetico-stilistici tra i due autori, maggiore e minore. Cifra del Beckett che – superati gli esordi retoricamente pantagruelici, sulla scia dell'amatodiatto Joyce – dalla metà anni '40 lavora sistematicamente in francese ritraducendosi poi in inglese (e, più avanti, viceversa) è il tentativo di scrivere «sans style»<sup>15</sup>, assecondando una progressiva semplificazione, erosione della lingua, in direzione di un'afasia<sup>16</sup> che non potrà mai darsi totale.

Quanto a Manganelli, *si parva licet*, è inutile insistere oltre sul rigoglio della sua prosa; un prosa che pure, con l'andar del tempo, cede a una graduale potatura semplificante (segnatamente nel lessico), tanto da permettere di azzardare – specie sulla base della tendenza, caratteristica della produzione matura, di comporre quasi per variazioni musicali<sup>17</sup> sugli stessi

---

<sup>13</sup> Sull'influsso di Beckett nella letteratura italiana cfr. l'importante raccolta di saggi G. Alfano e A. Cortellessa (a c. di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006 (vi si trovano, tra l'altro, anche le analisi sul rapporto Manganelli/Beckett di Tagliaferri e di Alfano cui si farà nel seguito ampio riferimento, pur citando da altre ed.; l'opera a c. di Alfano e Cortellessa si compone inoltre di un secondo vol., centrato sul complementare filone: *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*); e per un panorama più breve – che molto deve, peraltro, a questi stessi volumi – D. Caselli, *Thinking of a ‘Rhyme for “Euganean”’: Beckett in Italy*, in M. Nixon and M. Feldman (ed. by), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, London 2009, pp. 209-233.

<sup>14</sup> Dello stesso parere anche Tagliaferri, che afferma, puntando l'analisi nello specifico sull'*Hilarotragoedia* manganelliana: «In quel suo primo testo Manganelli non si è limitato ad ispirarsi alla labilità di quelle loquacissime *personae*, ma ha anche attinto alla Trilogia spunti tematici e schemi strutturali adeguandosi ai quali il materiale narrativo riafferma tesi e atteggiamenti ideologici beckettiani [...]» (A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, cit., p. 26, e relativa esemplificaz. alle pp. 27-28). Del pari, bisogna pure sottolineare che tra i due autori occorrono anche coincidenze d'interessi (cfr. *ivi*, pp. 28-29) e punti di contatto indipendenti (per probabile, macroscopico esempio cfr. anche più avanti le conclusioni al presente lavoro).

Ad indicare – seppur solo genericamente – una connessione tra l'opera beckettiana e *Hilarotragoedia* è peraltro l'autore stesso in una *Presentazione editoriale autografa*, «na[ta]» – come afferma Mariarosa Bricchi, che il testo ha recuperato e pubblicato nel suo *Manganelli e la menzogna* (cit., p. 81) – «probabilmente come scheda di presentazione per un catalogo editoriale da diffondersi presso venditori e librai». In tale contesto, è dunque lo stesso Manganelli a suggerire ai suoi venditori/lettori un possibile collocamento del suo testo d'esordio in una linea di autori (più) conosciuti e (più o meno) consanguinei: «Nella sua curiosa mescolanza tra Gadda, Landolfi e Beckett, l'*Hilarotragoedia* contiene delle pagine molto felici [...]» (G. Manganelli, *Presentazione editoriale autografa*, *ivi*, p. 82).

<sup>15</sup> Cfr. il lucido inquadramento generale di G. Frasca, *Introduzione* a S. Beckett, *Le poesie*, a c. di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999, p. XXXVII (ed. con testo originale a fronte).

<sup>16</sup> Sul tema cfr. ad es. il recente contributo di L. Salisbury, *'What Is the Word': Beckett's Aphasic Modernism*, in «Journal of Beckett Studies», vol. 17 (1-2), 2008, pp. 78-126.

<sup>17</sup> Cfr. la dichiarazione dello stesso Manganelli a Paolo Terni: «Sono, è vero, un ascoltatore maniacale perché m'interessano alcune strutture, soluzioni, invenzioni che nella musica sono esplicite e che poi mi seguono in qualche modo quando io lavoro... [...] Uno che scrive ha in mente certe strutture che non sono necessariamente quelle tipiche dello scrivere. E per me molte volte sono le strutture della musica. Non solo di quella, anche dell'architettura, direi. [...] In certi casi ho cercato proprio di inseguire alcune forme musicali che mi affascinavano particolarmente – non so, ad esempio, la variazione che in letteratura è così difficilmente, preziosamente trasferibile...» (P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, cit., pp. 22-23).

nuclei o «stemmi» figurali – un accostamento generico, e forse più suggestivo che documentato, con il Beckett più caratteristico<sup>18</sup>.

Resta però il fatto che – quanto a poetica e pratica del linguaggio – i due autori militano di fatto in schieramenti opposti; come si esprime Tagliaferri, raffrontandone gli stili (ed aderendo, di fatto, alla tesi interpretativa di un Manganelli scrittore del/sul linguaggio):

dall'opera di scarnificazione e dissoluzione realizzata da Beckett a spese del *logos* occidentale, a un'opera [quella di Manganelli] in cui la parola forbita, compiaciutamente letteraria, in quanto si erge a oggetto supremo di una narrazione altrimenti dispersiva dei materiali culturali messi in gioco dall'autore, ricostituisce, *ipso facto*, il feticcio immobile ed eternistico del *logos*, del quale riattiva i poteri e le ambizioni metafisiche, e indica un ritorno, in sostanza, all'"apoteosi della parola" perseguita in *Finnegans Wake* e ripudiata da Beckett.<sup>19</sup>

Stante dunque questo quadro di diversità di massima, Manganelli però fa mostra di ritrovarsi appunto nell'opera beckettiana: condivide alcune questioni trattate dall'irlandese, rintraccia nelle sue operazioni scritte gli spunti giusti per elaborare – su quella base – un proprio, autonomo discorso.

La lettura (che sarà da pensare intensiva) di Beckett da parte di Manganelli si colloca con ogni probabilità tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Ricontro ne viene da più fattori: primo indizio, in negativo, l'assenza di ogni riferimento all'autore-modello negli *Appunti critici* (arrestati al gennaio 1956) che registrano, come si è ampiamente visto, le frequentazioni letterarie dell'aspirante critico-scrittore. In secondo luogo, lo stato di conservazione della biblioteca manganelliana (ora a Pavia), in cui ancora sono presenti parecchi volumi beckettiani – sicuramente però un sottoinsieme entro le sue più vaste letture, (anche) nel caso specifico di questo autore –, le cui edizioni *di data più alta* risalgono appunto perlopiù al periodo su indicato:

- *The Unnamable*, translated from the French by the author, Gove Press. Inc., New York 1958;
- *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber and Faber, London 1959;
- *Happy Days*, A Play in Two Acts, Faber and Faber, London 1962;
- *Malone dies*, A novel translated from the French by the author, Penguin, London 1962.

---

<sup>18</sup> In questo senso, ad esempio, una descrizione come questa – «[...] la scrittura prende il sopravvento sulla narrazione, la prima diventando emorragica, «automatica», apparentemente non mediata, e la seconda rarefatta, incoerente, raccolta, quasi suo malgrado, intorno ad alcuni essenziali coaguli tematici che punteggiano «the battle of soliloquy» [...]» (P. Caponi, «*Like a sheaf of flowers in a deep jar*»: Beckett e la questione della giara, in M. Cavecchi e C. Patey (a c. di), *Tra le lingue e i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Atti del Convegno Milano, 30 nov.-1 dic. 2006, Cisalpino-Monduzzi Ed., Milano 2007, p. 158) – se astratta dal suo referente specifico (*The Unnamable*) potrebbe ben applicarsi anche alle operazioni scritte dell'ultimo Manganelli.

<sup>19</sup> A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, cit., p. 31.

E allo stesso periodo risalgono anche la traduzione italiana del *Teatro* (trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1962) e lo studio di Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study* (John Calder, London 1962).

A questa carrellata di versioni inglesi, da cui preferisce passare dunque (non è una sorpresa) la ricezione manganelliana, fanno eccezione la *princeps* francese di *Malone meurt* (Les Éditions de Minuit, Paris 1951) e quella di *Comment c'est* (Les Éditions de Minuit, Paris 1961) – volumi che però, per il loro stato materiale di conservazione, confermano di fatto la scelta anglofila. Il primo, con le pagine tagliate fino all'altezza dei numeri 64-65 e l'annotazione in prima pagina «23 ottobre 1962 Roma» (di mano dello stesso Manganelli?), presenta i tipici segni di lettura manganelliani: mezze parentesi quadre ad incorniciare un termine o un'espressione, di cui – si dovrà immaginare – verificare il significato. Sono segni che, per la loro numerosità, sembrano denunciare un procedere faticoso nel testo francese<sup>20</sup>. Mentre il secondo volume è del tutto intonso, con le pagine non tagliate (eccetto la prima).

Proprio nella prima metà degli anni '60, del resto, si collocano – allo stato dei reperti attuali – gli unici due interventi di Manganelli espressamente centrati sull'opera beckettiana (entrambi gli articoli sono quindi trasfusi in *La letteratura come menzogna*; e un ulteriore testo, del 1967, è recensione all'importante indagine critica di Aldo Tagliaferri *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* uscita quell'anno per Feltrinelli). Di questi, il secondo per cronologia – *Qualcosa da dire*, uscito originariamente su «Il Punto» nel novembre del 1964 – ha come oggetto la traduzione italiana per Einaudi a firma di Rodolfo Wilcock delle *Poesie in inglese* di Beckett. Si tratta di uno scritto ben noto alla critica manganelliana, vista l'essenziale componente autoreferenziale: insistendo sul problema del «qualcosa da dire», il nucleo argomentativo del saggio si divide tra rifiuto del «significato» immediatamente «didattico» e «sentimentale»<sup>21</sup> (quale emergerebbe, appunto, dalle precoci poesie sotto esame) e propensione per la «severa, geometrica cerimonia intellettuale» (propria, invece, delle opere maggiori di Beckett) quale mezzo idoneo per «ordinare follia, morte, malattia»<sup>22</sup> – le costanti (ovviamente, condivise) di quella ricerca scrittoria. Una vera e propria dichiarazione d'intenti, insomma, valutabile e infatti valutata come un programma della produzione manganelliana

---

<sup>20</sup> Che Manganelli intendesse inizialmente confrontare – verificandone la resa – le versioni beckettiane nelle due lingue?

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Qualcosa da dire* [1964], in LcM, p. 97.

<sup>22</sup> LcM, p. 98.

matura, dall'uscita coeva di *Hilarotragoedia* in avanti (e di cui però solo la pubblicazione postuma dei suoi propri componimenti poetici ha mostrato la reale portata autoriflessiva)<sup>23</sup>. Dato il contesto poetologico, è risultata finora di minore impatto critico l'analisi che Manganelli qui pure dedica, e con attenzione minuta, al tessuto verbale delle poesie beckettiane. Quanto ad elementi stilistici messi in evidenza, il discorso del recensore prosegue le indagini già svolte negli anni precedenti sulla poesia inglese contemporanea (contigue a queste sono, in particolare, le osservazioni sul dettato e la punteggiatura 'creativa' di Auden). Ma ad essere di primaria importanza è soprattutto il nodo tra scelta espressiva – più esattamente espressionistica, visto che si tratta di poesie 'à la Joyce' (in fondo la ragione primaria di affinità per il recensore interessato: proprio dallo stile dipende, sotto le critiche d'acerbità, il finale apprezzamento manganelliano di questi testi) – e contenuto veicolato. Risultato ne è infatti un «furore coprolalico e blasfemo», appuntato insieme sulla fisicità e sui falsi meccanismi di sublimazione consolatoria. Una coprolalia<sup>24</sup>, cioè, in cui Manganelli – complice anche un condiviso ascendente swiftiano<sup>25</sup> – vede riflessa una propria disposizione scrittoria (tipica, guarda caso, soprattutto della sua prima produzione e, in un certo senso, opposto complementare della «vocazione» al ritiro 'ascetico'): sfruttare, cioè, le risonanze e combinazioni di un registro insistentemente basso, con cadute nel volgare ed escrementizio, per verbalizzare il proprio personalissimo «disgusto» del corporeo e, più alla radice, dell'esistenza stessa.

Ha qualcosa di sgangherato e lacerato, questo inglese irto di consonanti, pesantemente ambiguo, in cui le parole duramente si giustappongono, senza il riparo di alcuna sintassi. È una lingua mossa da un appena contenuto furore coprolalico e blasfemo: tra empietà intellettuale e sordida ilarità plebea; e si alimenta della torbida miscela vocale, infima e colta, che Joyce, primo, colse per gli angiporti della sua Dublino, birrosa e cattolica. [...] Codesto sconscramento Beckett persegue a più livelli: all'iracondia fonica si affianca la delirante gravidanza verbale. I costrutti accolgono tutte le letture, manca qualsiasi scansione interpuntiva, le parole sono cariche di significati possibili e impossibili; ed altri ancora ne procreano aggrovigliandosi tra di loro, lubriche e dementi («two lashed ovaries with prostisciuuto», invoca Cartesio), o piuttosto riescono ad afferrare per un lembo e a

<sup>23</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, cit., p. 226.

<sup>24</sup> Sulla coprolalia in Beckett cfr., entro il panorama della critica italiana, la breve ma puntuale nota di Giorgio Mascitelli, *Appunti per una lettura del Beckett coprolalico* (in «Testo a fronte», n. 35, II sem. 2006 [numero a c. di A. Inglese e C. Montini, *Per il centenario di Samuel Beckett*], pp. 142-148).

<sup>25</sup> Nella beckettiana *Sanies I* (in italiano, *Sanie I*) Swift è espressamente nominato (cfr. S. Beckett, *Sanies I*, v. 42, in *Le poesie*, cit., pp. 36-37: «flinging the proud Swift forward [...]», «scagliando innanzi l'altero Swift [...]»); si veda anche la nota al testo del curatore Frasca: «Attraversata anche da una certa acredine swiftiana (e si ricordi che durante una precedente gita [la poesia in questione consiste infatti nella «descrizione di una gita in ciclomotore nei dintorni di Dublino»], e proprio a Donabate, Beckett aveva avuto l'idea di scrivere una poesia su Swift e sugli incontri con la sua amante, materiale che poi confluirà in *Fingal* di *More Pricks than Kicks* [...]), *Sanie I* appare, per guizzi umoristici e costruzione «narrativa», come la poesia di *Ossa d'Eco* più vicina alle strategie autoriali della coeva produzione in prosa.» (G. Frasca, *Note*, in S. Beckett, *Le poesie*, cit., p. 279).



coinvolgere e compromettere altri innumeri significati, e così a sconciarli e diffamarli; un discorso senza grazia ma che conferisce una deforme corposità, una massiccia e bieca concretezza agli oggetti che tocca:

*Exeo in a spasm  
tired of my darling's red sputum  
from the Portobello Private Nursing Home*

(Exeo in uno spasmo: stanco del rosso sputo della mia cara: dalla Clinica Privata Portobello); il violentissimo inizio di *Enueg I* ci offre un catalogo di gesti beckettiani: il doppiosenso carnale, l'allusione alla morte e l'ironica riduzione dell'uomo a personaggio (*exeo*) insieme solenne e fittizio; l'indulgenza sarcastica – *tired* si accosta a *darling* – il lazzo dotto (*sputum*), il disgusto concreto e insieme simbolico; e, a conclusione, l'indecorosa maestà del terzo verso, le sue mentite dimensioni epiche. Può sembrare una caricatura di Eliot, dei suoi pii e ascetici disgusti, questo disdegno così tetramente compromesso con la sua materia.<sup>26</sup>

La citazione estesa valga tanto da campione dell'abilità analitica di Manganelli, che da preciso elenco di quei tratti stilistici che lui stesso si esercita a perfezionare tra la fine degli anni '50 e questi primi anni '60, guardando all'elaborazione di una propria 'maniera' scrittoria in grado di corrispondere formalmente sia al principio di «dialettica» di cui si è detto (ma anche di «ambiguità»; si noti qui il passaggio sulla proliferazione ed incertezza dei significati), sia alle ragioni della sua biliosa denuncia dello stato di realtà.

Tornando al contenuto del brano, bene fa Manganelli a rilevare una «comprom[issione]» di Beckett «con la sua materia»: bene perché, in effetti, l'operazione alla base delle poesie in esame non è tutta nel senso del «disdegno» – come vorrebbe, piuttosto, il commentatore (evidentemente rispecchiandovisi) – ma della duplicità. Se dunque la lettura di Manganelli calca il pedale interpretativo soprattutto sul «disgusto» e sul «disdegno» (pur rendendosi conto, a onor del vero, di una intrinseca «contraddittorietà»<sup>27</sup>, che in fondo appartiene pure a lui stesso), finisce per non coprire *in toto* l'intenzione dei testi beckettiani, i quali fin dal principio si muovono in due direzioni complementari. Infatti, «sono all'opera in Beckett due forze che appaiono uguali e contrarie, e si pongono in costante dialettica. Da un lato l'affermarsi del corpo, con i suoi istinti e le sue pulsioni; dall'altro, uno sforzo teso a sopprimere quella stessa spinta.»<sup>28</sup>. Proprio il testo inaugurale della poesia beckettiana – *Whoroscope* (del 1930, titolo tradotto come *Puttanoroscopo* nella versione di Wilcock, come *Oroscopata* in quella di Frasca), parodia del pensiero filosofico cartesiano, nello specifico della distinzione tra *res cogitans* e *res extensa* – risponde al primo, piuttosto che al secondo

---

<sup>26</sup> LcM, pp. 96-97.

<sup>27</sup> Cfr. LcM, p. 96: «[...] la smania di dissacrare, nella sua squisita contraddittorietà: giacché la profanazione esige la presenza, ed anzi la complicità del sacro, dei suoi riti e delle sue gerarchie.»

<sup>28</sup> L. Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 1.

impulso della complessa produzione autoriale. ‘Messa in versi’ modernisti della biografia di un Cartesio monologante ai limiti della farneticazione, il componimento è di fatto un’illustrazione dell’imperio del bisogno corporale: di come cioè, infischiandosene del postulato d’esistenza del soggetto nel *cogito*, il corpo faccia sentire in modo perentorio la propria presenza – a far da *fil rouge* alla vita del personaggio per antonomasia del pensiero puro è un anelito incontenibile per frittate di uova quasi marce (secondo un dettaglio aneddótico qui usato in iperbole comica) –, fino al momento di quella morte che, per Cartesio come per tutti, rappresenta un abbandono assoluto alla propria «starless inscrutable hour»<sup>29</sup>, in una finale libertà da qualsiasi zavorra. Per riprendere un’osservazione di Tagliaferri che, nel contesto, suona da perfetto *pun* beckettiano: «in Beckett il soggetto è compromesso *ab ovo* da una exteriorità che gli è consustanziale»<sup>30</sup>. La critica (problematica) al dualismo cartesiano<sup>31</sup> che, neanche tanto sottilmente, soggiace quindi alla prima pubblicazione ufficiale di Beckett costituisce lo sfondo concettual-narrativo su cui si muoveranno pochi anni dopo gli evanescenti personaggi della *Trilogia*: Molloy, Malone e l’Innominabile (rispettivi protagonisti delle opere pubblicate in francese tra il 1951 e il 1953 e in inglese tra il 1955 e il 1958). Personaggi strenuamente impegnati in quello che «in opposizione allo *stream of consciousness* joyciano, si potrebbe definire *stream of perceptions* («flusso di percezioni»)»<sup>32</sup>, di romanzo in romanzo sempre più volatile<sup>33</sup>. Tra l’altro, proprio l’inarrestabile dinamica del ‘percepire’ e dell’‘essere percepiti’ cui si dedicano le *personae* beckettiane sta favorendo attualmente una lettura cognitivista di Beckett, autore congeniale a questo tipo di studi soprattutto per la continua compresenza e contaminazione nei suoi testi di mente e corpo, in esatta direzione di quella che è chiamata in quell’ambito *embodied mind* (‘mente incarnata’)<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> S. Beckett, *Whoroscope*, v. 98, in *Le poesie*, cit., pp. 10-11: «imperscrutabile ora senza stelle». A proposito di questo testo cfr. ad es. le sintesi interpretative proposte negli studi qui già citati: G. Frasca, *Introduzione*, cit., pp. XII-XIV; L. Orlandini, *The relentless body*, cit., pp. 9-14.

<sup>30</sup> A. Tagliaferri, *Introduzione* a S. Beckett, *Trilogia. Molloy, Malone muore e L’Innominabile*, trad. dal franc. e c. di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996, p. XXXI.

<sup>31</sup> Sul tema – del resto molto sviluppato dalla critica – della filosofia cartesiana in Beckett cfr. anche R. Cohn, *Philosophical Fragments in the Work of Samuel Beckett* [1964], ora in M. Esslin (ed. by), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965, pp. 169-177; P. Fifield, *Samuel Beckett with, in, and around Philosophy*, in D. Van Hulle (ed. by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 145-157, quest’ultimo a sua volta saggio di sintesi dello stato degli studi, in cui è fatto utilmente il punto, tra l’altro, sui percorsi di mediazione con cui Cartesio entra nella riflessione beckettiana (da un lato i suoi epigoni, Nicolas Malebranche e Arnold Geulincx, dall’altro i commenti utilizzati dall’autore).

<sup>32</sup> G. Frasca, *Introduzione*, cit., p. XLIII.

<sup>33</sup> Per il binomio fondativo della scrittura beckettiana ‘percepire’ ed ‘essere percepiti’ cfr. G. Frasca, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli 1988, spt. pp. 80-177 (*Verso il peggio*).

<sup>34</sup> Questa sorta di ‘appropriazione’ di Beckett registrata nell’ambito della *cognitive poetics* (disciplina d’incontro tra gli studi della mente e del cervello e gli studi letterari) trova del resto un proprio riscontro nell’autore, nel suo

Entro la parabola d'autore così tracciabile, una fase intermedia – e, se si vuole, di parziale distacco – è rappresentata dal primo romanzo di Beckett, *Murphy* (scritto in inglese e pubblicato nel 1938) – romanzo su cui (e non a caso!) si concentra la prima recensione beckettiana di Manganelli. L'opera, ancora ad alto tasso di narrativa e con trama addirittura a doppio binario, verte tuttavia già su una figura sola: Murphy e la sua filosofia di vita 'ascetica' ovvero – adottando i parametri borghesi – scioperata. Occupazione favorita del protagonista, infatti, è raggiungere mediante l'ausilio di una sedia a dondolo uno stato di progressiva *trance*: rarefazione della percezione sensoriale e del corpo (addirittura, con Sacks, della propriocezione) e astrazione nel chiuso di una pura «sfera» mentale.

He worked up the chair to its maximum rock, then relaxed. Slowly the world died down, the big world where *Quid pro quo* was cried as wares and the light never waned the same way twice; in favour of the little [...] where he could love himself. [...] Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion [...]. The rock got faster and faster, shorter and shorter, the iridescence was gone, the cry in the mew was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.<sup>35</sup>

---

stesso interesse cioè per la base corporea e materiale di quel pensiero da rappresentare poi (e complementariamente indagare) per via di scrittura. Recenti analisi dell'archivio e della biblioteca d'autore hanno infatti gettato una luce più chiara sulle conoscenze psicanalitiche ma anche prettamente neurologiche (ovviamente al passo coi propri tempi) di Beckett, acquisite su volumi medici nella prima metà degli anni '30 (cfr. U. Maude, *Beckett, Body and Mind*, in D. Van Hulle (ed. by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, cit., spt. pp. 174-177) – informazioni, queste, che vanno quindi a precisare il quadro rispetto a dati biografici già noti (l'analisi svolta con Bion, le amicizie nel tempo con vari medici attivi nel settore, *etc.*). Appuntata l'attenzione a certe sindromi – come l'isteria, la sindrome di Tourette ed altre – Beckett sarebbe passato dunque a trasporre i sintomi, sul piano narrativo, nei comportamenti (fisici e verbali) dei propri personaggi, nel quadro generale di riflessione della dipendenza fra materia e coscienza di cui si è detto. Su altro versante, è figura di primario interesse per Beckett il Samuel Johnson minato dalla malattia (al quale aveva progettato di dedicare pure una *pièce* da titolarsi *Human Wishes*, di cui restano vari quaderni di appunti: cfr. per una pubblicazione parziale S. Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. with a foreword by R. Cohn, Calder, London 1983 (anticipata soltanto qualche anno prima nello studio di R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1980 alle pp. 295-305 dell'appendice, cfr. anche l'analisi alle pp. 143-162 (*The Play That Wasn't Written: Human Wishes*)); cfr. inoltre U. Maude, *Beckett, Body and Mind*, cit., pp. 180-182) – ulteriore punto di contatto con Manganelli, seppur indipendente e celato (su questo cfr. già l'accenno di S.S. Nigro, *La ruggine dell'anima*, cit., che pure vede altri beckettiani influenti – cfr. pp. 110-111 – nel testo manganelliana sulla *Vita di Samuel Johnson*, da triangolare con la prima stesura di *Hilarotragoedia*).

Stante questo quadro di fattori, le esplorazioni narrative beckettiane sulla soggettività e i funzionamenti della mente si prestano ad essere confrontate (al di là dei limiti della loro base documentaria) con sindromi neurologiche varie, nonché di più recente scoperta (allo stesso modo in cui, certo più genericamente, si è provato a mettere in parallelo certi racconti 'cerebrali' di Manganelli e i casi clinici di Sacks); un interessante caso parallelo è svolto ad es. nel saggio di P. Fifield, *Beckett, Cotard's Syndrome and the Narrative Patient*, in «Journal of Beckett Studies», vol. 17 (1-2), 2008, pp.169-186.

<sup>35</sup> S. Beckett, *Murphy* [1938], Grove Press, New York 1957, pp. 6-7 e 9.

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. [...] He was split, one part of him never left this mental chamber that pictured itself as a sphere full of light fading into dark, because there was no way out.<sup>36</sup>

Sollecitato tuttavia dall'amante Celia ad entrare – per la porta d'ingresso produttiva – nella vita 'normale', Murphy si risolve ad accettare un posto da infermiere nella Magdalen Mental Mercyseat, clinica di malattie mentali. Qui incontra tra i pazienti Mr Endon, uno schizofrenico che rappresenta ai suoi occhi la perfetta realizzazione dell'astrazione; ed è difatti sul terreno del gioco mentale che i due riescono in qualche modo ad incontrarsi, ad avere quella che – per il nostro protagonista – ha tutto l'aspetto di una comunicazione: nelle interminabili partite a scacchi, che si prolungano mossa dilazionata dopo mossa per intere giornate. È inevitabile, però, per Murphy rendersi presto conto che il suo eroe e modello di comportamento giochi in realtà di fatto solo con se stesso, chiuso nella propria mente. Ed è nel momento in cui – implicita condanna all'inesistenza – Murphy smette di essere percepito (ma lo era poi mai stato?) da Mr Endon, che la vicenda non può che andare a finir male. Difatti, perso in uno dei suoi ritiri sulla dondola, il protagonista muore di lì a poco per un'esplosione di gas nella sua stanza.

Personaggio tutto 'mente', alla pari del deformato Cartesio della poesia d'esordio, Murphy è a sua volta bersaglio di un'impetosa ironia 'alla *Whoroscope*': il suo funerale consiste, così, nell'essere spazzato via – ormai tutto corpo, ridotto a cenere – dal pavimento di un pub insieme a tutta l'altra immondizia, vomito e birra.

Proprio questo risvolto ambiguamente fallimentare risulta, in definitiva, obliterato dalla lettura del romanzo proposta da Manganelli nel 1962. Nel suo saggio, infatti, è cruciale piuttosto l'altro aspetto del testo: la (pur malinconica ed irrealizzabile) grandezza della 'filosofia' di Murphy. Eloquentemente è già l'attacco, specie alla luce della personalissima tensione all'evasione/eversione che, si è visto, Manganelli porta avanti da tempo con se stesso:

«La storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi» dice Stefano, nell'*Ulysses* di Joyce. Se svegliarsi da un incubo privato è sempre operazione onerosa e di esito incerto, quanto più disperato ed estremo dovrà essere il gesto di chi vuol sottrarsi alla coatta e a suo modo rozzamente efficiente organizzazione della storia.<sup>37</sup>

Nell'interpretazione manganelliana, cioè, Murphy è un'altra «figura» del «disert[ore]»<sup>38</sup>. Colui che compie il «gesto», con consueta sfumatura suicidiaria (e Murphy è in effetti una

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 107 e 110.

<sup>37</sup> G. Manganelli, *Murphy* [1962], in LcM, p. 99.

<sup>38</sup> *Ibid.*

sorta di suicida sociale, prima ancora della sua più o meno cercata morte), di fuoriuscita dalle maglie di una società repressiva, per quanto nel ‘di fuori’ lo aspettino – è certo un ammonimento benpensante, non privo però, nella solita forbice manganelliana delle alternative, di ombre perturbanti di plausibilità – probabili «incomprensibilità, solitudine e follia»<sup>39</sup>. La lettura personale di Manganelli vede in Murphy dunque una declinazione dell’«esule» volontario (già joyciano: e forse così si spiega il riferimento insolito all’altro irlandese), piuttosto che l’immagine di un «escluso» o «espulso» (come invece sono più comunemente interpretati i personaggi beckettiani)<sup>40</sup>.

Vi sono vari modi per attuare la fuga, la definitiva diserzione: estasi, malattie quanto più è possibile laide e disumane, delirio, catatonìa, paralisi e morte. Murphy diteggia estrosamente, e non senza allegria, questi aspri strumenti di liberazione.<sup>41</sup>

Già nella prima recensione beckettiana Manganelli si appunta su quella coprolalia che ritroverà prepotentemente nelle poesie – forse anzi, spia possibile il lemma-chiave «sanie», a quest’altezza a lui già note (la pubblicazione dell’originale è del resto dell’anno precedente, 1961) –, decodificandola nei termini di una demistificante «difesa contro ogni insidia dell’ottimismo vitale, ogni astuzia dell’istinto», così che l’autore «proprio dietro quella linea difensiva di deiezioni e sanie colloc[herebbe] la dignitosa demenza dell’uomo»<sup>42</sup>. Insomma, Murphy per certi versi rappresenta l’ideale di Manganelli: la chiusura nella «sfera» mentale, che corrisponde tuttavia a un «gesto» insieme – e senza contraddizione – evasivo, disertorio e di «asocial[ità]»<sup>43</sup> paradossalmente politica (ovvero, di opposizione storico-politica). Una forma di protesta di impegnato disimpegno.

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Cfr. G. Frasca – *Introduzione*, cit., pp. XXII-XXIII – che segnala «[...] l’evoluzione del personaggio da «esiliato» esteta *ennuyé* (Belacqua, sempre pronto al controcanto parodico di Stephen Dedalus), a «espulso» *dal* e *nel* sociale (per la palese incapacità di Murphy di coniugare mondo esterno e mondo interno, amore e lavoro, cultura procreazione, e tutte le altre compresenze, reciprocamente *esclusive*, richieste, pena l’*esclusione*, dal nostro sociale)»; e ancora (a pp. XXXI): «Murphy, dunque, principia quella lunga teoria di «esclusi» o «espulsi» (e mai «esuli») beckettiani, di cui faranno parte i vari «Molloy e altri Malone», che sembrerebbero perfettamente esemplificare quel «quadrato dell’esclusione e della marginalità» di cui parlava Michel Foucault a proposito del posto assegnato dal nostro sociale al cosiddetto «malato mentale» [...].».

<sup>41</sup> LcM, p. 100.

<sup>42</sup> LcM, p. 101. Interessante è del resto anche la caratterizzazione, con richiamo implicito alla tradizione satirica swiftiana delle ‘modeste proposte’ innocentemente cannibaliche come delle ‘favole’ smascheranti, che Manganelli sceglie per presentare pubblicisticamente il romanzo beckettiano: «credo dovremmo considerare questo singolare libro un pio manualetto, un poco agiografico, una traduzione alla vita esemplare del transfuga» (LcM, p. 100) – una descrizione in falso minore che anticipa per tono e movenze il noto risvolto autopromozionale di *Hilarotragoedia*, «[i]l libretto che qui si presenta è, propriamente, un trattatello, un manualetto teorico-pratico [...] dedicat[o] [...] ai rari ma costanti cultori della levitazione discendentiva. [...] si additano qui taluni modesti pregi del volumetto [...]» (ripreso in AP, p. 165).

<sup>43</sup> LcM, p. 100.

A questo punto, tenendo presente anche l'interpretazione avanzata da Manganelli nei saggi ora ripercorsi, ci si potrà chiedere quale insegnamento sia filtrato dalla scrittura beckettiana nella sua propria opera. In sostanza, a fronte della discussione fondativa di Beckett sul dualismo mente-corpo, di cui si è detto, Manganelli scarta pressoché del tutto la componente dell'indagine sul corpo e la corporeità – eccezion fatta per la tecnica coprolalica (del resto già praticata in proprio) da intendersi, come si è visto, in chiave polemicamente 'ascetica'<sup>44</sup>. Viceversa – sulla scorta della fantasia di Murphy di un ermetico isolamento in un universo mentale – si appropria rifunzionalizzandolo in vari e propri modi dell'altro corno: l'indagine (via monologo autoanalitico dei personaggi)<sup>45</sup> sui meccanismi cerebrali. Questa operazione si innesta – come ha ben mostrato Giancarlo Alfano in un interessante raffronto tra i due autori – sulla tendenza già programmatica di Manganelli (come evidente, ad esempio, in molti saggi di *La letteratura come menzogna*) alla «costituzione di uno spazio»<sup>46</sup> linguistico, di cui quindi il testo narrativo vero e proprio, svolto attraverso «la scelta stilistica dell'ipotesi», verrebbe a rappresentare propriamente una «mappa»<sup>47</sup>, per quanto «fluttua[n]te»<sup>48</sup>. E in effetti – lo

---

<sup>44</sup> Molti sono i testi manganelliani che rispondono a questa ispirazione. Per restare nella produzione matura in dialogo esplicito con Beckett, già nella *Presentazione editoriale autografa di Hilarotragoedia*, Manganelli parla così di se stesso e della propria opera: «[Manganelli] riempie il poco spazio, che ci è dato di vivere tra la prima e la seconda morte, degustando le ghiottonerie della «pouriture» universale.» (G. Manganelli, *Presentazione editoriale autografa*, cit., p. 82); mentre tra le opere più tarde è senz'altro *Dall'inferno* (1985) l'opera più che si ispira a questo complesso concettuale, come osserva Nigro parlando: «della scatologia di *Dall'inferno*: [I]e [sue] «numinose feci» [...], [I]a coincidenza beckettiana tra creazione e defecazione, [I]o «sfintere dell'anima» o porta dell'essere (ancora beckettianamente).» (S.S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, cit., p. 361).

<sup>45</sup> Sul monologo beckettiano resta tuttora importante l'analisi seminale di D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978. Tra l'altro, Dorrit Cohn sostiene (p. 257) che «Beckett is probably the playwright who comes closest to realizing monodrama in the theater, but even the single open mouth in *Not I* addresses a silent listener on stage, and Krapp carries on something of a dialogue with his tape.».

Su questo sfondo teorico, potrà essere interessante notare che – nell'ambito della sua produzione per il teatro (nella quale la critica ha già rilevato una generica ascendenza beckettiana) – Manganelli è autore di un concettualmente paradossale *Monodialogo* (1967), dove (il tema è notoriamente caro all'autore) due istanze vocali di natura rispettivamente più (A) e meno divina (B) discutono sulla loro condizione 'abitativa' assoluta nelle tenebre e sulla possibile creazione di un mondo. A un livello in realtà più teorico che pratico, la *pièce* manganelliana affronta – come vuole il titolo – il punto l'oscillazione tra dialogo e monologo con cui si cimentano, su ben altro livello, alcune drammaturgie beckettiane. E del resto, proprio a livello testuale, *Monodialogo* potrebbe strizzare l'occhio via criptocitazione al Beckett di *Fin de partie / Endgame* (1957 / 1958), *pièce* – all'opposto – sulla fine del 'mondo', condotta sulla metafora del gioco a scacchi (ancora!). Nel manganelliano *Monodialogo*, infatti, A suggerisce: «Mi ritirerò da me stesso. Rinuncerò alla mia onnipotenza. Ci sarà un buco, in cui non saremo né tu né io. Un universo, un luogo vuoto di noi. Come un bel tavolo su cui disporre boccali di birra, o una scacchiera sterminata, per i giochi pazienti di due anziani gentiluomini.». Al che, alle rimostranze di B, «A – Non ti pare di sfiorare il melodrammatico? Nulla ci vieta di stabilire delle scadenze al nostro gioco. Fare delle partite. Ad una certa ora si chiude. B – Si chiude: vuoi dire che la partita finisce? A – Certo; una ciclica fine del mondo: fuoco e champagne. E poi, la sedia a dondolo delle nostre vecchie tenebre.» (G. Manganelli, *Monodialogo* [1967], in T, pp. 64-65) – e, per di più, un'altra «rocking-chair»?

<sup>46</sup> G. Alfano, *Al di là dell'occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, p. 196.

<sup>47</sup> Ivi, p. 198.

<sup>48</sup> Ivi, p.192.

esemplifica ulteriormente anche Florian Mussgnug proprio sulla scorta di Alfano<sup>49</sup> – numerosi racconti manganelliani si configurano appunto come «mappe», descrizioni minuziose di luoghi da parte di una voce che – mutuando ancora Sacks – si dà come «disincarnata». Manganelli realizza così – i paralleli testuali istituiti da Alfano lo rendono evidente<sup>50</sup> – proprie oltranziste versioni di *skullscapes* beckettiani, secondo quella suggestiva definizione della critica di lingua inglese<sup>51</sup> che ha il pregio di chiamare in causa anche la nozione spaziale, fondamentale pure in Manganelli.

I ‘paesaggi cranici’ di Manganelli, luoghi linguistici dunque in senso assoluto, si danno spesso esplicitamente quale traduzione verbale, traslitterazione in «diretta»<sup>52</sup> (secondo la tecnica di Beckett) di un processo ragionato o di uno stato mentale (in cui rientrano – vista l’assunzione autoriale di una mente allargata all’inconscio – tutti gli stati liminari di pensiero, come l’allucinazione o il sogno). In questo senso, per Manganelli si potrà forse tornare a parlare di un «flusso di coscienza» vero e proprio (più che di «percezioni») dato che il corpo è obliterato. Una definizione retorica cui sarà da affiancare casomai un neologismo sul tipo di ‘flusso di postulati’, ad indicare il modulo adottato di preferenza, anche se non esclusivamente, dall’autore per questo tipo di racconti mentali o astratti: il postulato ipotetico, secondo la formula-chiave del «Suppongo...»<sup>53</sup> (il cui ragionamento a seguire dapprima certifica l’ipotesi, poi la confuta, quindi passa a correggerla, *etc.*).

Del resto, la ‘scrittura cerebrale’ è un modo retorico che permea a fondo la narrazione di Manganelli, non confinandosi ai pure macroscopici esempi dei testi-«mappa». Indicativo, in questo senso più generale, risulta allora il profilo che della *Narrazione* manganelliana ha formulato Mario Barenghi, pensando in particolare ai micro-racconti di *Centuria*:

Nessuna polarizzazione, insomma, fra una dimensione realistica e una fantastica: bensì un’atmosfera omogenea, sospesa fra l’ordinario e l’onirico, fra il visionario e il quotidiano, dove dati di concretezza empirica e vertiginose allucinazioni appaiono sostanzialmente intercambiabili. Il punto è che questi racconti, quale che sia l’identità di superficie del protagonista, si svolgono entro uno spazio mentale inaccessibile all’esterno. Sono, prese nell’insieme, la fenomenologia di una monade psichica: o, se si preferisce, le avventure di un soggetto radicalmente incapace di uscire da se stesso, “psicologicamente

---

<sup>49</sup> F. Mussgnug, *The Eloquence of Ghosts*, cit., pp. 129-164 (chapter 6, *Writing in Circles*).

<sup>50</sup> Cfr. G. Alfano, *Al di là dell’occhio*, cit., pp. 211 e ss.

<sup>51</sup> Cfr. L. Ben-Zvi, *Samuel Beckett*, Twayne Publishers, Boston 1986, p. 4.

<sup>52</sup> Cfr. G. Frasca, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

<sup>53</sup> Per tale modulo stilistico, pervasivo in Manganelli, un caso-limite per eccesso è *Il punto H*, forse il più ‘geometrico’ dei suoi racconti, dove ricorrono ben diciotto voci solo del verbo «supporre».

sferico” come il protagonista di *Quarantotto*, costretto a fare i conti con l'impossibilità di non essere al centro del mondo [...].<sup>54</sup>

È quindi una caratteristica del discorso narrativo manganelliano la tendenza alla chiusura ‘sferica’ nell’universo mentale, fra «diser[zione]» e «follia» (due stati che pertengono anche ad altra figura letteraria cara a Manganelli: quel Prufrock dei suoi *Appunti* giovanili, per cui oltretutto è criticamente fondato parlare di «monade»). Una chiusura, questa, che con tutta evidenza molto deve nel nostro al magistero di Murphy – segnatamente al personaggio, più che all’opera, più sfaccettata, che ne porta il nome. È ormai chiaro dunque che la «sphere» di cui si parla nel romanzo – e che Manganelli rimodula espressamente come stato psicologico in *Quarantotto* («egli sa di essere psicologicamente sferico»)<sup>55</sup> – vale da simbolo d’isolamento, una condizione che è propria della stessa letteratura nel suo versante ‘lirico’. E Manganelli difatti accenna nella sua recensione del 1962 proprio alla «solitudine» – un lemma ricorrente, come si è visto, anche alle sue non troppo lontane riflessioni di poetica (tra ponti gettati ed interrotti con l’autobiografia).

Non stupisce, quindi, che proprio stati ‘sferici’ ‘alla Murphy’ non manchino di tornare nella narrazione manganelliana. È il caso, in particolare, del racconto *Casa* (collocabile intorno al 1977 e pubblicato postumo a cura di Silvano Nigro in una raccolta intitolata *La notte*, basata però su un progetto d’autore). L’*incipit* del testo all’apparenza ordinario – «La casa in cui abito è semplice, isolata abbastanza silenziosa; vi abito ormai da molti anni, e suppongo che in questo luogo [...] io dovrò cessare di esistere.» – lascia subito il campo ad enunciazioni ben più incerte, stonate, che mettono in dubbio la referenzialità del luogo e ricollocano in prospettiva perturbante il rapporto della voce narrante con esso: «In realtà non so se conosco la casa in cui abito, e non posso negare che essa è un luogo per me inutilmente problematico, quasi un labirinto [...]»<sup>56</sup>. Per farla breve, rispettando l’aspettativa dell’inatteso, la «casa» si svela progressivamente come luogo irrealistico, spazio di esperienze o stati del tutto mentali. Il sostrato beckettiano delle descrizioni allucinate dell’io narrante è lampante, riprendendo già dal nucleo narrativo di base la matrice situazionale dei romanzi della *Trilogia*: la chiusura

---

<sup>54</sup> M. Barenghi, *Narrazione*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 417-418. In *Centuria* la «sfera» oltre che in *Quarantotto*, dove sta ad indicare chiaramente una condizione psicologica della voce narrante, figura in altri due testi con statuto di vero e proprio personaggio: in *Settantacinque* «[u]na donna ha partorito una sfera» (C, p. 165), mentre in *Ottantasei* – che deriva (come segnala anche Nigro nelle *Note* per LN) dalla situazione del racconto *Casa* (su cui verterà l’analisi testuale seguente) – una non meglio specificata figura maschile deve vedersela con una sfera che periodicamente visita il suo appartamento.

<sup>55</sup> C, p. 111.

<sup>56</sup> G. Manganelli, *Casa*, in LN, p. 117.



cioè dei vari protagonisti in una camera – che è e non è ad un tempo la loro calotta cranica<sup>57</sup> – con la quale hanno più o meno commercio.

L'opera che, in particolare, risulta qui più vicina è *Malone Dies*, romanzo dove il protagonista trascorre il tempo – fornendone passo passo il resoconto – in attesa appunto di morire, raccontandosi storie, esplorando lo spazio «purgatorio»<sup>58</sup> che lo circonda secondo coordinate di suono e di luce, oscillanti quest'ultime secondo «variazioni di luminosità [in] un'analogia con il processo di senescenza»<sup>59</sup>. Una trama narrativa scarnificata, per non dire assente, i cui pochi addentellati tuttavia sono puntualmente ripresi – con lievi variazioni – nel racconto manganeliano. Così, come nel testo-modello, l'io narrante di *Casa* si percepisce in una condizione liminare tra vita e morte, avviato comunque a quest'ultima («questa casa in cui io vivo, è anche il posto di frontiera, il luogo più prossimo al nulla che io abbia mai conosciuto»<sup>60</sup>). In modo in un certo senso complementare a *Malone*, che scrive, l'io potrebbe potenzialmente impegnarsi leggendo durante il suo soggiorno nella casa, se ci fosse luce sufficiente («Non distinguo i titoli, ma l'odore delle rilegature mi fa desiderare che vi siano lumi bastevoli per leggere quei libri, che, non è impossibile, hanno a che fare con la mia solitudine, e con ciò che ho chiamato disperazione.»<sup>61</sup>). Infine, la voce protagonista è impegnata sia ad indagare i rumori che gli giungono, che a registrare i fenomeni luminosi che si verificano in quello spazio non-spaziale. Quanto a quest'ultimo elemento narrativo, il riscontro tra i testi è specialmente probante. Se Beckett, infatti, scrive:

Take for example the light that reigns in this den and of which the least that can be said, really the least, is that it is bizarre. I enjoy a kind of night and day, admittedly, often it is even pitch dark, but in rather a different way from the way to which I fancy I was accustomed, before I found myself here. [...] The light is there, outside, the air sparkles, the granite wall across the way glitters with all its mica, the light is against my window, but it does not come through. So that here all bathes, I will not say in shadow, nor even in half-shadow, but in a kind of leaden light that makes no shadow, so that it is hard to say from what direction it comes, for it seems to come from all directions at once, and with equal force. [...] In a word there seems to be the light of the outer world, of those who know the sun and moon emerge at such an hour and at such another plunge again below

---

<sup>57</sup> Cfr. S. Beckett, *Malone Dies* [1956], A novel translated from the French by the author, Penguin, London 1962, p. 59: «You may say it is all in my head, and indeed sometimes it seems to me I am in my head and that these eight, no, six, these six planes that enclose me are of solid bone. But thence to conclude the head is mine, no, never. A kind of air circulates [...]». Cfr. a questo proposito anche G. Alfano, *Al di là dell'occhio*, cit., pp. 213-216.

<sup>58</sup> G. Alfano, *Al di là dell'occhio*, cit., p. 211.

<sup>59</sup> Ivi, p. 213.

<sup>60</sup> LN, p. 117.

<sup>61</sup> LN, p. 118.

the surface, and who rely on this, and who know that clouds are always to be expected but sooner or later always pass away, and mine.<sup>62</sup>

Manganelli replica:

In breve, la luce che illumina la casa non pare avere rapporto con la luce che debbo sopporre del mondo ma con una sua luce intrinseca, una luce che non emana dalle pareti, ma che la abita; ho detto luce, ma per lo più si tratta di varie gradazioni del buio, di coloriture delle tenebre. In ogni caso, i miei occhi, ormai abituati a queste bizzarrie sensate della casa, sono sempre in grado di guidarmi da una porta all'altra, per corridoi e stanze.<sup>63</sup>

Ma in *Casa* il tema della luce oscillante svolto già tutto in senso beckettiano (e si noti, nella generale citazione, il preciso parallelo lessicale «it is bizarre» / «queste bizzarrie») dà luogo addirittura a una vera e propria contaminazione di ipotesi. Alla ripresa dell'esperienza mentale di *Malone Dies* (e il passo chiamato in causa è prossimo proprio all'ipotesi di «camera cranica» avanzata dallo stesso Malone) si affianca infatti nel testo italiano una vera e propria riscrittura della scena-tipo del rapimento 'ascetico' di *Murphy*, nucleo narrativo fondante – come si è visto – del romanzo beckettiano che a giudizio di Manganelli è per molti versi 'esemplare'. Il passo di maggiore convergenza nel contesto – passo in cui ancora giochi di luce in una stanza giocano un ruolo importante – è forse il seguente, dove Celia seduta sulla dondola propiziatoria all'allontanamento dal/del corpo comincia a comprendere e quasi a condividere le ragioni del suo compagno, sentendo lo stesso impulso di Murphy a lasciarsi andare:

Most of the time he was out she spent sitting in the rocking-chair with her face to the light. There was not much light, the room devoured it, but she kept her face turned to what there was. The small single window condensed its changes, as half-closed eyes see the finer values of tones, so that it was never quiet in the room, but brightening and darkening in a slow ample flicker that went on all day, brightening against the darkening that was its end. A peristalsis of light, worming its way into the dark. She preferred sitting in the chair, steeping herself in these faint eddies till they made an amnion about her own disquiet [...]. [...] but always the moment came when no effort of thought could prevail against the sensation of being imbedded in a jelly of light, or calm the trembling of her body to be made fast.<sup>64</sup>

Un passo cui corrisponde nella rivisitazione di Manganelli questo passaggio, che sviluppa ulteriormente la suggestione dell'«amnion» (tema, del resto, già proprio della sua produzione):

---

<sup>62</sup> S. Beckett, *Malone Dies*, cit., pp. 57-59.

<sup>63</sup> LN, pp. 118-119.

<sup>64</sup> S. Beckett, *Murphy*, cit., pp. 66-67.

Quando la luce amaranto si unisce [...] ad un movimento immobile del tempo [...], io mi riconosco come morula centrale di un grembo eternamente infecondo, e sebbene sappia di non poter essere partorito, io vivo una sorta di abbandono, di deliquescenza, che tuttavia mai si accompagna alla perdita di coscienza [...]. A questa luce materna, in condizione di arresto temporale, io sono strettamente legato, e credo che questa luce vorrebbe, se potesse, custodirmi, giacché io non solo custodirmi non so, ma la condizione dell'arresto del tempo comporta la conseguenza, più bizzarra che orrorosa, che io mi trovi ad essere spoglio di pelle, della quale pelle mi pare faccia le veci la luce amaranto. [...] finché la luce amaranto si astiene dall'esistere, come mi accorgo dal risorgere della pelle sul mio corpo.<sup>65</sup>

Quanto qui descritto – in un implicito recupero di motivi gnostici (cari, peraltro, ad entrambi gli autori)<sup>66</sup> – corrisponde esattamente allo stato di sospensione, tra chiusura nell'universo mentale (com'è detto a testo, non si dà «perdita di coscienza») e abbandono del corporeo-sensoriale («spoglio di pelle»), che Murphy pone al cuore della propria 'filosofia', tutta cartesiana.

*Casa* col suo assetto retorico, rafforzato dai paralleli beckettiani (insieme concettuali e linguistici), rappresenta dunque una modalità di declinazione – nel caso, non geometrica – della 'scrittura cerebrale' manganelliana. Tra l'altro, nelle carte autoriali di progetto alla raccolta più ampia, il racconto risulta materialmente collegato – con «[u]n richiamo a matita», come segnala il curatore Nigro<sup>67</sup> – a *Nel cubo* (risalente al 1984 ca.), racconto ibrido, a sua volta, quanto a possibilità 'cerebrali' di scrittura. Come dichiarato a testo, infatti, quest'ultimo consiste in una «mera finzione geometrica, di geometria mentale»<sup>68</sup>; al contempo però, sciogliendo – come suggerisce ancora Nigro – la situazione-rebus patita dall'io «chiuso nel cubo»<sup>69</sup>, la voce-coscienza che narra si chiarisce immersa in un 'incubo', in una situazione

---

<sup>65</sup> LN, pp. 121-122.

<sup>66</sup> La presenza di un interesse per «dottrine gnostiche» in entrambi gli autori è segnalato già da A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, cit., p. 28. Tagliaferri tocca a sua volta il tema dei motivi gnostici in Beckett, proponendone un'efficace sintesi critica del suo saggio d'apertura all'ed. it. della *Trilogia (Introduzione, cit., cfr. spt. pp. L-LI)*, utile soprattutto ad inquadrare senso ed uso generali di quei prelievi nell'autore: «[...] se da una parte [Beckett] ha largamente attinto a tali materiali, dall'altra li ha usati con spregiudicatezza e ironia adattandoli alle ragioni della propria poetica. I miti e le credenze gnostici echeggiati nelle situazioni paradigmatiche in cui si trovano i suoi personaggi sono sostanzialmente quelli che abbiamo riconosciuto in *Finale di partita*: la caduta dell'uomo in un mondo che gli è ostile, l'epignosi, ovvero il ricordo di una patria celeste originaria dalla quale egli è espulso, il ripudio di un cosmo ritenuto confuso e imperfetto, la concezione del mondo come mescolanza, chiaroscuro tra il regno delle Tenebre e quello della Luce.» (p. LI).

Quanto allo gnosticismo in Manganelli – dettato da motivi d'interesse che molto hanno in comune con quelli beckettiani – il rimando è in particolare agli studi di Graziella Pulce (*Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, cit., e *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit.).

<sup>67</sup> Cfr. S.S. Nigro, *Nota al testo*, in LN, p. 237.

<sup>68</sup> G. Manganelli, *Nel cubo*, in LN, p. 110.

<sup>69</sup> S.S. Nigro, *Nota al testo*, cit., p. 237.

tutta mentale (appunto come in *Casa*), intenta a inesauribili ragionamenti esplorativi di sé nel luogo, di sé in quanto luogo (nel senso, che si è detto, della «mappa»).

Aggiungendosi al più ampio catalogo delle «mappe» narrative manganelliane (stilato dalla critica cui si è fatto riferimento), un racconto come *Casa* – proprio se visto attraverso il prisma beckettiano – risulta infine dimostrativo della strategia di ‘scrittura cerebrale’ di Manganelli. Una strategia che si concreta testualmente appunto in *skullscapes* – come in *soulsapes*, categoria all’altra tangente (e corrente, del pari, negli studi beckettiani) – che restituiscono stati e flussi della ‘mente’, nell’accezione allargata d’autore; e questo attraverso uno stile tanto allucinatorio e di libere associazioni, quanto di postulati, di fatto verosimili come attesta, per i casi più estremi, lo straordinario confronto con Sacks. In questa operazione – come dichiarato del resto sul piano teorico ed ideale – il polo da escludere è la dimensione di quel corpo-zavorra che ci si porta appresso vivendo, in una sorta di ribadito, per quanto rinnovato, dualismo di marca cartesiana (ampiamente superato *in primis* dallo stesso Beckett qui preso a modello). E tuttavia, quel corpo che è fuori-testo, o fuori-campo rispetto al monologo di voci «disincarnat[e]», continua ad aleggiare implicitamente nel testo, a restare presente in negativo. È il controcanto doloroso della referenzialità, della materialità, della storia, da cui la mente pura cerca di fuggire – penetrando territori non meno terribili: «incomprensibilità, solitudine e follia» – ma da cui non finirà mai, fino in fondo, di liberarsi.

In *Murphy*, la partita a scacchi tra il protagonista e lo schizofrenico Mr Endon è un simbolo, una «figura»: è, pur nel topicamente atteso orizzonte fallimentare di Beckett, una partita a scacchi per l’identità, per la stessa possibilità di vivere (lo dimostra appunto lo scacco, non solo contingente, che Murphy vi subisce). In modo analogo ma insieme diversamente personale, in Manganelli quando la letteratura è chiamata a farsi «gioc[o]» puro – mentale, astratto, razionalissimo fino al paradosso e alla contraddizione da ricomporre – si tratta di fatto di una sfida per la sopravvivenza: la sopravvivenza di quel soggetto, certo indebolito dalla «crisi» a trecentosessanta gradi della ‘storia’ (area di pertinenza del romanzesco, non a caso visto dall’autore di cattivo occhio), minacciato dalla vita attiva, ma in cui pure alberga un che di «irriducibile». La letteratura della «menzogna», dell’universo cerebrale, si fa così davvero una sorta di ‘principio resistenza’:

[...] tra le reliquie dell’impero romanzesco, accampati accanto ai deserti, frantumati ideodotti, si affacciano i nuovi, acerbi visigoti: battono le loro aspre oreficerie, si

rallegnano di riconoscervi i segni astratti e arbitrari, i quadrati, i triangoli; incidono i loro scacchi in un avorio duro, si dispongono a giocare le loro eterne, fatali, inutili partite.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> G. Manganelli, *Il romanzo* [1966], in RSP, pp. 58-59.

## CONCLUSIONI

Ad un esame ravvicinato dei testi, quale si è cercato qui di proporre, la formazione alla letteratura di Giorgio Manganelli si dimostra quindi intimamente legata alle ragioni della storia: la sua stessa storia psicologica individuale; la storia collettiva – italiana e internazionale – del secondo dopoguerra; la storia universale (già trasposta o astratta su un piano ‘lirico’, dunque) del ‘genere umano’ di fronte allo scorrere del tempo. Vista in quest’ottica, la letteratura della «menzogna» manganelliana non appare più del tutto autoreferenziale, ma piuttosto marcata – getto delle proprie radici, segno dei propri tempi – da quel perenne conflitto che ben si riassume nella formula autonomia vs eteronomia dell’arte. Del resto si è visto, di conflitti quest’opera – che solo nella «formazione di compromesso» sembra trovare la propria «soluzione» testuale – è carica. Ma appunto la chiave strutturale (e interpretativa) privilegiata della «formazione di compromesso» sarà da intendersi qui – più che nel senso ‘forte’ dei piani repressione/represso riconoscibili entrambi in termini netti (ancorché, a volte, sottili) – nella sua forma ‘debole’ di lotta dei contrari compresenti. Uno schema a gradiente meno alto, se si vuole, che però garantisce all’autore la più complessa possibilità di vedere ‘repressione’ e ‘represso’ (per riprendere in modo generico il lessico pertinente al modello adottato) volta a volta nell’uno o nell’altro polo della sua opposizione. Le stesse storia e lirica, le due categorie fondamentali che costituiscono la forbice entro cui si sviluppa la *Bildung* manganelliana, oscillano – si è visto – a loro volta di valore: ciascuna, a seconda dei momenti, dimensione costringitiva ovvero spazio d’azione libera del soggetto. Ed è questa una mobilità, o meglio un’«ambiguità» che si ripete ad ogni livello – esistenziale, sociale, ideale. L’insieme dell’opera manganelliana, dunque, come «sistema» compromissorio dei conflitti in «tensione».

In tale quadro di estrema instabilità, restano però alcuni punti fermi: il primo e forse decisivo, date le numerose implicazioni, è lo strenuo attaccamento del giovane Manganelli alla razionalità – che potrà sorprendere chi guardi solo alle «maschere» da oscuro millantatore sotto cui astutamente l’autore da un certo punto in poi ama nascondersi. In realtà, com’è evidente dal suo percorso di formazione, a Manganelli interessa mantenere – in primo luogo di fronte all’irrazionale delle emozioni e delle fedi – la «chiarezza» di un pensiero «lucido». Questo comporta che l’apertura al «mito» – solo progressiva e cautissima, come si è verificato – sia sorretta sempre dalla razionalità che ne permette sì l’utilizzo strumentale necessario

(sulla scorta delle lezioni combinate di Wilson e di Yeats, recuperando tutto sommato anche un certo razionalismo freudiano), ma non l'abbandono fideistico.

Con ciò non si vuole negare la presenza, nell'opera manganelliana, di zone di vera e propria oscurità, che del resto lo stesso autore considerava – a maggior ragione una volta assimilato l'insegnamento junghiano di Bernhard – consustanziali all'essere 'uomo':

[...] le immagini non misurabili: i sogni, le caverne oscure cui la nostra anima accede e dove dimorano gli dèi, la solitudine non terrestre ma universale, la violenza dei simboli che ci aggreddiscono e ci sorprendono, la notturna altezza del mistero, il non sapere che cosa significa una serie di eventi disordinari che chiamiamo «vita», e che non ha quiete e senso se non appunto nell'incontro col terribile, con l'altrove [...] <sup>1</sup> –

senza per questo minimizzarne l'effetto spaventoso – il «terrore»<sup>2</sup> – sulla coscienza (in primo luogo la propria)<sup>3</sup>. È, anzi, a partire proprio da simili crepe (una su tutte, in Manganelli: la contraddizione psicologica nel trattamento schifato della sessualità, in cui si addensano irrazionalità e influssi religiosi, razionalmente rifiutati) che l'organismo testuale si fa più interessante.

Eppure, è anche vero che – senza pretendere la perfetta quadratura del cerchio – la razionalità è il faro-guida di Manganelli attraverso la «crisi» personale e collettiva in cui nasce come scrittore. È a questo bisogno di controllo mentale – in realtà inesauribile: la «vita», per il nostro, non smette mai di provocare dolore e sgomento – che, da ultimo, può essere ricondotto il suo trattamento delle contraddizioni: necessità di dare voce, ma soprattutto forma, «struttura» (analizzando i testi altrui, scrivendo i propri) a direzioni in impazzita, simultanea divergenza. Un bisogno di controllo – di qualità anche morale – che dagli anni di formazione si trasfonde nello scrittore maturo sotto forma di «chiarezza» dei disegni verbali. Al punto che una sua descrizione spesa per elogiare la prosa esemplare ma difficilmente imitabile di Swift può essere agevolmente applicata a lui stesso:

[...] la qualità tipica, unica della sua prosa sta [...] nella struttura dialettica che la regge, argomentata con straordinaria lucidità, ma fondata sulla follia dell'invenzione; ed alla cui

---

<sup>1</sup> G. Manganelli, *Ebreo* [col tit. *È in ognuno di noi la «condizione ebreo»*], in «Corriere della Sera», 29 ottobre 1982], ora in MI, p. 44.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 45-46: «[...] noi possiamo solo reprimere o accettare questa nostra condizione interiore [l'essere 'ebreo' come «angolatura dell'anima» rispetto a quelle zone di oscurità], questo luogo insieme dei significati e del terrore.»

<sup>3</sup> A questo proposito cfr. l'osservazione di Marco Belpoliti sui corsivi sociologici manganelliani, che si ataglia bene anche all'articolo in questione: «Manganelli non si chiama mai fuori da ciò che descrive, anzi: riesce a raccontare così bene e a fondo i fenomeni che osserva perché è parte del quadro visto, c'è dentro – osservatore e osservato.» (M. Belpoliti, *Mamma, mammifero*, postfaz. a MI, p. 141).

straordinaria tensione contribuiscono le pressioni dell'orrore, del disgusto, della satira, dell'odio [...].<sup>4</sup>

In un certo senso, un modo per coinvolgere anche l'oscurità nella «formazione di compromesso»<sup>5</sup>.

Questa crucialità del razionale, evidentissima specie negli anni di formazione, trova diversificato riscontro nei testi stessi – pur con la problematicità cui Manganelli abitua il suo lettore fin da subito. Così, tra i lemmi-chiave di maggiore frequenza nelle poesie (e non solo) si può contare, ad esempio, «sillogismo»: la struttura retorico-filosofica che – mutuando un termine caro all'autore – rappresenta *la* «macchina» logica per eccellenza, il cui rigido funzionamento è, negli aristotelici intenti, garanzia incorrotta di verità. Un mezzo insomma che raccoglie tutte caratteristiche che, per quanto si è venuti dicendo, rappresentano una calamita per il giovane Manganelli insieme allo sbando e alla ricerca di una propria forma di impegno morale. Se, difatti, la necessità è di trovare uno schema mentale e razionale indubitabile in cui collocare i dati a disposizione – argomenti da usare a mo' di premesse – per dedurre una conclusione certa, quale che sia, cosa di meglio di un «sillogismo»? Sul termine e il suo procedimento ragionato di apparente semplicità viene dunque a convogliarsi quella «tensione» alla «chiarezza» che Manganelli auspica, innanzi tutto per sé. Ne risulta, ad esempio, una poesia come questa – datata dall'autore, con lieve scarto, al 1954 o '53 – che si configura essa stessa come un «sillogismo» (per di più, palesemente evocato a testo):

S'io, come voglio, deducessi  
da me stesso la mia sorte  
accettando le argomentazioni  
del mio essere qui,  
della mia assenza,  
brucerei l'intervallo  
del lento sillogismo  
nella precisione della morte.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> RIS, p. 97

<sup>5</sup> In effetti è proprio a partire dalla nozione di «chiarezza» quale si è andata delineando in questo percorso che si potrebbe ripensare (a partire dall'inquadramento generale di D. Scarpa, *Oscuro/Chiaro*, cit.) la categoria dell'oscurità manganelliana, da vedersi a questo punto come progressivamente e 'sinteticamente' elaborata (implicazioni psicologiche annesse) '«chiarezza» dell'oscurità': da un lato, cioè, nel senso di una presa di coscienza (alla Wilson) delle componenti necessariamente 'oscuere' dell'individuo e della società (da riguardare però con occhio razionale); e dall'altro, come riconoscimento di una «chiarezza» – ovvero, 'lucidità' – della forma oscura in quanto tale, secondo l'insegnamento mutuato da quella tradizione poetica modernista così centrale nella sua formazione e a cui torna a fare riferimento ancora – con in mente sempre il modello esemplare dell'eliotiana *Waste Land* – in un articolo tardo quale *Qualche licenza poetica contro la chiarezza* [1987], ora in RSP, cfr. spt. p. 43 (e non inganni il titolo, più provocatorio che altro!).

<sup>6</sup> *S'io, come voglio, deducessi...*, in PO, p. 75.



Dove l'apparente «lent[ezza]» del «sillogismo» maschera, in realtà, l'incepparsi della presa di coscienza dell'io lirico (fortemente autobiografico), che non riesce a «dedu[rre]» fino in fondo la sua conclusione (qui, come spesso, l'atto di uccidersi) dalla messa a confronto degli stati dell'«essere qui» e dell'«assenza». Se dunque sul piano biografico il meccanismo sillogistico non assicura all'autore (in questo caso, in perfetta corrispondenza materiale con la voce che parla a testo) una definitiva risoluzione alle lacerazioni psicologico-esistenziali, è però sul piano 'filosofico' e scrittorio che si dimostra espediente efficace. È infatti sceverando gli onesti dai «cattivi sillogismi»<sup>7</sup>, che la letteratura può farsi aspra denuncia della miseria e sofferenza della condizione umana in quello che, all'autore, appare il «grande “sillogismo sbagliato” dell'universo»<sup>8</sup>. A questo punto, stabilito e accertato il suo compito di «chiarezza», la letteratura può anche farsi oltranzistica «menzogna», esercizio verbale superfetante ai limiti di un apparente 'andare a vuoto', come è il caso dei commenti letti e compilati dal «commentatore fortunato» di *Nuovo commento* (1969). Ma la forza centripeta ultima che regola, nella *Weltanschauung* autoriale, la disposizione «lucida» di ogni «follia» – quanto, purtroppo, reale! – conduce in porto anche i più rutilanti testi manganelliani, in una disposizione delle «schegge» non importa quanto centrifuge in «disegno»<sup>9</sup>, nella «figura» che è anche il «centro», nascosto e terribile, del significato. È questa la prerogativa della letteratura, il cui emblema più fedele, nel *corpus* autoriale, è forse il testo demente (ovviamente fittizio, ma non forse anche verosimile?) su cui si forma il manganelliano eroe dei cataloghi. Testo dove solo il dettaglio di più «periferica attinenza»<sup>10</sup> – la dimenticata e fantasticamente recuperata «biografia di un lanaiolo deficiente, morto di dissenteria, sullo scorcio dei seicento»<sup>11</sup>: guarda caso un simbolico relitto, anche fisico, della grande storia – consente di saldare l'immagine eterogenea di una «situazione» significante, offrendo allusivamente «un discorso comprensivo» (qui, «insieme dell'imperatore e del lanaiolo idiota»), che sa unire «mondi diversi [...] nei quali [...] tutto [...] è affatto inconciliabile»<sup>12</sup> in un «sistema» fatto del «metall[o] / dei nudi sillogismi»<sup>13</sup>. L'unico discorso che sappia davvero dirci qualcosa di noi.

<sup>7</sup> *Rinuncia alla mano dell'amica...*, v. 15, in PO, p. 26.

<sup>8</sup> *Un libro*, TUC, p. 63.

<sup>9</sup> Per queste categorie (peraltro, anche in questo caso, ricorrenti nel *corpus* manganelliano) cfr. ad es. NC, p. 70.

<sup>10</sup> NC, p. 59.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> NC, p. 60.

<sup>13</sup> *Io celebri la mia assurda solitudine...*, vv. 11-12, in PO, p. 43.

A voler tirare le estreme conseguenze, insomma, nel «sistema» che è l'opera manganelliana proprio lirica e storia (nelle loro varie facce) sono le due metà da saldare, incomplete l'una senza l'altra. E nell'idea di letteratura compromissoria e liminare che ne deriva sta – nell'ottica di questa analisi – l'acquisizione di poetica più importante che Manganelli abbia raggiunto nel suo tortuoso percorso di formazione. La risultante è quindi una concezione della letteratura che della realtà storica e referenziale continua con decisione ad occuparsi, pur fingendosi estranea, lontana in iperurani più o meno menzogneri.

Se la tecnica compromissoria si esercita dunque, come si è detto, su molteplici piani, è però soprattutto in rapporto al conflitto primario di vita *vs* morte che viene a manifestarsi appieno, nella sua spontanea efficacia (si ricordi che la formulazione di «compromessi» testuali a tema esistenziale coincide, di fatto, col manifestarsi stesso della «vocazione» manganelliana alla scrittura). Del resto, con tutta evidenza, è questo conflitto *la* costante che lega assieme tutto il *corpus* manganelliano, irradiandosi di testo in testo pure attraverso temi contigui e non meno frequenti – tra cui: la corporeità (spesso paradossalmente ribadita in forma negativa: si pensi all'emblematico *Menelao si confessa*, tra i testi più precoci di fine anni '40 – inizio anni '50<sup>14</sup>); l'astrazione; il nulla (che sia assoluto, ovvero declinazione più o meno concreta del non-essere quale dimensione domestica per figure impalpabili: per quest'ultimo aspetto, si pensi a testi come *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti* o *Dal disonore*<sup>15</sup>).

Caso emblematico nel senso più generale è già *Il gesto estremo*, racconto tra i primissimi dell'autore e – se fosse corretta l'ipotetica datazione intorno al 1950 (in effetti, il testo raccoglie diversi spunti del periodo, che ne rendono difficile un'esatta collocazione cronologica) – sorta di autonoma rappresentazione manganelliana di un (ormai pacificato) 'Malone al femminile'. Il testo principia e chiude infatti come segue:

Su questo letto io vivo da dodici anni: non ci resterò ancora per molto tempo. Mi resta ancora la forza di fissare il prato che non ho mai attraversato tutto, il pendio che declina verso il torrente di cui da dodici anni non mi arriva che il suono. Conosco il grande piano erboso, palcoscenico silenzioso e spopolato dove solo l'apparire d'una pecora accende il lievito di un dramma, o la corsa rapida di un cane, e la rara figura di un mio simile. Mi sono abituata alla dolcezza di quelle linee orizzontali, né mi pare di desiderare cosa più emozionante, più persuasiva, presenza più discreta, amichevole e senz'ira.

So di non avere un buon carattere, e credo di averla tormentata anche, quell'erba, so di averlo aggredito, l'innocente colore di quella terra.

Ora non è più così: quando mi guardo la sottigliezza delle mani tutte consumate, i polsi senza forza, so quel che ne è uscito, quel che mi ha lasciato. Queste mani non hanno più ira, né acredine, né odio, né amarezza: e non già che io abbia perdonato, solamente non

---

<sup>14</sup> In TUC.

<sup>15</sup> Entrambi in ADU.

ricordo altro torto che dovrei perdonare, se non quello che esisto, e so che anche questo sarà presto perdonato e riparato.

Ma ora, levigata in tutto questo mio corpo che mi piace maneggiare come un pretesto per esistere, sottile, fragile e disseccata, leggera come lo scheletro di un uccello, senza più colore che mi salvi dal coerente candore del mio lenzuolo, ora, è veramente giunto il momento di morire. Mi avverto spegnere ad ogni ora, mi disfo a scaglie [...].<sup>16</sup>

Questo anello di ‘descrizioni di stato’ fisico-emozionali – singolarmente affini, anche se solo in senso lato, al Beckett di *Malone Dies* (si ricordi, del 1951 in francese) – racchiude il resoconto, monologato, della storia di vita della protagonista. Incline fin da giovane a «dispo[rsi] [...] nelle anse della esistenza, così da far[s]i solo sfiorare da quelle acque limacciose» (ulteriore attestazione, qui in ogni caso molto alta, della consueta zona protettiva periferica manganelliana), la protagonista avrebbe ceduto infine alla «vocazione della morte»<sup>17</sup>, rovescio al solito del «disgusto»<sup>18</sup> per il ‘vivere’ qui insistentemente riguardato nella sua carnalità (cibo, sesso, funzioni variamente escretorie). Ecco, quindi, la scelta del «gesto estremo» (alla Pavese): il suicidio – di aura saffica, perché dalla rupe (un dettaglio allusivo che ricollega implicitamente il racconto alle altre precoci prove narrative – e poetiche – a predominante mitologica classica). Qualcosa, tuttavia, va storto: «Mi raccolsero frantumata ma non morta. Mi ridestai per trovarmi paralitica [...], immobile nel letto [...].<sup>19</sup> Il sentimento d’odio che a questo punto ha il sopravvento sancisce di fatto – è la protagonista stessa a chiarirlo – una riaccettazione della vita per via di passione: un’accettazione finalmente possibile, tuttavia, solo grazie alla materiale impossibilità del vivere stesso: «[...] tutte le voglie riaffiorarono, innocenti e brutali. Ma qualcosa le salvava: esse erano solo possibili [...]. Io provai tutte le passioni, ma sotto specie universale, cosa [...] più di ogni altra contraddittoria alla natura umana»<sup>20</sup>.

Il racconto si chiude prospettando l’ultimo orizzonte d’attesa della protagonista: la «liber[tà]» totale della morte vera e propria, in grado di sciogliere in nulla anche l’«irriducibile, inconsumabile purezza»<sup>21</sup> legata al non-vivere vivendo in un limbo di lenzuola. Tuttavia, è lo stato di paralisi tra vita e morte che il testo più propriamente fotografa, rendendo in un’immagine efficacissima di «compromesso», appunto, il dilemma manganelliano tra le alternative di vita e morte. Da un lato, la vita si dà come sopportabile solo ad una congrua

---

<sup>16</sup> TUC, cit. rispettivamente alle p. 37 e 40.

<sup>17</sup> TUC, p. 39.

<sup>18</sup> TUC, p. 38.

<sup>19</sup> TUC, p. 39.

<sup>20</sup> TUC, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*

«distanza»<sup>22</sup> di sicurezza (uno stato di cui la paralisi è compiuta realizzazione); ma, d'altro canto, nemmeno l'auspicabile ed auspicato suicidio rappresenta un'opzione veramente 'accettabile' (difatti il fallimento del tanto corteggiato «gesto estremo», pur giustificandosi a livello narrativo come accidente, lo svela in sostanza (auto)frenato).

Una radicalizzazione di questa *impasse* esistenziale e della sua risoluzione nell'affermazione degli opposti, nessuno di definitiva positività, si ha in *Hilarotragoedia*: nell'opera cioè che, inaugurando nel 1964 la carriera finalmente matura del Manganelli-scrittore, raccoglie di fatto le fila della fase di formazione precedente, sia per stile (nella lavorazione verbale rispondente al principio del «linguaggio totale») che per contenuti. Pseudo-trattato apparentemente unilaterale sulla preparazione psicologica a, la scelta dell'«automorire»<sup>23</sup> e la conseguente discesa nell'Ade, il volume si occupa propriamente del conflitto vita/morte come contraddittoriamente sentito dall'autore<sup>24</sup>. L'indicazione di lettura generale dell'opera quale enunciazione compromissoria di opposti desideri si ha infatti nello stesso *incipit* che, viceversa, dovrebbe sancire nella pulsione di morte l'assiomatica verità sul destino umano:

Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso: l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, né intende; che egli disama e disvuole, che gli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva.<sup>25</sup>

Posto che in effetti la morte è l'approdo ultimo per tutti, l'enunciato programmatico di partenza si rivela però ancor più «ambiguo» della, già paradossale, aspettativa. Da una parte, infatti, vi si dichiara che la «volontà discenditiva» (il desiderio di morte) è per l'uomo «voglia» e «amore» d'autoannientamento – un punto di per sé problematico se, come è ampiamente argomentato in seguito, proprio la morte starebbe a rappresentare, a detta del trattatista, lo sbocco *razionale* (non, cioè, passionale!) di estremo sollievo – estremo, in tutti i sensi – per il soggetto imbrigliato nell'angoscia, *in primis* d'amore (un tema quest'ultimo per cui, tra l'altro, *Hilarotragoedia* si fa collettore delle riflessioni amorose manganelliane, tra *Appunti* e poesie, del decennio precedente: fra misoginia, riconoscimento d'appartenenza

---

<sup>22</sup> TUC, p. 39.

<sup>23</sup> HT, p. 20.

<sup>24</sup> Un'interpretazione in questo senso avevo già avanzato nel mio articolo *La «volontà discenditiva» di Giorgio Manganelli*, cit., cui mi permetto di rinviare per un'analisi più dettagliata della struttura globalmente bipolare dell'opera.

<sup>25</sup> HT, p. 9.

dell'amata alla sfera della divinità, dettagli di matrice autobiografica quale l'angoscia 'da canzonette', etc.). Dall'altra parte, però, la prima, disforica, ma tutto sommato lineare affermazione è messa in questione dal «postulato» stesso, che suggerisce parimenti la spiegazione opposta: ossia che l'uomo «disam[i]» e «disv[oglia]» quella pulsione, da cui sarebbe passivamente e tragicamente «agito» (e si noti la violenza insita nell'antitesi chistica). Più che un'esaltazione del suicidio *tout court*, *Hilarotragedia* si rivela quindi una «folle» organizzazione del conflitto, «tesa» tra gli opposti desideri di vita e di morte. Al limite che, a tratti, l'autore sembra quasi sfiorare la perdita di controllo sui suoi stessi ossimori, preso a sua volta nel vortice – e, si è visto, quanto suo proprio – delle contraddizioni:

[...] finché, per razionale demenza, per pacifico rischio, per inconsolabile letizia, rettilineo scatta nell'iperniente della ilare morte [...].<sup>26</sup>

D'altro canto, nell'opera manganelliana che è tra le più legate a una matrice storica (propriamente biografica), il conflitto esplode addirittura su scala cosmica, in un'apoteosi del piano lirico-metafisico. Mondo e Ade si contrappongono – «sistemi»<sup>27</sup> di «ingranaggi»<sup>28</sup> distinti –, ma a loro volta si fanno «sistema» unitario e indistinto, nell'orizzonte solidale del disordine, della sofferenza imposti all'uomo. Così, se il mondo si svela quale concatenazione di «orribili eventi» e di «dolore»<sup>29</sup> (esemplificazione precisa ne è data, a testo, dall'inserito della *Storia del non nato*), l'Ade che potrebbe rappresentarne «il quid oppositorio, sabotante»<sup>30</sup>, lo è infine soltanto perché – nel momento del suo assalto – «il pieno disordine entr[i] nell'universo fino ad allora retto da un disordine abborracciato, ipocrita, amministrativo»<sup>31</sup>. Ancora una volta, una visione globale di «lucida», demistificante «chiarezza».

---

<sup>26</sup> HT, p. 34.

<sup>27</sup> Cfr. ad es. HT, p. 135, dove il termine ricorre (al singolare) con sfumatura «politic[a]» a designare il (minacciato) pseudo-ordine 'mondano'. Per la pervasività e l'importanza del potere e della sua articolata organizzazione nell'opera manganelliana, rimando d'obbligo è a G. Agamben, *Introduzione* a G. Manganelli, *Contributo allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, cit.

<sup>28</sup> HT, p. 134.

<sup>29</sup> HT, p. 115. Interessante aggancio a questo tema è anche la visione manganelliana del mondo attraverso la storia come paesaggio di rovine, su cui si sofferma Massimo Borelli nel suo *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli* (Aracne editrice, Roma 2009, spt. pp. 23-29). Più in generale, peraltro, lo studio di Borelli si propone di «riportare l'opera manganelliana alla storia» (p. 15), partendo dal presupposto interpretativo che ogni opera letteraria è inserita e in dialogo col proprio tempo. Rispetto alla polarità della storia, quindi, la prospettiva di Borelli, pur interessante e per certi risultati condivisibile, risulta al tempo stesso più a tesi e più generica rispetto a quanto si è cercato di argomentare fin qui.

<sup>30</sup> HT, p. 136.

<sup>31</sup> HT, p. 138.

Si tratta dunque di acquisizioni per la vita. In conclusione, però è forse Manganelli stesso a guardare indietro al proprio tormentato, e anche oscillante, percorso di formazione con quei «misti sentimenti» che reclamano, insieme già escludendola, una dose di rinnegamento: feroce autoironia e concessione autoindulgente ad un tempo. O almeno, così verrebbe da pensare davanti a un testo come *Taccuino* – pubblicato postumo con questo titolo e risalente con approssimazione molto larga agli anni '70 (il curatore, Silvano Nigro, indica per una possibile datazione l'arco cronologico 1972-1980). Godibilissimo *tour de force* di scrittura e di poetica, il racconto consiste in una sorta di iperbolico domino ragionato le cui tessere sono osservazioni metaletterarie e abbozzi sintetici di trame narrative, concatenati gli uni agli altri per via discendente (dal grado zero della storia esterna, alla storia nella storia, alla storia nella storia nella storia... fino all'ipotesi di un sesto livello), e quindi intrecciati nella direzione opposta, il tutto disposto nelle maglie di un elenco numerato. Il lettore di Manganelli, suggestionato da un tale assetto formale, potrebbe trovarsi a pensare ad altre sue pagine di *Appunti* (quelli *critici*, organizzati in chiave editoriale proprio in sequenze numerate, sebbene non per decisione autoriale); ma, in effetti, il cortocircuito tra i due luoghi del *corpus* non scatta per puro arbitrio: sono, anzi, gli argomenti stessi del racconto, e il modo in cui vengono trattati, a favorire quella lettura intrecciata che sa di (ri)considerazione d'autore *a posteriori*. È solo tenendo 'a fronte' perciò il percorso concettuale della formazione manganelliana, con le sue caratteristiche movenze e i suoi temi d'interesse specifici, che *Taccuino* – allusivo anche esteriormente, nella sua stessa struttura di *notes*, a quell'esperienza – si lascia comprendere appieno.

La questione che sottende il testo è il rifiuto, notoriamente caro a Manganelli, del genere romanzesco; o piuttosto – in questo caso particolare – l'«impossibilità»<sup>32</sup> *tout court*, nel momento attuale, di scrivere un romanzo.

1. Io vorrei

Io vorrei

2. Stamane mi sono svegliato e ho cominciato a pensare. Che frase goffa. Al risveglio mi ha colto un pensiero. No. Tra il primo risveglio e l'inizio della giornata c'è una minuscola intercapedine, in cui io mi rannicchio a pensare. Da varie settimane io penso al

3. Il romanzo è a un punto morto. Perché? Perché scriviamo romanzi? Perché tutti li leggono? Il romanzo è la testimonianza di una società, lo specchio di un mondo; ritrae e commenta. Dunque ha bisogno a) di qualcosa da ritrarre (mimèsi); b) di un sentimento di ciò che ritrae. Il romanzo è pur sempre legato al verosimile; è un aneddoto – storico – allungato.

---

<sup>32</sup> TUC, p. 271.

4. Se il romanzo vuole materia verosimile e sentimenti intellegibili, l'impedimento alla elaborazione del romanzo può venire o da una inesistenza del mondo obiettivo da descrivere, o da una crisi dei sentimenti.

Oggi il nostro mondo non c'è; è in crisi; frantumato tra opposte esigenze ideologiche, esso non è descrivibile.

I sentimenti stessi sono in crisi: come posso avere dei sentimenti consapevoli su ciò che

5. Io posso essere solo da una parte o dall'altra; dentro il mondo che, quindi, non posso, non oso più descrivere. Dunque: o romanzi edificanti, o <sup>33</sup>

Già il solo *incipit* – la semplice ripetizione di «Io vorrei» a fare paragrafo – si dimostra efficacissimo: un'iterazione sospesa sufficiente a definire come incerto e inconcludente quel 'soggetto' (chiamato in causa dal pronome di prima persona singolare) che qui si prepara ad essere coinvolto in una sorta di *quaestio* scrittoria-critico-filosofica. L'ammicco al *topos* romanzesco dello scrittore in crisi d'ispirazione subisce infatti una repentina radicalizzazione, chiarendosi piuttosto come «problema» generale e di fondo: stante il conflittuale rapporto fra conoscere e vivere (fondativo, si è visto, della riflessione manganelliana), come dare una rappresentazione che sia cognitiva a una realtà imprendibile?

Dal preliminare stato di «crisi» contemporanea (della realtà e del soggetto in essa) prende avvio l'incastro dei possibili romanzi non-romanzi. Il romanziere non-romanziere «io», incline all'ideologia, immagina dunque una possibile trama – più precisamente, «[u]n discorso sul romanzo, sulla sua impossibilità di scriverlo»<sup>34</sup> appunto – in cui il protagonista Roberto intrattiene una relazione amorosa con una donna, Teresa, che è moglie di Ermanno (a sua volta dotato di amante: Maria) e sorella di Elettra (caratterizzata come lesbica): uno svolgimento, insomma, verosimile in cui però i personaggi e i loro stessi rapporti abbiano valore ideologico-simbolico:

10. Teresa Roberto: reazionario; Ermanno Maria: socialdemocratico; lesbismo: più che reazionario, evasivo. Evasione. La realtà, ergastolo per chi <sup>35</sup>

Dunque, il romanzo non-romanzo di «io» (scrittore, qui, di grado zero) si interroga sulla «realtà» attraverso schemi politico-sociali, nel tentativo di formularne una rappresentazione che possa davvero dirsi conoscitiva (certo, nella condizione contemporanea, impossibilmente «universale e unitaria»<sup>36</sup> come sarebbe richiesto a un romanzo riuscito). Tuttavia, anche il

---

<sup>33</sup> TUC, pp. 268-269.

<sup>34</sup> TUC, p. 271.

<sup>35</sup> TUC, p. 270.

<sup>36</sup> TUC, p. 271; il passo più esteso formula l'argomento dell'unidirezionalità del genere romanzesco, che sarà ripreso in da Manganelli un articolo del 1986 'ad alto tasso di programmaticità' *Che cosa non è un racconto* (lì il romanzo sarà definito come «intrapresa monoteistica», «tende[n]te al monomorfismo», «re[tto]» insomma «da una visione, e una sola»: cfr. RSP, pp. 33-34): «La redazione di un romanzo richiede un punto di vista universale

protagonista dell'ipotetico testo, Roberto, non può che essere un romanziere non-romanziere, che «vedrà la propria relazione con Teresa come un abbozzo di romanzo, con tutte le aporie, le insufficienze che comporta codesta coscienza [...] cerca di fare del suo amore con Teresa un romanzo. Non ci riesce e medita. Tiene un taccuino.»<sup>37</sup>. Roberto quindi è immaginato immaginare una trama con protagonista Oberto, amante di Eresa, moglie di Rmanno (amante a sua volta di Arìa) e sorella di Lettera. Tutti i personaggi sono, ovviamente, oggetto dell'interpretazione di Roberto, ma anche Oberto deve essere uno scrittore dedicato allo sviluppo di una trama cui sia protagonista Berto, amante di Resa, moglie di Manno... E così via, in una progressiva autonomia dei personaggi dall'«io», soggetto scrivente iniziale che arriva così a perdere il controllo centralizzato dell'intera operazione. Ad un certo punto, infatti, i protagonisti dei livelli più bassi cominciano ad invadere con azioni variamente criminali ed amorose i livelli superiori, in una contaminazione di universi testuali indipendenti che ricorda *Un amore impossibile*, appartenente alla prima raccolta di racconti manganelliana del 1972.

È chiaro che di un *divertissement* metaletterario si tratta. E tuttavia, con una buona dose di autoironia, Manganelli adopera qui – nelle interpretazioni avanzate in sequenza da «io» e dai diversi protagonisti – proprio quel metodo figural-metaforico caratteristico delle sue stesse letture giovanili: quel metodo, cioè, che tanto spesso vede nei quaderni degli *Appunti* (e da quella palestra in parecchi saggi critici editi) i personaggi dei libri sotto esame nel ruolo struttural-strumentale di «segno, simbolo» di un dato valore, in collisione con altri<sup>38</sup>.

Su questa lontana scorta, in *Taccuino* ad esempio «Elettra, a suo modo eroica, si riconosce come segno, simbolo della disfatta di un ordine di valori e si sopprime»<sup>39</sup>, oppure Berto – guarda caso, come tanti eroi d'interesse per Manganelli, «malato» perché «alle prese con una realtà [...] che lo sgomenta e infuria» – vede nell'amante Resa, stando alla trama pensata da Oberto, un «“segno” di un mondo inaccettabile»<sup>40</sup>. In questo modo, nell'*escalation* di personaggi «figura»<sup>41</sup> per altri personaggi, non solo il libro pensato da Roberto (com'è detto a

---

e unitario. Per questo nel Medioevo il romanzo ha raggiunto tali vette. Cit. Eliot. Non posso sscrivere oggi perché devo scegliere. L'uomo per definizione è meno dell'Uomo. Oggi.». Significativo in questo contesto ragionato è il rimando ad Eliot, per Manganelli il campione di «monoteis[mo]» non solo ideologico (tra l'altro, un ulteriore implicito anello di connessione con gli *Appunti*, dove – come si è visto – Eliot figura tra gli autori oggetto di maggior discussione).

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Un possibile rimando è alle analisi shakespeariane degli *Appunti* che si sono già ripercorse all'inizio del I cap. della II parte.

<sup>39</sup> TUC, p. 272.

<sup>40</sup> TUC, p. 275.

<sup>41</sup> TUC, p. 277.



testo), ma ciascuno di questi romanzi non-romanzi «non risolve nulla, anzi è la radiografia di una crisi insolubile»<sup>42</sup>. Tanto più che, proprio attraverso deputati personaggi-«segno», viene a sprigionarsi per accumulo una parossistica opposizione di fondo all'ordine costituito della realtà 'critica' (in una riemersione, peraltro concettualmente coerente con il sottotesto celato degli *Appunti*, come di *Un libro*, della disposizione anarchica di Manganelli).

Da ultimo nell'universo degli universi testuali il caos ha preso il sopravvento – in fondo non molto diversamente da come, per Manganelli, funzionano le cose in quel mondo extratestuale che è il programmatico referente del genere romanzesco stesso. Di fronte all'ormai «impazzito» «copione» (e il ricorso alla area semantica del teatro non cade a caso!), lo scrittore «io» non può che mostrarsi – feroce ironia autoriale – lievemente sconcertato. Continuando infatti a pensarsi – in quanto romanziere ideologico, di scuola eliotiana – come «sacerdote dell'Uomo»<sup>43</sup>, seppur in difficoltà, «io» cerca strenuamente e a questo punto vanamente di rimettere i tasselli al loro posto in un'interpretazione globale:

53. La mia inquietudine è, non posso negarlo, un poco cresciuta. Nessuno poteva prevedere che le cose sarebbero andate a questo modo. E tuttavia sono certo che con un po' di pazienza riuscirei a mettere ordine in questo copione impazzito, e a decifrarne il senso; che oggi mi pare un poco oscuro certamente, perché l'ideologia, essendo il momento della coscienza, può seguire il rivolgimento delle sottostrutture con una certa lentezza. Capire, segue al momento del vivere, non in senso esistenziale, sia ben chiaro, ma storico. Capire è il momento della coscienza come antitesi, dunque in primo luogo deve individuare la tesi. La sintesi è il nonromanzo interpretativo. L'ideologia è l'antitesi? Non credo.<sup>44</sup>

Prendendosi beffe del suo romanziere dalla mente hegeliana, che non manca di finire in un *cul de sac* ragionato (determinismi o meno, le «sottostrutture» si dimostrano ingovernabili da qualsivoglia schema sovrastrutturale...), Manganelli giunge di fatto a ribadire l'obiettività dell'altra, meno consolatoria «dialettica». Interpretare i «segni» di cui sono disseminati – nabokovianamente<sup>45</sup> – questi abbozzi di trama significa infatti leggere sempre e soltanto: disordine e «crisi».

---

<sup>42</sup> TUC, p. 275.

<sup>43</sup> TUC, p. 281.

<sup>44</sup> TUC, p. 280.

<sup>45</sup> Tra i modelli ideali di questo racconto sarà da contare soprattutto il Nabokov di *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), romanzo (non-romanzo, ovviamente) su cui Manganelli si sofferma fin dal 1962 (cfr. *La scacchiera di Nabokov* [1962], in LcM, pp. 146-150). L'opera di Nabokov consiste in una sorta di immaginaria 'partita a scacchi' per di più col morto, dove il protagonista intende scrivere una fedele opera biografico-letteraria sul suo fratellastro (il Sebastian Knight del titolo appunto), celebre romanziere scomparso in giovane età. Numerosissimi sono in questo testo (non è possibile trattarli ora tutti) i punti d'aggancio per l'interesse di Manganelli, che anzi probabilmente già si ispira a questo modello per la sua *Storia del commentatore fortunato* di *Nuovo commento*: segnatamente, in rapporto alla ricerca intrapresa dal commentatore sulla figura di Federico

Quanto alla disputa di genere, *Taccuino* rappresenta quindi una risposta complementare agli altri, certo più militanti ma forse meno radicali, argomenti della perdurante polemica manganelliana contro il romanzo. Ma il racconto è soprattutto altro. È una dichiarazione di appartenenza e di scelta di campo: pur col sorriso – sembra ‘chiarirsi’ qui una volta per tutte – è dalla «crisi» che i testi di Manganelli sono nati ed è di questa che, più o meno apertamente, continuano a trattare. Una «crisi» dai risvolti sì metafisici, ma in prima istanza tutta nella storia.

---

H. Per questa connessione, oltre all’evidente affinità di situazione narrativa, cfr. ad es. un parallelo come questo: «For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian’s boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero’s smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those “biographies romancées” which are by far the worst kind of literature yet invented.» (V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, introd. by M. Dirda, New Directions, New York 2008, p. 20); «Ho trascritto queste sommarie annotazioni, poiché esse hanno qualche attinenza con quel che segue della presente testimonianza. Non vorrei tuttavia che qualche lettore disinformato, tendenzialmente laico, sospettasse fosse al postutto mio intendimento compilare una biografia: differente da altre così fatte composizioni, per la metodica, sterminata ricognizione dei territori contermini, e per la stravagante scelta del protagonista. No: la biografia costudisce taluni presupposti, si orna e confida in figure retoriche, esige luoghi obbligati, che affatto ripugnano all’accurato commentatore. Soprattutto lo sdegnano la finzione implicita della favola biografica: l’autore propone un eroe, come che sia, continuo; suppone un regolato disegno, del quale egli afferma di conoscere inizio, direzione, conclusione; così che la vita dell’eroe procede nel tempo come un lucido e sensato verme.» (NC, pp. 72-73).

In modo in certo senso parallelo, in *Taccuino* Manganelli sembra rifarsi soprattutto all’espedito nabokoviano di riassumere – «schegge» d’altra sorta da cui estrarre un «disegno» – i fittizi romanzi di Sebastian nel romanzo principale, una tecnica che asseconda questo principio di fondo (del resto, già manganelliano in proprio): «[...] Nabokov è interessato non tanto alla narrazione, quanto al programma, al disegno del romanzo, la sua macchina [...]» (G. Manganelli, *Giocando a scacchi col fantasma* [in «Corriere della Sera», 4 settembre 1980], ora in DA, p. 106). A questa che è la regola costruttiva basilare del racconto Manganelli aggiunge poi una sorta di omaggio stilistico al modello, strizzando l’occhio – in una ripresa, tuttavia più smorzata – al frammento esemplare di ‘redazione incompleta’ che Nabokov inserisce nel proprio lineare non-lineare narrato: «Between some legal documents I found a slip of paper on which he had begun to write a story – there was only one sentence stopping short but it gave me the opportunity of observing the queer way Sebastian had – in the process of writing – of not striking out the words which he had replaced by others, so that, for instance, the phrase I encountered ran thus: “As he a heavy A heavy sleeper, Roger Rogerson, old Rogerson bought old Rogers bought, so afraid Being a heavy sleeper, old Rogers was so afraid of missing to-morrows. He was a heavy sleeper. He was mortally afraid of missing to-morrow’s event glory early train glory so what he did was to buy that evening and bring home not one but eight alarm clocks of different sizes and vigour of ticking nine eight eleven alarm clocks of different sizes ticking which alarm clocks nine alarm clocks as a cat has nine which he placed which made his bedroom look rather like a” I was sorry it stopped here.» (V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, cit., pp. 39-40).

## RINGRAZIAMENTI

Non sarei riuscita a concepire e portare a termine questa ricerca senza l'aiuto e il sostegno di molte persone.

Un profondo ringraziamento va innanzi tutto al professor Alberto Casadei, relatore di questa tesi di perfezionamento, che mi ha accompagnato nel corso del lavoro con tutta la sua sensibilità critica e personale, dandomi i suggerimenti più efficaci e le osservazioni necessarie perché potessi chiarire – in primo luogo a me stessa – molte questioni problematiche. A questo ha saputo aggiungere la gentilezza e il supporto quando ne ho avuto bisogno. Grazie davvero di cuore.

Il presente lavoro non sarebbe nemmeno cominciato senza l'impulso del professor Silvano Nigro, mio primo maestro alla Scuola Normale, che mi ha insegnato a leggere Manganelli 'oltre Manganelli'. Grazie per le indispensabili indicazioni di rotta, i preziosi giudizi e per aver sempre seguito – anche da lontano – il mio percorso.

Devo un grande ringraziamento a Lietta Manganelli, che – come di consueto, senza alcun obbligo – ha aperto le porte del suo archivio privato e mi ha accolto con tutto l'affetto e l'attenta disponibilità nel mondo di suo padre.

Un ringraziamento speciale va poi a Federico Francucci, che con grande generosità mi ha permesso di leggere e utilizzare in anteprima i materiali degli *Appunti critici*, che – sotto la sua rigorosa cura – attendono la pubblicazione. Gli sono grata anche per aver condiviso con me le sue ricerche manganelliane ed avermi fatto da guida nel pavese Fondo Manganelli.

Per l'accesso alla consultazione del Fondo stesso e per la gentile assistenza in loco, ringrazio la presidente professoressa Maria Antonietta Grignani e il personale del Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

Ringrazio inoltre tutti coloro con cui, nel corso di questi anni, ho avuto l'occasione di confrontarmi: credo di dovere qualcosa ad ogni sollecitazione, anche non strettamente legata alla mia materia d'indagine. Grazie a molti compagni e colleghi della Scuola Normale, ma in particolare alle mie più care amiche – Veronica Andreani ed Alice Cavinato – con cui ho condiviso la vita, non solo lo studio, durante il periodo della mia formazione. Grazie a tutti gli amici del Seminario di Interpretazione Testuale dell'Università di Pisa, che mi hanno dato la possibilità di allargare i miei orizzonti critici, ma soprattutto di trovare un vero spazio d'incontro e di affetto. Grazie infine alla mia famiglia che mi è stata e mi è vicina sempre.

## BIBLIOGRAFIA

### TESTI

- Anceschi, L., *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Nistri-Lischi, Pisa 1953.
- Anceschi, L., *Del Barocco e altre prove*, Vallecchi, Firenze 1953.
- Anceschi, L., *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960.
- Anceschi, L., *Le poetiche del Barocco*, Ed. Alfa, Bologna 1963.
- Anceschi, L., *Notizie per un libro che si ristampa*, in «il verri», n. 37, 1971, pp. 52-55.
- Anceschi, L., *Alcune circostanze, per un libro*, in «il verri», n. 1, 1973, pp. 13-36.
- Anceschi, L., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a c. di L. Vetri, Longo Editore, Ravenna 1988.
- Anceschi, L., *Testimonianza*, in «Nuova Corrente», XXXVI (1989), pp. 9-11.
- Anceschi, L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Garzanti, Milano 1992.
- Anceschi, L., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a c. di L. Cesari, pref. di C. Gentili, saggio di L. Cesari, Raffaelli Editore, Rimini 1997.
- Auden, W.H., *La parrocchia delittuosa. Osservazioni sul romanzo poliziesco* [*The Guilty Vicarage. Notes on the detective story, by an addict*, 1948], trad. di G. Manganelli, in «Paragone», a. VII, n. 84, dicembre 1956, pp. 19-31.
- Balestrini, N., Giuliani, A., Manganelli, G., Novelli, G., Pagliarani, E., Perilli, A., *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, in «Grammatica», a. 1, n.1, novembre 1964, pp. 1-7.
- Beckett, S., *Murphy* [1938], Grove Press, New York 1957.
- Beckett, S., *Malone Dies* [1956], A novel translated from the French by the author, Penguin, London 1962.
- Beckett, S., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. with a foreword by R. Cohn, Calder, London 1983.
- Beckett, S., *Le poesie*, a c. di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999, pp. V-LX [testo origin. a fronte].
- Bernhard, E., *Mitobiografia*, a c. di H. Erba-Tissot, Adelphi, Milano 1969.
- Calvino, I., *Prefazione* [1951] a C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1959<sup>3</sup>, pp. XI-XXXIII.
- Calvino, I., *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, ed. dir. da C. Milanini, a c. di M. Barenghi e B. Falchetto, prefaz. di J. Starobinski, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, vol. I, pp. 1185-1204.
- Calvino, I., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959/1960], in *Una pietra sopra* [1980], ora in *Saggi 1945-1985*, a c. di Mario Barenghi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1995, vol. I, pp. 61-75.
- Calvino, I., *Notizia su Giorgio Manganelli* [1965], in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1153-1158.
- Calvino, I., *Manganelli*, Hilarotragoedia [1972], in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1159-1160.
- Calvino, I., *Poe tradotto da Manganelli* [1983], in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 930-935.
- Calvino, I., *Manganelli*, Centuria [1985], in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 1161-1165.
- Cecchi, E., *Scrittori inglesi e americani*, Mondadori («Il Saggiatore»), Milano 1962-1964, 2 voll.
- Cecchi, E., *Introduzione all'edizione del 1942*, in E. Vittorini, *Americana*, cit., vol. II, pp. 1037-1052.
- Conquest, R. (ed. by), *New Lines. An Anthology*, Macmillan, London 1956.

- Croce, B., *La storia come pensiero e come azione* [1938], a c. di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 2002 [Ed. Naz. delle Opere di B. Croce, vol. I.9].
- Eliot, T.S., *Appunti per una definizione della cultura* [Notes Towards the Definition of Culture, 1948], trad. di G. Manganelli, Bompiani, Milano 1952.
- Eliot, T.S., *Selected prose*, ed. with an introd. by F. Kermode, Faber and Faber, London 1975.
- Eliot, T.S., *Opere*, a c. di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2005, vol. I (1904-1939) [testo ingl. a fronte per le op. poetiche e teatrali].
- Fortini, F., rec. a C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* [1952], ora in *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introd. di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2003, pp. 669-672.
- Freud, S., *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico* [Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, 1916], in *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1976 [Opere di Sigmund Freud, dir. da C.L. Musatti, vol. 8 (Opere 1915-1917)].
- Freud, S., *Totem e tabù* [Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, 1912-1913], in *Totem e tabù e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1975 [Opere di Sigmund Freud, dir. da C.L. Musatti, vol. 7 (Opere 1912-1914)].
- Freud, S., *Perché la guerra?* [Warum Krieg?, 1932/1933], in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1979 [Opere di Sigmund Freud, dir. da C.L. Musatti, vol. 11 (Opere 1930-1938)].
- Garboli, C., Manganelli, G., *Cento libri per due secoli di letteratura*, prefaz. di P. Murialdi, «Leggere» - Rosellina Archinto, Milano 1989.
- Jung, C.G., *Civiltà in transizione*, Boringhieri, Torino 1985-1986, 2 voll. (*Il periodo fra le due guerre e Dopo la catastrofe*) [rispettivam vol. 10.I e 10.II delle Opere, dir. da L. Aurigemma].
- Lawrence, D.H., *Studies in Classic American Literature* [1924, anno I ed. ingl.], Heinemann, London 1964.
- Manganelli, G., rec. a R.L. Stevenson, *Il Signore di Ballantrae*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1946, pp. 10-11.
- Manganelli, G., rec. a J.M. Synge, *Le isole Aran*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1946, p. 11.
- Manganelli, G., rec. a N. Hawthorne, *La lettera scarlatta, La casa delle sette torri, Valgioconda*, in «Il Raguaglio Librario», n. 3 (marzo) 1946, pp. 19-20.
- Manganelli, G., rec. a R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, in «Il Raguaglio Librario», n. 5 (maggio) 1946, p. 14.
- Manganelli, G., *Distruzione dell'Uomo nella narrativa di Anderson* [rec. a S. Anderson, *Piccola città dell'Ohio, Molti matrimoni, Riso nero*], in «Il Raguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1946, pp. 8-9.
- Manganelli, G., rec. a L. Bromfield, *Selvaggio è il fiume*, in «Il Raguaglio Librario», n. 7-8 (luglio-agosto) 1946, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a R.L. Stevenson, *Il Diamante del Rajà*, in «Il Raguaglio Librario», n. 7-8 (luglio-agosto) 1946, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a G. Chaucer, *I racconti di Canterbury*, in «Il Raguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1946, pp. 14-15.
- Manganelli, G., rec. a A. Castelli, *Chaucer*, in «Il Raguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1946, p. 15.
- Manganelli, G., rec. a R.C. Hutchinson, *Vocazione*, in «Il Raguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1946, p. 15.
- Manganelli, G., rec. a E.M. Almendingen, *Frossia*, in «Il Raguaglio Librario», n. 11 (novembre) 1946, p. 9.

- Manganelli, G., rec. a H. Melville, *Le isole incantate*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1947, pp. 6-7 [senza firma, ma con buon margine di sicurezza attribuibile a Manganelli].
- Manganelli, G., rec. a F. Baker, *Miss Hargreaves*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1947, p. 7 [senza firma, ma con buon margine di sicurezza attribuibile a Manganelli].
- Manganelli, G., rec. a G. Greene, *Quinta Colonna*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1947, p. 7 [senza firma, forse attribuibile a Manganelli].
- Manganelli, G., rec. a E. Ferber, *Saratoga*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 7-8 (luglio-agosto) 1947, p. 11.
- Manganelli, G., rec. a C.S. Lewis, *Lettere di Berlicche*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 9 (settembre) 1947, pp. 6-7.
- Manganelli, G., rec. a E. Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1947, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a J. Conrad, *La linea d'ombra*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1947, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a N. Hawthorne, *Il volto di pietra*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 11-12 (novembre-dicembre) 1947, p. 12.
- Manganelli, G., rec. a E. Caldwell, *Ragazzo di Sycamore*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 11-12 (novembre-dicembre) 1947, p. 12.
- Manganelli, G., rec. a L.P. Hartley, *Lorenzo*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 1 (gennaio) 1948, p. 9.
- Manganelli, G., rec. a B. Marshall, *Il mondo, la carne, e Padre Smith*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1948, p. 4.
- Manganelli, G., rec. a R.L. Stevenson, *Memorie e ritratti*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1948, p. 4.
- Manganelli, G., rec. a W.N.P. Barbellion, *Diario d'un uomo deluso*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1948, p. 4.
- Manganelli, G., rec. a M. Beerbohm, *L'ipocrita felice e altri racconti*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 4 (aprile) 1948, p. 4-5.
- Manganelli, G., rec. a S.T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 4 (aprile) 1948, p. 5.
- Manganelli, G., rec. a G. Orwell, *La fattoria degli animali*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 4 (aprile) 1948, p. 9.
- Manganelli, G., rec. a S. Anderson, *Un povero bianco*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1948, p. 7.
- Manganelli, G., rec. a T.S. Eliot, *Assassinio nella Cattedrale*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1948, p. 11.
- Manganelli, G., rec. a W. Pater, *Il Rinascimento*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1948, p. 13.
- Manganelli, G., rec. a G.P. Wodehouse, *La gioia è col mattino*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 7 (luglio) 1948, p. 7.
- Manganelli, G., rec. a H. Melville, *Poesie*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 7 (luglio) 1948, pp. 12-13.
- Manganelli, G., *Personalità e poesia di Poe* [rec. a G. Baldini, *Edgar A. Poe* e a E.A. Poe, *Poesie*], in «Il Ragguaglio Librario», n. 7 (luglio) 1948, p. 13.
- Manganelli, G., rec. a G. Stein, *Guerre che ho visto*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 9 (settembre) 1948, p. 4.
- Manganelli, G., rec. a G.B. Shaw, *Ginevra*, in «Il Ragguaglio Librario», n. 10 (ottobre) 1948, p. 15.
- Manganelli, G., *Critica mitologica di D.H. Lawrence*, in «Gazzetta di Parma», 13 novembre 1948.

- Manganelli, G., rec. a W. Faulkner, *L'urlo e il furore*, in «Il Raguaglio Librario», n. 12 (dicembre) 1948, pp. 6-7.
- Manganelli, G., rec. a E.A. Poe, *William Wilson*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a P.L. Hartley, *Sesto cielo*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a J. Austen, *Sensibilità e buon senso*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1949, pp. 8-9.
- Manganelli, G., rec. a D.H. Lawrence, *Classici americani*, in «Il Raguaglio Librario», n. 2 (febbraio) 1949, p. 12.
- Manganelli, G., rec. a W. Faulkner, *Questi tredici*, in «Il Raguaglio Librario», n. 3 (marzo) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a G.M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, in «Il Raguaglio Librario», n. 4 (aprile) 1949, p. 10.
- Manganelli, G., rec. a S. Lewis, *Dodsworth*, in «Il Raguaglio Librario», n. 5 (maggio) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a P. Milano, *Henry James o il Proscritto Volontario*, in «Il Raguaglio Librario», n. 5 (maggio) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a R. Byrd, *Solo*, in «Il Raguaglio Librario», n. 5 (maggio) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a W. Beebe, *Il libro delle baie*, in «Il Raguaglio Librario», n. 5 (maggio) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a G. Stein, *Ida*, in «Il Raguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a J. Joyce, *Gente di Dublino*, in «Il Raguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., rec. a P. Rebora, *Bernard Shaw comico e tragico*, in «Il Raguaglio Librario», n. 6 (giugno) 1949, p. 12.
- Manganelli, G., rec. a L. Strachey, *La Regina Vittoria*, in «Il Raguaglio Librario», n. 7-8 (luglio-agosto) 1949, p. 14.
- Manganelli, G., rec. a W. Shakespeare, *Teatro (La bisbetica domata, Le allegre comari di Windsor)*, in «Il Raguaglio Librario», n. 7-8 (luglio-agosto) 1949, p. 19.
- Manganelli, G., rec. a Cronin, *Tre amori*, in «Il Raguaglio Librario», n. 9 (settembre) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a W.M. Thackeray, *La fiera della Vanità*, in «Il Raguaglio Librario», n. 9 (settembre) 1949, p. 6.
- Manganelli, G., rec. a J. Conrad, *Gioventù e altri due racconti*, in «Il Raguaglio Librario», n. 9 (settembre) 1949, p. 8.
- Manganelli, G., *Tre romanzi di Evelyn Waugh [Ritorno a Brideshead, Sempre più bandiere, Il caro estinto]*, in «Il Raguaglio Librario», n. 11 (novembre) 1949, p. 7.
- Manganelli, G., *Centenario di Poe [rec. a «Marginalia» e Scritti]*, in «Il Raguaglio Librario», n. 12 (dicembre) 1949, p. 1.
- Manganelli, G., *Orwell*, in «Paragone», a. I, n. 8, agosto 1950, pp. 56-59.
- Manganelli, *La critica di Pavese*, in «Aut Aut», n. 8, marzo 1952, pp. 135-138.
- Manganelli, G., *Poesia come cultura*, rec. all'ed. critica di Robert Herrick, in «Tempo Presente», a. I, n. 5, agosto 1956, p. 438.
- Manganelli, G., *Shakespeare*, «Paragone», n.s., a. XIV, n. 160, 1963, pp. 100-103.
- Manganelli, G., *Amore*, Rizzoli, Milano 1981.
- Manganelli, G., *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano 1981.
- Manganelli, G., *Com'è bello visitare un mondo che non c'è*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 1983.

- Manganelli, G., *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano 1985.
- Manganelli, G., *Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano 1986.
- Manganelli, G., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986.
- Manganelli, G., *Hilarotragedia* [1964], Adelphi, Milano 1987.
- Manganelli, G., *Agli dei ulteriori* [1972], Adelphi, Milano 1989.
- Manganelli, G., *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Adelphi, Milano 1990.
- Manganelli, G., *Nota del traduttore* [1983], in E.A. Poe, *I racconti. 1831-1849*, trad. di G. Manganelli, introd. di J. Cortázar, Einaudi, Torino 1990, pp. XLI-XLIV.
- Manganelli, G., *Nota del traduttore* [1946], in H. James, *Fiducia*, trad. di G. Manganelli, Einaudi, Torino 1990, pp. 295-300.
- Manganelli, G., *La palude definitiva*, a c. di E. Flamini, Adelphi, Milano 1991.
- Manganelli, *Prefazione* [1989], a An., *Le mille e una notte*, testo stabilito sui mss. originali da R. R. Khawam, Rizzoli («BUR»), Milano 1992, pp. 5-22.
- Manganelli, G., *Nuovo commento* [1969], Adelphi, Milano 1993.
- Manganelli, G., *Il rumore sottile della prosa*, a c. di P. Italia, Adelphi, Milano 1994.
- Manganelli, G., *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* [1979], a c. di P. Italia, con un saggio di I. Calvino, Adelphi, Milano 1995.
- Manganelli, G., *La notte*, a c. di S.S. Nigro, Adelphi, Milano 1996.
- Manganelli, G., *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997.
- Manganelli, G., *Dall'inferno* [1985], Adelphi, Milano 1998.
- Manganelli, G., *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a c. di L. Scarlini, Marcos y Marcos, Milano 1999.
- Manganelli, G., *La Rinascenza Celtica: i riti drammatici* [1950], in Yeats, W.B., *Drammi celtici*, cit., pp. 11-27.
- Manganelli, G., *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a c. di P. Napoli, introd. di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 1999.
- Manganelli, G., *Salons* [1987], Adelphi, Milano 2000.
- Manganelli, G., *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a c. di L. Scarlini, Oedipus, Salerno 2000.
- Manganelli, G., *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a c. di R. Deidier, Ed. Riuniti, Roma 2001.
- Manganelli, G., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a c. di E. Trevi, Quiritta, Roma 2001.
- Manganelli, G., *Incorporei felini*, a c. di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, 2 voll. (*Poeti inglesi degli anni Cinquanta e Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*).
- Manganelli, G., *Curriculum vitae* [1959], in Calitti, F., Gaeta, M.I., Pedullà, G., *Cantiere Manganelli*, cit., pp. 17-18.
- Manganelli, G., *Ufo e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a c. di G. Pulce, postfaz. di R. Manica, Quiritta, Roma 2003.
- Manganelli, G., *L'impero romanzesco. Letture per un editore*, a c. di V. Papetti, Aragno, Torino 2003.
- Manganelli, G., *Il romanzo inglese del Settecento* [testo messo in onda nel 1959], a c. di V. Papetti, Aragno, Torino 2004.
- Manganelli, G., *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, a c. di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2005.
- Manganelli, G., *Poesie*, a c. e con uno scritto di D. Piccini, postfaz. di F. Francucci, Crocetti, Milano 2006.



- Manganelli, G., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a c. di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2006.
- Manganelli, G., *Pavese* [1970], in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 144-146.
- Manganelli, G., *Mammifero italiano*, a c. di M. Belpoliti, Adelphi, Milano 2007.
- Manganelli, G., *Vita di Samuel Johnson* [testo messo in onda nel 1961], a c. di S.S. Nigro, Adelphi, Milano 2008.
- Manganelli, G., *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a c. di L. Scarlini, Bompiani, Milano 2008.
- Manganelli, G., *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Aragno, Torino 2008.
- Manganelli, G., *I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, Aragno, Torino 2010.
- Manganelli, G., *Ti ucciderò, mia capitale*, a c. di S.S. Nigro, Adelphi, Milano 2011.
- Manganelli, G., *Ricordo di Poe* [1949], riprodotto a c. di F. Francucci, in «Autografo», n. 45, a. XIX, 2011, pp. 189-190.
- Manganelli, G., *Antologia privata* [1989], Quodlibet, Macerata 2015.
- Manganelli, G., *Catatonìa notturna*, prefaz di L. Manganelli, Aragno, Torino 2015.
- Manganelli, G., *Appunti critici*, a c. di F. Francucci, Adelphi, Milano i.c.s.
- Manganelli, G., Sandri, G., *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, Archinto, Milano 2003.
- Nabokov, V., *The Real Life of Sebastian Knight* [1941], introd. by M. Dirda, New Directions, New York 2008.
- Pavese, C., *Saggi letterari [La letteratura americana e altri saggi, 1951]*, Einaudi, Torino 1968.
- Pavese, C., *Il mestiere di vivere 1935-1950*, nuova ed. condotta sull'autografo, a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990.
- Sacks, O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, [*The Man Who Mistook His Wife for a Hat and othe clinical tales*, 1985], Adelphi, Milano 2001.
- Shakespeare, W., *Come vi piace*, in *Teatro completo*, a c. di G. Melchiori, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1982, vol. II (*Le commedie romantiche*) [testo ingl. a fronte].
- Shakespeare, W., *Re Giovanni*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a c. di G. Melchiori, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, vol. IX (*I drammi storici*, t. III) [testo ingl. a fronte].
- Shakespeare, W., *Sonetti*, a c. di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 2000 [testo ingl. a fronte].
- Shakespeare, W., *Amleto*, c. introd. e note di K. Elam, trad. di G. Baldini, con un saggio di V. Papetti, Rizzoli, Milano 2006 [testo ingl. a fronte].
- Swift, J., *Lo spogliatoio della signora e altre poesie*, a c. di A. Brillì, Einaudi, Torino 1977 [testo ingl. a fronte].
- Terni, P., *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001.
- Vicari, G., *Della differenza*, in «La Fiera Letteraria», a. III, n. 19, del 16 maggio 1948, p. 4.
- Vicari, G., *Premessa a L. Anceschi, Autonomia non è indifferenza* [in «La Fiera Letteraria», a. III, n. 21, del 30 maggio 1948, p. 1], in L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, cit., p. 312.
- Vittorini, E., *I libri, la città, il mondo, Lettere 1933-1943*, a c. di C. Minoia, Einaudi, Torino 1985.
- Vittorini, E., *Americana* [1941], introd. di C. Gorlier e G. Zaccaria, Bompiani, Milano 1999, 2 voll.
- Yeats, W.B., *A Vision* [1937], Macmillan, London 1962.
- Yeats, W.B., *Una visione*, Adelphi, Milano 1973.
- Yeats, W.B., *Drammi celtici [Deirdre, At the Hawk's Well, On Baile's Strand, The Only Jealousy of Emer]*, introd. e trad. di G. Manganelli, a c. di V. Papetti, Rizzoli («BUR»), Milano 1999 [testo ingl. a fronte].
- Yeats, W.B., *L'opera poetica*, trad. di A. Marianni, commento di A. Johnson, saggio introd. e cronologia di P. Boitani, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2005 [testo ingl. a fronte].

## STUDI

- AA. VV., «Autografo», n. 45, a. XIX, 2011 [n. monogr. *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent’anni dalla scomparsa*].
- Agamben, G., *Introduzione a G. Manganelli, Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del ’600 italiano*, cit., pp. 7-18.
- G. Alfano, *Al di là dell’occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 187-217.
- Alfano, G., Cortellessa, A. (a c. di), *Tegole dal cielo*, Edup, Roma 2006, 2 voll. (*L’“effetto Beckett” nella cultura italiana e La letteratura italiana nell’opera di Beckett*).
- Anceschi, M.G., Campagna, A., Colombo, D. (a c. di), *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Libri Scheiwiller, Milano 1998.
- Auerbach, E., *Nuovi studi su Dante* [1944], in *Studi su Dante*, pref. di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 176-226 (*Figura*).
- Baldacci, A., *Le vertigini dell’io. Ipotesi su Beckett, Bachmann e Manganelli*, Ipermedium libri, S. Maria C.V. (CE) 2011.
- Barengi, M., *Narrazione*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 408-425.
- Belpoliti, M., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- Belpoliti, M., Cortellessa, A. (a c. di), *Giorgio Manganelli*, «Riga» 25, Marcos y Marcos, Milano 2006.
- Belpoliti, M., *Mamma, mammifero*, postfaz. a G. Manganelli, *Mammifero italiano*, cit., pp. 133-147.
- Benini, A., *Ugo Guanda. Editore negli anni difficili (1932-1950)*, 1982 [opuscolo].
- Ben-Zvi, L., *Samuel Beckett*, Twayne Publishers, Boston 1986.
- Berardinelli, A., *Le molte voci della poesia moderna*, postfaz. a H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 331-352.
- Biferali, G., *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*, prefaz. di F. Muzzioli, Artemide, Roma 2014.
- Bloom, H., *L’angoscia dell’influenza. Una teoria della poesia* [*The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973], Feltrinelli, Milano 1983.
- Boitani, P., *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, introd. a W.B. Yeats, *L’opera poetica*, cit., pp. XI-CXII.
- Borelli, M., *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Aracne editrice, Roma 2009.
- Bricchi, M., *Il caso del commentatore fortunato*, in «l’immaginazione», n. 166, marzo 2000, pp. 21-23.
- Bricchi, M., *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea edizioni, Novara 2002.
- Brillì, A., *Prefazione a J. Swift, Lo spogliatoio della signora e altre poesie*, cit., pp. V-XI.
- Brooks, C., *Modern Poetry and the Tradition* [1939], The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1967.
- Brown, N.O., *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* [*Life against Death*, 1959], Adelphi, Milano 2002.
- Calitti, F., Gaeta, M.I., Pedullà, G., *Cantiere Manganelli. Fotobiografia. La vita, le opere (1922-1990)*, in occasione della mostra tenutasi dal 15-28 maggio, Casa delle Letterature, Roma 2002.

- Caponi, P., «*Like a sheaf of flowers in a deep jar*»: *Beckett e la questione della giara*, in M. Cavecchi e C. Patey (a c. di), *Tra le lingue e i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Atti del Convegno Milano, 30 nov.-1 dic. 2006, Cisalpino-Monduzzi Ed., Milano 2007, pp. 147-165.
- Caretti, L., *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Adriatica Editrice, Bari 1968.
- Caselli, D., *Thinking of a 'Rhyme for "Euganean"': Beckett in Italy*, in M. Nixon and M. Feldman (ed. by), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, London 2009, pp. 209-233.
- Cavadini, M., *La luce nera. Teoria e prazzi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano 1997.
- Cohn, D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- Cohn, R., *Philosophical Fragments in the Work of Samuel Beckett* [1964], in M. Esslin (ed. by), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965, pp. 169-177.
- Cohn, R., *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1980.
- Cortellessa, A., *Giorgio Manganelli 1945-50. L'artificio dell'eternità*, in «Poesia», a. XII, luglio-agosto 1999, n. 130, pp. 3-7.
- Cortellessa, A., *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in N. Bellucci e A. Cortellessa (a c. di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 335-406.
- Cortellessa, A., *Manganelli collezionista di se stesso*, in «la Rivista dei Libri», a. XI, n. 10, 2001, pp. 13-15.
- Cortellessa, A., «*Il sole non è chiaro*». *Manganelli lettore di Petrarca*, in A. Cortellessa (a c. di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma 4-6 ottobre 2001, Bulzoni, Roma 2004, pp. 223-241.
- Cortellessa, A., *Geometria e sopravvivenza*, postfaz. a G. Manganelli, *La favola pitagorica*, cit., pp. 189-214.
- Cortellessa, A., *Mirabili deserti*, postfaz. a G. Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., pp. 295-321.
- Cortellessa, A., *Il giroscopio dell'anima*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 100-111.
- Cortellessa, A., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008.
- Cortellessa, A., *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, in *Libri segreti*, cit., pp. 209-234.
- Corti, M., *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.
- Coupe, L., *Il mito. Teorie e storie* [Myth, 1997], Donzelli, Roma 1999.
- Crivelli, R.S., *T.S. Eliot*, Salerno, Roma 2015.
- Di Francesco, M., *L'io e i suoi sé. Identità personale e scienza della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.
- Donnarumma, R., *Hilarotragoedia di Manganelli: funzione Gadda, neoavanguardia, linea Landolfi*, in «Nuova corrente», XLII (1995), pp. 51-90.
- Empson, W., *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico* [Seven Types of Ambiguity, 1930/1947], ed. it. a c. di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965.
- Fantaccini, F., *The Reception of W.B. Yeats in Italy*, in K.P.S. Jochum (ed. by), *The Reception of W.B. Yeats in Europe*, Continuum, London 2006, pp. 96-117.
- Fantaccini, F., *W.B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.
- Fasano, P., *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italica», vol. 85, n. 2/3 (2008), pp. 295-310.

- Fifield, P., *Beckett, Cotard's Syndrome and the Narrative Patient*, in «Journal of Beckett Studies», vol. 17 (1-2), 2008, pp.169-186.
- Fifield, P., *Samuel Beckett with, in, and around Philosophy*, in D. Van Hulle (ed. by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, cit., pp. 145-157.
- Francucci, F., “*Splanamento dell’angosciastico*”? *Appunto sull’archeologia manganelliana*, postfaz. a G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 343-350.
- Francucci, F., *Le parole che non si consumano. Nota del curatore* alla pubbl. autonoma del I quaderno manganelliano di *Appunti critici 1948-49*, in «Autografo», n. 45, a. XIX, 2011, pp. 179-186.
- Francucci, F., *L’assassino, l’orco e le belle arti: una questione tra Manganelli e Praz*, in «Strumenti critici», a. 2013, n.3, pp. 457-480.
- Francucci, F., *Scarpiera, non scrigno. L’archivio e l’immagine pubblica di Giorgio Manganelli*, in S. Albonico e N. Scaffai (a c. di), *L’autore e il suo archivio*, Atti del Convegno, Losanna 28-29 novembre 2013, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 109-125.
- Francucci, F., *Nota* alla pubblicazione di alcuni *Appunti* manganelliani datati al 1951-1953, <https://www.alfabeta2.it/2015/05/16/i-libri-non-esistono-ma-esiste-il-nostro-farsi-carne-anche-di-loro/> (ultima consultaz. 10.12.2015).
- Francucci, F., *Un re che scrive*, postfaz. a G. Manganelli, *Appunti critici*, cit., pp. 335-354.
- Frasca, G., *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli 1988.
- Frasca, G., *Introduzione* a S. Beckett, *Le poesie*, cit., pp. V-LX.
- Frasca, G., *Come usare la macchina di Murphy*, postfaz. a S. Beckett, *Murphy*, a c. di G. Frasca, Einaudi, Torino 2003, pp. 203-229.
- Friedrich, H., *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo [Die Struktur der modernen Lyrik*, I ed. 1956], postfaz. di A. Berardinelli, con supplem. bibliografico a c. di R. Monti e F. Bianco, Garzanti, Milano 2002.
- Giglioli, D., *Le avanguardie fischiate*, in S. Luzzatto e G. Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2012, vol. III (*Dal Romanticismo a oggi*, a c. di D. Scarpa), pp. 925-929.
- Girard, R., *Shakespeare. Il teatro dell’invidia [A Theatre of Envy: William Shakespeare*, 1991], Adelphi, Milano 1998.
- Giuliani, A., *La vita della poesia nello specchio della critica*, in M.G. Anceschi, A. Campagna e D. Colombo (a c. di), *Il laboratorio di Luciano Anceschi*, cit., pp. 37-43.
- Gorlier, C., *L’alternativa americana*, introd. a E. Vittorini, *Americana*, cit., vol. I, pp. VII-XV.
- Guglielminetti, M., «*La letteratura è una difesa contro le offese della vita*». *Attraverso* Il mestiere di vivere, in C. Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, cit., pp. V-XXXVI.
- Howes, M., Kelly, J. (ed. by), *The Cambridge Companion to W.B. Yeats*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Isotti Rosowsky, G., *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell’eccesso*, Bulzoni, Roma 2007.
- Kerényi, K., *Introduzione* [1968], in S. Freud, *Totem e tabù – Psicologia delle masse e analisi dell’io*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 7-20.
- Lombardo, A., *La poesia inglese dall’estetismo al simbolismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.
- Lorenzi Davitti, P., *Pavese e la cultura americana fra mito e razionalità*, G. D’Anna, Messina-Firenze 1975.
- Luppi, F., *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)*, in «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», n.2 (2012), pp. 125-141.
- Macchioni Jodi, R., *Emilio Cecchi*, Mursia, Milano 1983.
- Manganelli, L., *Le poesie giovanili di Giorgio Manganelli*, in «Poesia», a. XII, luglio-agosto 1999, n. 130, pp. 8-9.

- Manganelli, L., *Album fotografico di Giorgio Manganelli*, a c. di E. Cavazzoni, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Marelli, A., *La «volontà discenditiva» di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in Hilarotragedia*, «Between», III, n. 5, 2013, 13 pp.
- Mari, Michele, *Evoluzione del Discorso sopra la difficoltà di comunicare coi morti di Giorgio Manganelli*, in «Studi novecenteschi», XXII, n. 49, giugno 1995, pp. 173-197.
- Marzola, A., *L'impossibile puritanesimo di Amleto*, Longo Editore, Ravenna, 1985.
- Mascitelli, G., *Appunti per una lettura del Beckett coprolalico*, in «Testo a fronte», n. 35, II sem. 2006 [num. *Per il centenario di Samuel Beckett*], pp. 142-148.
- Matt, Luigi, *Giorgio Manganelli*, voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 68 (2007), [http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-manganelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-manganelli_(Dizionario-Biografico)/).
- Matte Blanco, I., *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica [The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic, 1975]*, introd. e trad. di P. Bria, Einaudi, Torino 1981.
- Maude, U., *Beckett, Body and Mind*, in D. Van Hulle (ed. by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, cit., pp. 170-184.
- Mauron, C., *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica [Des métaphores obsédantes au mythe personnel, 1963]*, Garzanti, Milano 1966.
- Melchiori, G., *La cupola di Bisanzio*, in «Paragone», a. XI, n. 128 (1960), pp. 41-70.
- Melchiori, G., *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea [I ed. ingl., parzialm. diversa, 1956]*, Einaudi, Torino 1963.
- Milani, F., *Manganelli tra prosa e poesia*, in «Poetiche», 1/2009, pp. 121-138.
- Milani, F., *Manganelli prosatore-poeta*, in «L'Ulisse», n. 13, maggio 2010, pp. 49-59.
- Milani, F., *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015.
- Mussgnug, F., 'Storie eretiche': *Nabokov, Manganelli e l'invenzione della letteratura*, in «L'immagine riflessa», n.s., a. XVII (2008), pp. 237-247.
- Mussgnug, F., *Giorgio Manganelli's early clarity*, in «Italian Studies», vol. 63, n. 1, spring 2008, pp. 153-158.
- Mussgnug, F., *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-garde*, Peter Lang, Oxford et al. 2010.
- Nigro, S.S., *Scriptor necans*, introd. a T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, ed. critica a c. di S.S. Nigro, presentaz. di G. Manganelli, Costa&Nolan, Genova 1983, pp. 19-26.
- Nigro, S.S., *Note al testo*, di G. Manganelli, *La notte*, cit., pp. 229-248.
- Nigro, S.S., *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a c. di), *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 130-132.
- Nigro, S.S., *La ruggine dell'anima*, postfaz. a G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, cit., pp. 99-113.
- Nigro, S.S., *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, postfaz. a G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, cit., pp. 347-372.
- Orlandini, L., *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, Firenze University Press, Firenze 2014.
- Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992.
- Pagetti, C., *La fortuna di Swift in Italia*, Adriatica Editrice, Bari 1971.
- Paino, M., *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2004.
- Paolone, M., *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Carocci, Roma 2002.
- Papetti, V., *Presentazione a W.B. Yeats, Drammi celtici*, cit., pp. 5-9.

- Papetti, V. (a c. di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma 2000.
- Papetti, V., *Manganelli e gli inglesi*, in V. Papetti (a c. di), *Le foglie messaggere*, cit., pp. 184-192.
- Papetti, V., *Manganelli anglomane, non anglista*, prefaz. a G. Manganelli, *Incorporei felini*, cit., vol. 1, pp. IX-XV.
- Papetti, V., *Archeologia del critico*, prefaz. a G. Manganelli, *Incorporei felini*, cit., vol. 2, pp. IX-XIII.
- Piccini, D., *Manganelli, la poesia come verità?*, introd. a G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 7-20.
- Pinion, F.B., *A T.S. Eliot Companion. Life and Works*, Papermac, London 1986.
- Pissarello, G., *Il salotto mentale di Prufrock*, in C. Dente Baschiera, M. Domenichelli e A.L. Johnson (a c. di), *Lo spazio della conversazione*, Atti del convegno, 10-11 dicembre 1992 – Università di Pisa, ETS, Pisa 1996, pp. 249-258.
- Praz, M., *Poesia inglese contemporanea*, in «Aut Aut», 2, marzo 1951, pp. 166-171.
- Praz, M., *L'arte di John Donne [1925/1959]*, in *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a c. di A. Cane e con un saggio introd. di G. Ficara, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2002, pp. 71-125.
- Pulce, G., *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze 1996.
- Pulce, G., *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier Università, Firenze 2004.
- Salisbury, L., *'What Is the Word': Beckett's Aphasic Modernism*, in «Journal of Beckett Studies», vol. 17 (1-2), 2008, pp. 78-126.
- Scarlini, L., *De America: il Novecento letterario americano secondo Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *De America*, cit., pp. 11-17.
- Scarlini, L., *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, introd. a G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, cit., pp. IX-LXI.
- Scarpa, D., *Oscuro/Chiaro. Giorgio Manganelli vs. Primo Levi*, in *Storie avventurose di libri necessari*, Gaffi, Roma 2010, pp. 337-379 e 459-468.
- Scudder, G. (a c. di), *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970.
- Silva, U., *Eliot nella critica e teoria della letteratura in Italia*, in «Nuova Corrente», XXXVI (1989), pp. 115-140.
- Serpieri, A., *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1973.
- Serpieri, A., *I sonetti dell'immortalità. Il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Bompiani, Milano 1975.
- Tagliaferri, A., *Introduzione a S. Beckett, Trilogia. Molloy, Malone muore e L'Innominabile*, trad. dal franc. e c. di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996, pp. VII-LXIV.
- Tagliaferri, A., *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, in «il verri», n.6, 1998, pp. 25-32.
- Trevi, E., *Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli*, postfaz a G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, cit., pp. 87-104.
- Van Hulle, D. (ed. by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Villa, M., *Manganelli verso Bisanzio*, in «Letteratura e Letterature», 5, 2011, pp. 57-60.
- Wilson, E., *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930 [1931]*, Charles Scribner's Sons, New York-London 1948.
- Wilson, E., *The Triple Thinkers. Twelve Essays on Literary Subjects [1948]*, John Lehmann, London 1952.
- Zaccaria, G., *America tra viaggio e racconto*, introd. a E. Vittorini, *Americana*, cit., vol. I, pp. XVII-XXX.

- Zeki, S., *The Neurology of Ambiguity*, in M. Turner (ed. by), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 243-270.