

INDICE

1. Oltre l'avanguardia	4
1.1. <i>Storia di una controversia</i>	7
1.2. <i>Dentro e fuori</i>	13
2. Filosofia, letteratura e angoscia	23
2.1. <i>L'ansia della chiarezza</i>	24
2.2. <i>Un'utopia private</i>	30
3. Dentro l'universo linguistico	38
3.1. <i>Viaggi a Flatlandia</i>	40
3.2. <i>Forme di vita</i>	45
4. L'ombra del labirinto	56
4.1. <i>Nonsense e menzogna</i>	58
4.2. <i>Significare meno</i>	68
4.3. <i>L'ombra del reale</i>	75
4.4. <i>Il dono di Lucifero</i>	82
5. I travestimenti del racconto	87
5.1. <i>Exemplum, digressione, soliloquio</i>	90
5.2. <i>La vita prima della letteratura</i>	100

6. Scrivere in cerchi	110
6.1. <i>Testo, paesaggio, vuoto</i>	114
6.2. <i>Commenti e mappe</i>	121
6.3. <i>Cerchi e griglie</i>	130
6.4. <i>Piccoli mondi e arabeschi</i>	137
7. Dopo il funerale	144
7.1. <i>Il testo stregato</i>	144
7.2. <i>Parole dall'oltretomba</i>	158
7.3. <i>Danse macabre</i>	168
8. La leggerezza del fantasma	173
8.1. <i>L'ultima follia di Amleto</i>	174
8.2. <i>Fantasmagoria</i>	181
Bibliografia	191

Capitolo 1

Oltre l'avanguardia

L'homme d'avant-garde est comme un ennemi à
l'intérieur de la cité qu'il s'acharne à disloquer.

EUGENE IONESCO¹

Les antimodernes, ce sont des modernes en liberté.

ANTOINE COMPAGNON²

Nel corso dell'ultimo decennio un eccezionale incremento di studi specialistici ha nuovamente rivelato l'originalità delle opere letterarie di Manganelli e l'interesse dell'autore nei confronti di un ampio numero di modelli teorici.³ Se questo da un lato ha consolidato la fama di Manganelli come uno dei più originali autori del secondo Novecento, dall'altro sembra aver distolto l'attenzione dal suo primo coinvolgimento nella neoavanguardia italiana. Gli ultimi studi sullo scrittore contengono pochi riferimenti diretti al Gruppo 63, e in generale l'affiliazione di Manganelli alla neoavanguardia sembra suscitare poco interesse nella maggior parte dei critici letterari.⁴ Questo disinteresse può forse essere visto come la conseguenza di un generale riassetto critico sulla cultura neoavanguardistica del dopoguerra. A partire dalla metà degli anni '80 gli studi letterari sono stati dominati da una linea di ricerca – affermata per la prima

¹ Ionesco 1962, p. 27.

² Compagnon 2005, p. 14.

³ Come sottolineano Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, l'interesse critico su Manganelli supera ogni aspettativa: "Non c'è dubbio che la sua fortuna non sia mai stata così florida come negli ultimi cinque anni. [...] Probabilmente è giusto dire che il nostro sarebbe stato un paese (non solo letterariamente) più vivibile, più divertente senz'altro, se l'icona dello Scrittore, nei trent'anni di loro vita parallela, fosse stata più simile a quella di Manganelli che a quella di Moravia" (Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, *Editoriale*, in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 4). I più recenti studi teorici affrontano una vasta gamma di argomenti: dall'interesse di Manganelli per Blanchot e Barthes (Cavadini 1997), alla psicoanalisi junghiana (Pulce 1996, Paolone 2002), dalle teorie del Barocco (Manica 2000, Menechella 2002, Francucci 2006) all'etica (Montani 2001) fino all'idealismo utopico (Deidier 2000) e alla teologia negativa (Kuon 1993).

⁴ Si veda Pulce 2004; Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006. Menechella 2002, al contrario, parla della decisiva influenza del Gruppo 63 sulla scrittura di Manganelli.

volta nell'influente *Theorie der Avantgarde* di Peter Bürger – che associa l'idea di una cultura avanguardistica “genuina” alle condizioni sociali del primo Novecento e che vede la produzione artistica successiva come pura derivazione, imitazione postmoderna.⁵ In Italia, dove la prima traduzione del saggio di Bürger è del 1990, tale visione della neoavanguardia come di un gruppo di intellettuali borghesi, politicamente naïve, ha dato nuovo credito ai tradizionali detrattori, di scuola marxista, del Gruppo 63, come Gianni Scalia e Franco Fortini.⁶ Allo stesso tempo, un crescente interesse verso il postmoderno ha spinto molti neoavanguardisti della prima ora a riconsiderare (e spesso riscrivere) le proprie idee alla luce dei nuovi paradigmi critici.⁷ Di conseguenza, gli originari dibattiti sull'arte avanguardistica come contestazione diretta delle condizioni socio-politiche dominanti, sono stati rimpiazzati da più inquiete riflessioni sulla logica del simulacro e sul venir meno della forza polemica dell'artista.⁸ Come osserva Luigi Weber nel suo recente studio del romanzo sperimentale italiano:

Non c'è stata né museificazione né canonizzazione della nuova avanguardia e, a guardar bene, nemmeno delle cosiddette avanguardie storiche. L'avanguardia ha ricevuto attenzioni in sede di sociologia della letteratura, o di teoria estetica. I testi sono rimasti pressoché ignorati, salvo pochi esempi che passavano di mano in mano, comodi a citarsi.⁹

Definizioni anti-storicistiche, teoriche, delle modalità dell'avanguardia, che avevano goduto di un'importanza quasi assiomatica, sono ormai scomparse quasi del tutto dal dibattito critico. Fatta salva l'unica eccezione di Edoardo Sanguineti, gli studiosi italiani

⁵ Si veda Bürger 1974, ma anche Huyssen 1986 e Berardinelli 1994. Per una critica delle idee di Bürger si veda Lüdke (ed) 1976 e Foster 1996.

⁶ Si veda Fortini 1965; Scalia 1968 e 1992. Una discussione della ricezione italiana delle teorie di Bürger si trova in *Allegoria*, V, 15, 1993.

⁷ Si veda soprattutto Barilli 1984, 1987 e 1994. Per una rassegna dettagliata del dibattito italiano sulla neovanguardia e il postmoderno, si veda Jansen 1997; Ganeri 1998 e Jansen 2002. Spinazzola 1989 considera il postmoderno italiano come una conseguenza del declino della nuova avanguardia; Di Gesu 2003, viceversa, descrive le poetiche del Gruppo 63 come una prima manifestazione del postmoderno italiano.

⁸ Si veda soprattutto Ceserani 1997. Per un ottimo inquadramento generale si veda anche Bertens 1995.

⁹ Weber 2007, p. 89.

sembrano in larga parte prediligere definizioni storiche del fenomeno, *post-hoc*.¹⁰ Al contempo, gli studiosi inglesi e nordamericani si sono detti egualmente critici nei confronti di definizioni semplicistiche e apparentemente onnicomprensive delle modalità avanguardistiche. Tuttavia, questa consapevolezza non ha portato, come in Italia, a un rifiuto categorico della teoria dell'avanguardia. Al contrario, critici come Susan Suleiman e Peter Wollen – e, più di recente, Richard Murphy e Marjorie Perloff – hanno sottolineato sia l'importanza di valutazioni caso per caso che la necessità di definizioni critiche esaustive.¹¹ Come afferma Hal Foster, le opere dei più recenti esponenti dell'avanguardia mostrano un grado di auto-consapevolezza che li distingue sia dall'arte postmoderna, che dall'avanguardia tradizionale.¹² Per poter riconoscere l'energia iconoclasta della nuova avanguardia assieme alla sua duratura valenza politica, la teoria culturale dovrebbe quindi superare la nozione semplicistica di rottura assoluta – ciò che Rosalind Krauss descrive come il “modernist myth” dell'originalità dell'avanguardia – e dare avvio a una teoria che rifletta su di sé e riconosca debiti storici e contraddizioni interne.¹³ Come vorrei dimostrare in seguito, un approccio di questo tipo aiuta anche a spiegare la posizione insolita ricoperta da Giorgio Manganelli all'interno delle avanguardie europee degli anni '60. Più di quarant'anni dopo la fondazione del Gruppo '63, il nome di Manganelli rimane intrinsecamente legato alla storia del gruppo proprio in relazione alla distanza che egli avrebbe sempre mantenuto rispetto agli obiettivi e alle idee della neoavanguardia.¹⁴ Prima di esplorare i fondamenti teorici della poetica di Manganelli e la sua profonda influenza sul radicale ripensamento della forma romanzo che avvenne in Italia negli anni '60, è dunque necessario analizzare l'eccezionalità della

¹⁰ Secondo Sanguineti, la teoria dell'avanguardia fornisce una spiegazione esaustiva delle trasformazioni culturali della modernità: la sua forza chiarificatrice abbraccia tutti i principali eventi culturali del Novecento. Si veda Sanguineti e Burgos 1995; Sanguineti 2001, pp. 55-58.

¹¹ Si veda Wollen 1982; Suleiman 1990; Murphy 1999; Perloff 2003.

¹² Si veda Foster 1996, pp.5-6.

¹³ Si veda Krauss 1985.

¹⁴ Secondo Rebecca West, tutte le opere di Manganelli sono segnate da “the continuing presence of avant-garde and/or new avant-garde preoccupations, methods and solutions in our present time.” (West 1991, p. 57). Secondo Graziella Pulce, “la condivisione di una parte, quella iniziale, del percorso compiuto dal Gruppo 63, come pure l'esperienza di condirezione della rivista *Grammatica*, significano per Manganelli la messa a punto di un programma che non si restringeva a formulazioni teoriche” (Pulce 2004, p. 24). Con ancor maggiore convinzione, Maria Corti afferma che Manganelli “è stato alle origini del movimento della neoavanguardia una delle voci teoriche più coerenti e di punta, tanto che non è possibile, a parer nostro, scendere a ragionare sul “formalismo” degli anni Sessanta senza fare i conti con gli articoli di *Grammatica*, rivista di brevissima durata di cui era uno dei redattori.” (Corti 1979, p. 242).

sua duplice condizione di eclettico autore d'avanguardia e coerente e appassionato critico di quella stessa cultura.

1.1. Storia di una controversia

Quando si discute il ruolo di Manganelli all'interno del Gruppo '63, i critici letterari italiani manifestano la tendenza ad assumere toni drammatici. Mattia Cavadini, ad esempio, non ha alcun dubbio sul fatto che l'autore di *Hilarotragoedia* non abbia quasi nulla a che vedere con gli altri membri della neoavanguardia:

[Il] rapporto di Manganelli con la neo-avanguardia degli anni Sessanta [è un] rapporto di assoluta diversità e lontananza. Né apocalittico, né integrato, egli con ironico sberleffo faceva il difensore della letteratura, divellendo i fanatismi dell'intervento attivo, le furorali e violente polemiche, i tracotanti decreti, gli impronti manifesti... Manganelli partecipò all'avanguardia semplicemente per una sorta di sentimento vitale, per la necessità di sentirsi vivo.¹⁵

Il rapporto di Manganelli con il Gruppo 63 è secondo Cavadini poco più che un incidente di percorso o un compromesso inevitabile. Qualunque motivo possa aver spinto Manganelli a frequentare i circoli della neoavanguardia – affinità intellettuale, opportunismo, curiosità, noia – Cavadini sembra fermamente convinto che la sua partecipazione al Gruppo 63 abbia poco a che vedere con la sua poetica, come delineata ne *La letteratura come menzogna*. Una lettura simile emerge dal risvolto di copertina dell'edizione de *La letteratura come menzogna* del 1985, scritto da Roberto Calasso, ma debitore dello stile provocatorio dei risvolti di copertina dello stesso Manganelli:¹⁶

¹⁵ Cavadini 1997, p. 32.

¹⁶ Nell'edizione del 1985 de *La letteratura come menzogna* questo testo non è firmato. Calasso ne ha ammesso la paternità solo nel 2003, includendolo nel suo *Cento lettere a uno sconosciuto*, una raccolta di prefazioni e risvolti di copertine (si veda Calasso 2003, pp. 168-169).

Quando apparve *La letteratura come menzogna* (1967), la scena letteraria italiana si presentava piuttosto agitata. Lo spazio era diviso fra i difensori di un establishment che vantava come glorie opere spesso mediocri e i propugnatori della “neo-avanguardia”, i quali non si erano accorti che la parola “avanguardia” era stata appena colpita da una benefica senescenza. Per ragioni di topografia e strategia letteraria, Manganelli fu assegnato (e si assegnò egli stesso) a quest’ultimo campo. Nondimeno, sin dall’apparizione dei suoi primi scritti, si capì che la letteratura di Manganelli non apparteneva a quella battaglia dei pupi, ma rivendicava un’ascendenza più remota e insolente: quella della *letteratura assoluta*.¹⁷

Il ritratto che Calasso tratteggia di un Manganelli visionario in mezzo a ribelli miopi è parte di una ben studiata strategia editoriale. Sempre meno *enfant terrible* degli anni ’60 e sempre più profeta di una letteratura assoluta, il Manganelli di Calasso si addice evidentemente al profilo culturale del catalogo Adelphi. Questo tuttavia non basta a giustificare la percezione di Manganelli come presenza marginale, quasi scomoda, nella sfera culturale della neoavanguardia. Cavadini e Calasso non sono gli unici a sostenere che l’autore de *La letteratura come menzogna* e *Hilarotragoedia* non può essere descritto adeguatamente all’interno del contesto del Gruppo 63. Affermazioni straordinariamente simili sono state fatte anche da esponenti di rilievo della neoavanguardia stessa: Edoardo Sanguineti, ad esempio, in un’intervista del 1993 rilasciata a Fabio Gambaro, ricorda Manganelli soprattutto come un osservatore silenzioso degli incontri del gruppo e suggerisce l’idea che il Gruppo 63 possa aver facilitato ma non certo determinato il percorso dello scrittore: “Probabilmente senza l’esistenza del gruppo, Manganelli avrebbe avuto molta difficoltà a pubblicare i suoi testi, i quali oltretutto avrebbero avuto un’eco minore. In ogni caso, quando nel 1964 uscì *Hilarotragoedia*, nessuno avrebbe mai immaginato il successo che Manganelli avrebbe avuto più tardi”.¹⁸ Renato Barilli, la cui lettura di Manganelli è stata senz’altro meno generosa, sottolinea nel 1995 che “Manganelli si maturava, si rafforzava in una insularità cocciuta, orgogliosa della propria

¹⁷ Manganelli 1967; risvolto di copertina dell’edizione del 1985.

¹⁸ Gambaro 1993b, p. 91.

diversità, rispetto alle proposte circolanti, perfino in seno alla stessa neoavanguardia”.¹⁹ Portando alle estreme conseguenze questo scetticismo, Mario Spinella nel 1983 avanza l’ipotesi che l’ethos “reazionario” di Manganelli sia sempre stato estraneo allo spirito rivoluzionario del Gruppo 63 e che possa addirittura essere considerato una delle cause della dissoluzione del gruppo.²⁰ Sorprende l’apparente identità di vedute fra studiosi così diversi come Sanguineti, Barilli e Spinella, soprattutto considerando che i primi scritti letterari di Manganelli rientrano a pieno titolo nelle attività culturali promosse dalla neoavanguardia. Il nome di Manganelli appare in tutte le antologie del Gruppo 63, da *Gruppo 63. La nuova letteratura* (1964) a *Gruppo 63. Critica e teoria* (1976/ 2003), da, in anni più recenti, *Gruppo 63. L’antologia* (2002) fino agli atti del convegno del 2003 *Il gruppo 63. Quarant’anni dopo* (2005). Partecipando all’incontro inaugurale del gruppo nel 1963, Manganelli presentò un breve monologo drammatico, *Iperipotesi*, che venne rappresentato la prima sera del convegno.²¹ Nel 1964, al secondo incontro del gruppo a Reggio Emilia, l’autore era uno degli “amici dissidenti” intervistati da Eugenio Battistini.²² Quando il gruppo si riunì nuovamente nel 1965 per discutere sul futuro del romanzo sperimentale, Manganelli era assente ma inviò un breve saggio che fu poi pubblicato con gli atti del convegno nel volume *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* (1966).²³ Nella duplice veste di curatore di *Grammatica*, rivista pubblicata a partire dal 1964, e, assieme ad altri, della serie *La ricerca letteraria* di Einaudi, Manganelli ha avuto

¹⁹ Barilli 1995, p. 246. È interessante notare come sia Sanguineti che Barilli facciano riferimento al silenzio scettico di Manganelli. Maurizio De Benedictis, un critico benevolo nei confronti dell’autore, ci offre una descrizione affascinante della minacciosa combinazione di timidezza e improvviso acume retorico che lo caratterizzava: “Manganelli è una mina innescata nel covo stesso dei cospiratori; la sua figura pienotta e compita comincia a stagliarsi, come la sagoma hitchcockiana con relativa musicchetta, su ogni progetto per mandarlo a monte in ottimo italiano” (De Benedictis 1998, p. 55).

²⁰ Si veda Balestrini (ed.) 1966, p. 9. L’ambizione di Spinella di unificare il *Gruppo 63* attorno alla fede marxista è particolarmente evidente nel suo contributo al dibattito del 1965, in cui definisce la posizione del gruppo di “estrema sinistra rivoluzionaria e democratica [...] per cui si tratta di sovvertire i significati tradizionali entro cui si svolge ancora oggi la vita politica, culturale e sociale italiana” (Balestrini (ed) 1966, p. 126). Si veda anche Esposito 1976, Muzzioli 1982, Vetri 1984 e Gambaro 1993a.

²¹ Il monologo di Manganelli era parte di una rappresentazione intitolata *Teatro Gruppo 63*, diretta da Luigi Gozzi e Ken Dewey e basata su opere di Nanni Balestrini, Giordano Falzoni, Alberto Gozzi, Alfredo Giuliani, Francesco Leonetti, Germano Lombardi, Luigi Malerba, Elio Pagliarani, Michele Perriera e Edoardo Sanguineti. Pubblicato per la prima volta in Balestrini e Giuliani (eds) 1964, pp. 259-261, *Iperipotesi* apparve successivamente in Manganelli 1975, pp. 7-11 (come *Hyperipotesi. Prefazione*). Più di recente è stata inclusa nelle *Tragedie da leggere* (2005), una raccolta dei lavori teatrali di Manganelli curata da Luca Scarlini. Per un approfondimento si veda Gozzi 1963 e Barilli e Guglielmi (eds) 1976, pp. 337.

²² Si veda Battistini (ed) 1965, pp. 36-53.

²³ Si veda Balestrini (ed) 1966. Il contributo di Manganelli è stato ristampato in Manganelli 1994, pp. 57-59.

un ruolo determinante nella promozione di giovani scrittori legati alla neoavanguardia: Gianni Celati, Giuliano Scabia, Sebastiano Vassalli.²⁴ Non sorprende dunque che molti storici della letteratura italiana, soprattutto fuori dall'Italia, evidenzino la posizione di rilievo di Manganelli fra gli scrittori della neoavanguardia.²⁵ Più di quarant'anni dopo la fondazione del Gruppo 63 Manganelli si è visto riconoscere un ruolo di rilievo nella storia del gruppo. Qualunque studio di ampio respiro sulla neoavanguardia non manca di citare l'autore di *Hilarotragoedia* e molti critici lo considerano uno dei più influenti rappresentanti della nuova letteratura sperimentale teorizzata dal Gruppo 63. Il contrasto con Sanguineti, Barilli e Spinella non potrebbe essere più stridente. Se nel contesto ampio della storia letteraria italiana i primi scritti di Manganelli vengono generalmente letti come prodotti della neoavanguardia, nell'opinione di molti specialisti egli rimane un emarginato, nel migliore dei casi un insolito (e scomodo) compagno di viaggio.

Nel suo recente saggio su Manganelli, *Il felice vanverare*, Grazia Menechella torna sulla difficoltà di definire il ruolo dell'autore in relazione al Gruppo 63 e conclude affermando che molte delle apparenti contraddizioni possono essere risolte facendo appello alla sostanziale apertura del gruppo, enfatizzata più volte dai suoi stessi membri.²⁶ Diversamente da quanto affermano Barilli e Spinella, Menechella riconosce nelle prime idee di Manganelli sulla letteratura e la scrittura un contributo determinante ai dibattiti teorici del Gruppo 63.²⁷ Per quanto riguarda l'assenza di impegno politico in Manganelli, Menechella accusa critici come Spinella di travisare lo spirito degli incontri del gruppo. Secondo l'autrice, la visione apparentemente cinica e apolitica che Manganelli aveva della letteratura non si può dire estranea alle posizioni del Gruppo, proprio perché esso non si è mai concepito come un movimento artistico basato su un *manifesto*, ma piuttosto

²⁴ Manganelli ha fatto parte del comitato editoriale di *Grammatica* fino al 1968 (assieme ad Alfredo Giuliani, Gastone Novelli e Achille Perilli) e ha contribuito alla redazione di tre numeri. Per una storia dettagliata della rivista si veda Menechella 2002, pp. 52-57. *La ricerca letteraria*, serie pubblicata da Einaudi, era diretta da Manganelli, Sanguineti e Guido Davico Bonino. Si veda Belpoliti 2001, p.148 e Ferretti 2004, p. 193.

²⁵ Si veda ad esempio Quandt 1974; Wagstaff 1984; Hillebrand 1999, pp. 140-157.

²⁶ Si consideri ad esempio la conversazione di Sanguineti con Fabio Gambaro del 1993: "Insomma, l'esistenza di posizioni diverse era in sintonia con la struttura del gruppo che poi era quella adeguata alla situazione: non c'era un manifesto di poetica e non lo si voleva fare." (Gambaro 1993b, pp. 70-71).

²⁷ "Io credo che il contributo teorico di Manganelli all'interno del Gruppo 63 e delle riviste *Quindici* e *Grammatica* sia stato indiscutibilmente ricco e proficuo nonostante il suo scarso 'attivismo'" (Menechella 2002, p. 44).

– sulla scia del tedesco *Gruppe 47* – come un forum aperto alla discussione e allo scambio artistico.²⁸ L'importanza di questo principio di apertura emerge chiaramente in uno dei racconti fatti a posteriori da Umberto Eco sull'esperienza della neoavanguardia:

[Il Gruppo 63] non era una massoneria in cui, con buone raccomandazioni, ci si potesse iscrivere, sia pure in segreto (e a rischio di non essere accettati dalla maggioranza dei soci). Era piuttosto come una festa di paese, in cui fa parte chi è presente e partecipa dello spirito generale e del *genius loci*.²⁹

Secondo Menechella, l'immagine che il gruppo aveva di sé come di un "laboratorio aperto" – immagine particolarmente cara a Sanguineti – è di per sé sufficiente a risolvere la controversia sul ruolo svolto da Manganelli.³⁰ Le posizioni del Gruppo 63 sono rappresentate tanto da *La letteratura come menzogna* quanto dalle opinioni dei critici di Manganelli, dal momento che ogni disaccordo va visto come espressione della sostanziale apertura del gruppo. È interessante notare come Manganelli stesso faccia riferimento a questa nozione di apertura quando con Eugenio Battistini parla dell'atmosfera del secondo incontro del gruppo, nel 1964:

Nel nostro Gruppo non ci sono posizioni alternative ad altre, anche perché il Gruppo non ha un Manifesto, non ha una teoria, non ha mica una ortodossia, è un club di persone irritate [...] no, di persone disoneste, direi, di persone disoneste a vari livelli di coscienza ma disoneste, altrimenti non ci sarebbe alcun motivo di fare un club.³¹

Il commento di Manganelli – forse poco più di una battuta occasionale – mostra come nel 1964 la mancanza di una prospettiva coerente all'interno del gruppo non rappresentasse

²⁸ Sul concetto di apertura, e sul modo in cui veniva messo in pratica nel *Gruppe 47*, si veda Kröll 1979 e Arnold 2004. Per una serie di personali riletture da parte di alcuni dei più influenti membri del gruppo si veda Reich-Ranicki 1999 e Richter 2004.

²⁹ Eco 1985, p. 94. Sulla mutevole opinione di Eco nei confronti del *Gruppo 63*, si veda Eco 1971, ma anche Caesar 1999, pp. 29-36 e Picchione 2004, pp. 46-60.

³⁰ Sanguineti parla di "laboratorio aperto" nella sua conversazione con Fabio Gambaro (si veda Gambaro 1993b, p. 69).

³¹ Battistini 1965, p. 48

per lui alcun problema.³² Sembra dunque nel giusto Menechella quando afferma che la partecipazione di Manganelli al Gruppo 63 può essere compresa solamente alla luce dell'essenziale apertura di quest'ultimo, e quando conclude affermando che l'autore molto probabilmente non sarebbe stato altrettanto a proprio agio all'interno di un movimento artistico organizzato più rigidamente. D'altro canto, la ricostruzione di Menechella non risolve la controversia sulla relazione di Manganelli con la neoavanguardia. Se l'enfasi sull'idea di apertura chiarisce l'interesse dell'autore per il Gruppo, non spiega tuttavia la diffidenza che molti avanguardisti mostrarono verso la sua poetica. In effetti la prospettiva di Grazia Menechella tende a sottovalutare sia il vago dogmatismo critico del gruppo che le regole piuttosto rigide che vigevano tra i suoi membri.³³ Gli appelli verso una reale apertura, benché sinceri, non bastano a tracciare un quadro esaustivo della struttura del Gruppo 63. Come affermano Renato Barilli e Angelo Guglielmi nella loro prefazione all'antologia *Gruppo 63. Critica e teoria* del 1976, la tolleranza del gruppo nei confronti di un vasto raggio di prospettive teoriche e artistiche non si è mai espressa in un'atmosfera neutrale, imparziale; al contrario, essa ha provocato accesi dibattiti e fratture più o meno permanenti fra i membri più schietti del gruppo. L'apertura, in questo caso, non implica l'accettazione indiscriminata di ogni posizione teorica, ma piuttosto una metodologica *tabula rasa*, a partire dalla quale possono fiorire e competere per il primato teorie e poetiche nuove. Per poter comprendere la posizione di Manganelli all'interno della neoavanguardia – ma anche l'atteggiamento apparentemente ostile di molti neoavanguardisti – bisogna dunque superare la riduttiva visione proposta da Menechella. Solo uno sguardo più attento alla complessa e sempre cangiante topografia interna della neoavanguardia, agli incontri e scontri fra le varie correnti, fra

³² Nel 1986 Manganelli ribadisce la sua posizione in una conversazione con Daniele Del Giudice, Angelo Guglielmi, Alberto Moravia, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Antonio Tabucchi e Pier Vittorio Tondelli: "Il Gruppo 63 non ha mai elaborato dei suoi precetti estetici. In realtà, mi si passi l'espressione, era un gran casino. C'era dentro tutto e il contrario di tutto: gente che barava e gente che non barava e perfino gente che contava i numeri da uno a cinquemila. Ma contare da uno a cinquemila non era mica obbligatorio per tutti." ("Scrittori d'Italia", *L'Espresso*, 12 Gennaio 1986, pp. 80-86; ristampato in Manganelli 2001, pp. 164-174).

³³ Nel ricordare il suo primo contatto con il *Gruppo 63* Giorgio Celli traccia un quadro che contrasta con quei principi di apertura così spesso affermati dal gruppo: "Nanni Balestrini, l'alato messaggero del nascente Gruppo 63 [...] invitò così i Gozzi [Luigi e Alberto Gozzi] alla prima riunione, quella, per dir così, fondatrice del Gruppo 63 a Palermo, mentre io, per ragioni che lascio all'investigazione dei posteri, ma che non furono nobili, rimasi a casa, a mandar giù un grossissimo rospo. Non lo inghiottii in silenzio, però, perché un bel giorno andai a Milano per lamentarmi con Balestrini di quella mia esclusione." (Barilli, Curi et al, 2005, pp. 69-70).

sottogruppi e singoli più o meno affiliati, potrà chiarire il ruolo giocato dall'autore de *La letteratura come menzogna*.

1.2. Dentro e fuori

Negli ultimi quarant'anni molti dei protagonisti del Gruppo 63 hanno pubblicato la propria versione della storia e della costituzione della nuova avanguardia italiana. È significativo che molti di questi racconti siano stati dettati dal bisogno di dimostrare l'attualità delle posizioni del gruppo o di ridefinire l'influenza della neoavanguardia alla luce delle ultime mode culturali. Se non tutte le descrizioni a posteriori sono state accettate unanimemente dai membri di allora, si è affermata comunque la tendenza a spiegare l'impatto del gruppo sulla vita culturale italiana attraverso un sistema condiviso di valori letterari, sociali e politici. Di fatto, molti degli studiosi che si sono occupati del Gruppo 63 hanno sottolineato l'esistenza di un ampio consenso anche col rischio di relegare in secondo piano alcune delle figure più rappresentative del gruppo. Dalla metà degli anni '70 in poi la questione dell'identità culturale e sociale del gruppo è andata cristallizzandosi attorno ad una versione semi-ufficiale, largamente debitrice della prefazione all'antologia del 1976, *Gruppo 63. Critica e teoria*, scritta da Renato Barilli e Angelo Guglielmi. In questo testo relativamente breve Barilli e Guglielmi distinguono per la prima volta tre correnti intellettuali interne alla neoavanguardia – successivamente ribattezzate da Barilli le “tre anime del gruppo” – associate in particolare a Edoardo Sanguineti (sostenitore di un'avanguardia ideologica e politica), Angelo Guglielmi (il portavoce di un neosperimentalismo essenzialmente linguistico) e Renato Barilli (rappresentante di un'ipotetica posizione mediana, moderata, basata sulla fenomenologia).³⁴ Nonostante la sua duratura influenza sugli studi successivi, la versione

³⁴ Dagli anni '90 la distinzione di Barilli delle “tre anime del gruppo” è stata largamente accettata anche al di fuori della cerchia dei precedenti membri del gruppo. In questo ambito è interessante notare come due storie relativamente tempestive della neoavanguardia, *Il Novecento* di Romano Luperini e *Il Viaggio testuale* di Maria Corti, non si soffermino sulle divisioni interne al gruppo, ma sulla distinzione di tre diversi fasi della sua evoluzione (si veda Corti 1978; Luperini 1981). Fabio Gambaro, nel suo *Invito a conoscere la neoavanguardia*, fa sua sia la distinzione fra le diverse fasi di sviluppo di Luperini che l'idea delle tre “anime” di Barilli: “Guglielmi, Sanguineti e Barilli incarnano dunque quelle che apparvero da subito come le tre anime della neoavanguardia: una formalistica e aideologica, un'altra ideologica e

di Barilli e Guglielmi non è priva di ambiguità, soprattutto alla luce delle revisioni che a sua volta ha subito. Nella prefazione del 1976 Barilli e Guglielmi presentano le tre correnti come espressioni sostanzialmente simili di una battaglia condivisa per l'innovazione culturale ("esse infatti attestano energicamente il comune proposito che si debba partire dall'interno degli strumenti del lavoro poetico-letterario"; xxx), e che differiscono l'una dall'altra solamente in relazione alla portata ideologica, più o meno esplicita. Se il nome di Sanguineti rimane profondamente legato all'idea di battaglia politica e di fervore ideologico, Guglielmi e Barilli si mostrano più scettici sull'efficacia politica e sociale delle pratiche avanguardistiche, senza tuttavia mettere in discussione la necessità imprescindibile di una trasformazione rivoluzionaria della società ("un lievito rivoluzionario contro le strutture e le istituzioni del sistema borghese", xxx). Quando Barilli ritorna alle "tre anime del gruppo" nel 1995, la sua generica adesione al paradigma marxista sembra essere venuta meno: ora è solo la posizione di Sanguineti ad essere descritta come apertamente rivoluzionaria – ma anche in questo caso Barilli si affretta a sottolineare l'assenza di una vera empatia "nei confronti dell'ideologia di sinistra, incentrata sul marxismo, qualora questa intendesse proporsi come una realtà a sé stante".³⁵ L'atteggiamento di Guglielmi, d'altro canto, è ora percepito come rifiuto radicale di qualunque forma di ideologia, una posizione teorica che Barilli definisce "l'anima distruttiva del gruppo" e che identifica con la "rivolta allo stato puro", capace di rivelare il caos che precede, dal punto di vista logico, ogni sistema ideologico.³⁶ Nonostante le molte smentite dell'autore, l'analisi del 1995 appare come una sostanziale riscrittura da parte di Barilli del sistema di riferimento politico e ideologico della neoavanguardia. Sarebbe nondimeno sbagliato liquidare la versione di Barilli come del tutto arbitraria. Nonostante la vaghezza metodologica, l'impalcatura di base delle "tre anime del gruppo" ci offre un solido quadro di riferimento per la comprensione storica del Gruppo 63. Ponendo Sanguineti e Guglielmi ai due poli opposti di uno spettro ideologico – con Barilli idealmente nel mezzo – questa rappresentazione delinea un sistema di riferimento binario all'interno del quale ogni posizione teorica può essere

linguistica, una terza che voleva essere di mediazione fenomenologica e neopositivistica. (Gambaro 1993a, p. 77).

³⁵ Barilli 1995, p. 210.

³⁶ *Ibid.*, p. 209.

collocata in base alla maggiore o minore vicinanza a uno dei due poli. Viene data così priorità a un aspetto specifico delle indagini teoriche del gruppo: lo scopo sociale della letteratura e, in particolare, l'importanza della scrittura sperimentale nell'ambito di progetti ad ampio raggio di innovazione sociale e politica. L'enfasi su tale aspetto emerge in particolare nella parte conclusiva de *La neoavanguardia italiana*, dove approcci diversi alla scrittura letteraria vengono considerati simili purché riconoscano la funzione sociale della letteratura.³⁷

In questo contesto, il modo in cui Barilli legge Manganelli è particolarmente illuminante. Diversamente dalle opere degli altri scrittori legati alla neoavanguardia, i testi di Manganelli non vengono presi in considerazione nel secondo capitolo del saggio ("Il nuovo romanzo") ma in quello finale, dedicato alle più ampie conseguenze delle attività del gruppo. Visto lo sforzo che Barilli fa per distinguere fra scritti teorici e letterari, saremmo indotti a credere che la sua predilezione vada al teorico più che allo scrittore. Risulta dunque ancora più sorprendente che nemmeno uno degli scritti teorici dell'autore venga analizzato in modo dettagliato. Se Barilli cita di passaggio *Hilarotragoedia* in relazione alla controversia del 1965 fra Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti sul futuro della prosa sperimentale, *La letteratura come menzogna* non trova alcuno spazio fra i testi teorici discussi nel saggio.³⁸ I motivi di questa esclusione si chiariscono quando Barilli definisce Manganelli un puro stilista, scrittore di parodie letterarie che ricordano solo superficialmente certi aspetti della letteratura sperimentale, ma che in fin dei conti ignorano la forza genuinamente innovatrice dell'avanguardia a favore di prevedibili

³⁷ Vale la pena riportare il giudizio piuttosto severo di Luigi Weber: "Da Renato Barilli e Angelo Guglielmi [...] arrivano una serie di spunti che, oggi, risultano viziati e suonano in gran parte datati. Confusi in quanto il tentativo di unificare gli orizzonti tra le due avanguardie produce inevitabilmente delle forti aporie, datati soprattutto dal punto di vista della strumentazione critica e narratologica, ma anche per l'intenzionalità polemica che connota quasi ogni affermazione" (Weber 2007, p. 158).

³⁸ Nel riassumere la controversia fra Giuliani e Sanguineti, Barilli scrive: "Per Giuliani quella sua certa linea di testualità libera e divagante si poteva considerare inaugurata dal *Tesoretto* di Brunetto Latini, mentre Sanguineti riteneva che non si potesse evitare una capostipite come il Bocaccio. Evidentemente, per entrambi Manganelli appariva come erede del Latini [...]; ma il primo era per farne un caso probante, per ammetterlo nell'ambito di una legittimità, addirittura con gradi di preminenza, mentre l'altro era per ribadire un giudizio di esclusione, o almeno di sospensione". (Barilli 1995, p. 249). Per una discussione dettagliata delle posizioni di Giuliani e Sanguineti, si veda De Benedictis 1998, pp. 51-54.

“assunzioni cruschevoli, neobarocche, talvolta professorali”.³⁹ Evidentemente, l’atteggiamento di Barilli nei confronti di Manganelli presuppone gli stessi criteri estetici che hanno portato alla distinzione delle “tre anime del gruppo”. Manganelli non solo viene trattato come un “teorico” senza alcuna reale originalità artistica, ma la sua stessa teoria letteraria viene percepita da Barilli come fundamentalmente estranea ai reali interessi del Gruppo 63. In effetti tale assunto risulta già implicito nella prefazione del 1976, dove Barilli e Guglielmi attribuiscono il successo di Manganelli all’avvento dello strutturalismo.

Verso la metà degli anni Sessanta subentrava invece la *koinè* metodologica formalistico-strutturalista [...]. Tutto ciò porta a dedicare sempre più attenzione agli aspetti interni del fare romanzo, al suo carattere autoproduttivo, autoproliferante (aspetti del resto mai trascurati anche in precedenza). Comunque, alla luce di tali interessi, occorre ricordare la figura e il ruolo di Manganelli, avviato fin dagli inizi, sia come produttore in proprio sia come teorico, su piste di tal genere, ma che appunto per ciò sul finire degli anni Cinquanta si era trovato in una posizione alquanto defilata e minoritaria, rispetto agli interessi prevalenti degli altri scrittori del gruppo.⁴⁰

Ne *La neoavanguardia italiana*, Barilli tratta l’affermarsi dello strutturalismo come nuovo paradigma critico – e fondazione di una nuova estetica – essenzialmente come un fenomeno negativo, sintomatico della fine dell’egemonia intellettuale del Gruppo 63.⁴¹ Ricapitolando piuttosto enfaticamente le proprie posizioni, Barilli arriva alla conclusione che la critica letteraria strutturalista, proprio come gli scritti letterari di Manganelli, debba essere liquidata come uno sfoggio di erudizione sterile, autoreferenziale e in fin dei conti

³⁹ Barilli 1995, p. 252. Questo è stato l’atteggiamento di Barilli nei confronti di Manganelli almeno a partire dalla sua recensione di *Angosce di stile* (Barilli 1982). Evidentemente nessuna delle opere pubblicate da Manganelli dai primi anni ’80 in poi ha spinto Barilli a rivedere la propria posizione.

⁴⁰ Barilli e Guglielmi (eds) 2003, p. xxvii.

⁴¹ “Diciamo allora, accantonando la registrazione di eventi esterni, che stavano maturando svolte, o nuove posizioni, nella logica interna del Gruppo; le cui varie manifestazioni erano sempre più caratterizzate da una presenza, masiccia anche nella dimensione corporea, di cui fin qui abbiamo taciuto [...]: Giorgio Manganelli” (Barilli 1995, p. 246).

improduttivo, che non potrebbe essere più lontano dall'idealismo politico della neoavanguardia.

Ma in ogni caso c'era la pretesa di un giudizio dal di fuori e dall'alto, affidato a quelli che venivano presentati come gli esatti strumenti d'indagine imposti dalla più collaudata e aggiornata scientificità. Era insomma l'intervento di una spada che pretendeva di separare caso da caso, magari all'interno di quella stessa formazione di battaglia i cui membri, uniti nella lotta, avevano invece stretto un patto di omertà, giurando di non lasciarsi separare, né valutare con il tradizionale metro della qualità, scisso dalle intenzioni programmatiche. Sottoposto a questo giudizio di Dio ad alta valenza stilistica, naturalmente è il caso di Manganelli quello che sembra meglio reggere alla prova e uscire confermato.⁴²

Nella sua analisi dello strutturalismo e nelle riflessioni sulla crescente importanza della figura di Manganelli, Barilli sembra più interessato a delimitare i confini del Gruppo 63 che non ad analizzare ciò che si trova al di fuori della neoavanguardia. Le sue osservazioni sulla "koinè strutturalista" sono legate alla meditazione sulla fine del Gruppo 63 e non offrono un quadro esaustivo dei successivi sviluppi della letteratura italiana. Pur ammettendo l'importanza crescente di Manganelli e individuando nella sua opera una sfida all'identità del Gruppo 63, Barilli non spiega però la natura di questa sfida. Al contrario, la sua analisi ignora in larga parte la specificità degli scritti dell'autore. Avendo sostenuto una teoria estetica piuttosto parziale – ed essendosi votato alla semplice ossatura delle "tre anime" – Barilli è portato a presentare la poetica di Manganelli come un sottoprodotto marginale dell'avanguardia, una specie di deriva eccentrica del "distruttivo" sperimentalismo di Guglielmi. Ma questa è certamente un'analogia mistificatrice: diversamente da Manganelli, Guglielmi fonda la propria critica della letteratura avanguardistica a partire da un'analisi prevalentemente sociologica della cultura italiana contemporanea. In *Avanguardia e sperimentalismo*, egli afferma che i plausi avanguardistici al cambiamento rivoluzionario sono una risposta decisamente inadeguata ai modi di comunicazione altamente specializzati dell'età

⁴² Barilli 1995, pp. 284-85.

dell'elettronica. Le poetiche dell'avanguardia sono per Guglielmi una mera reliquia del passato, che scrittori e artisti contemporanei dovrebbero rifiutare a favore di uno sperimentalismo più pragmatico e neutrale dal punto di vista ideologico.

La situazione della cultura contemporanea è simile a quella di una città dalla quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito. Il vincitore che è alle porte della città cosa farà? Invierà delle truppe d'assalto a conquistare una città già conquistata? Se lo facesse aggraverebbe il caos, provocando nuove inutili rovine e morte. Piuttosto farà arrivare dalle retrovie i reparti specializzati che avanzeranno nella città abbandonata non con le mitragliatrici ma con gli apparecchi Geiger. E grazie alle nuove strade da essi aperte (strade naturalmente straordinarie, costruite su sedi impreviste e non tradizionali) la circolazione nella città potrà ricominciare.⁴³

La metafora militare serve qui a Guglielmi per sottolineare, anche dal punto di vista etimologico, quanto il discorso dell'avanguardia risulti inadeguato al presente. La devozione a un cambiamento culturale radicale non solo è una risposta insufficiente all'oggi, ma è del tutto fuori luogo dal momento che l'ipotetico nemico dell'avanguardia – il dominante sistema culturale di valori borghesi – ha cessato di esistere.⁴⁴ Se le avanguardie del primo Novecento si scagliavano contro un sistema sociale in larga parte omogeneo e solidamente conservatore, i loro eredi degli anni '60 si sono ritrovati al centro di un'economia in corsa verso la modernità, circondati da mezzi di comunicazione flessibili e in continua evoluzione e da una sete di novità culturali apparentemente inestinguibile. Proprio come Guglielmi, molti membri del Gruppo 63 erano profondamente consapevoli di queste condizioni e di conseguenza pessimisti sulla reale possibilità di rifondare un'autentica cultura d'avanguardia. Il timore della "neutralizzazione" e il senso di inadeguatezza nei confronti dei loro predecessori hanno

⁴³ Si veda Guglielmi 1964a, p. 56.

⁴⁴ La densa lettura che Matei Calinescu fa di questo passaggio di *Avanguardia e sperimentalismo* associa la posizione di Guglielmi al famoso saggio di Hans Magnus Enzensberger "Aporias of the avant-garde". Se il primo si concentra sul mutevole contesto sociale della letteratura d'avanguardia, il secondo, per Calinescu, sposta l'attenzione sulle premesse e sulle tendenze intimamente contraddittorie del movimento. (Si veda Calinescu 1987, pp. 120-125).

spinto Fausto Curi, uno dei membri del gruppo, a parlare di “avanguardia fredda”, in aperto contrasto con il “calore” rivoluzionario del Futurismo.⁴⁵ Più laconicamente, Umberto Eco accenna alla contrapposizione fra “una generazione di Vulcano” e una “di Nettuno”, mentre Sanguineti lamenta l’inevitabile transizione dall’età eroica all’età cinica, sanzionata dal trionfo dell’industria culturale e dal suo avatar più tangibile, il museo.⁴⁶ Sia Eco che Guglielmi suggeriscono di sostituire il termine “neoavanguardia” con il più neutrale “neosperimentalismo”, rifiutando così il lessico e i mezzi della teoria dell’avanguardia, ma non i suoi scopi politici.

La radicale diversità della posizione di Manganelli emerge con chiarezza se mettiamo a confronto *Avanguardia e sperimentalismo* con uno dei pochi saggi in cui l’autore affronta direttamente il rapporto fra letteratura d’avanguardia e ideologia. “Avanguardia letteraria” venne pubblicato per la prima volta nella raccolta postuma *Il rumore sottile della prosa*, ma la sua genesi risale probabilmente alla metà degli anni ’60.⁴⁷ In effetti, molte delle considerazioni comprese in questo breve saggio sono talmente vicine a “La letteratura come menzogna” che può essere quasi considerato come una prima stesura delle idee che porteranno poi alla famosa definizione della letteratura come una forma di inganno. Rimane però una significativa differenza fra i due testi: se “La letteratura come menzogna” non fa mai riferimento diretto all’avanguardia, “Avanguardia letteraria” indaga esplicitamente l’importanza dei tropi avanguardistici. Il saggio di Manganelli comincia con una definizione piuttosto non convenzionale della letteratura d’avanguardia.

A mio avviso, compito proprio dell’avanguardia letteraria è quello di far ‘letteratura’: gli scrittori d’avanguardia sono dei letterati, puntigliosi escogitatori di artifici, un poco pedanti, intelligenze naturalmente inclini agli aspri e lucidi gaudi dell’acrostico, dei tecnopegnia, dei glifi, intenti agli austeri estri combinatori del linguaggio. [...] Dunque l’avanguardia potrà proporre, e di fatto

⁴⁵ Si veda Curi 1965. Sulle poetiche dello “sperimentalismo” si veda Levato 2002. Per una discussione del rapporto fra il *Gruppo 63* e le prime avanguardie, in particolare il Futurismo, si veda Barbato (e altri) 1966.

⁴⁶ Si veda Edoardo Sanguineti, “Sopra l’avanguardia” in Sanguineti 2001, pp. 55–58; Umberto Eco “La generazione di Nettuno” in Eco 1986.

⁴⁷ Nella parte conclusiva del saggio Manganelli fa riferimento al numero della rivista *Aut Aut* del 1963.

già propone, una letteratura come artificio; fatto non sentimentale, non privato, e nemmeno demonico, non morale, non sociale, ma sommamente arbitrario e insieme, rigoroso. Arbitraria è la scelta del rito cui mi dedico, rigorosa l'osservanza del rito scelto a quel modo.⁴⁸

Come Angelo Guglielmi, anche Manganelli vede nella scrittura sperimentale un tratto caratteristico della letteratura d'avanguardia; ma diversamente da Guglielmi, non è interessato ad applicare i principi della teoria dell'avanguardia ad uno specifico sistema sociale. Al contrario, il saggio di Manganelli prende in considerazione l'implicazione culturale della pratica dell'avanguardia in relazione a una generale teoria del linguaggio, che viene nel testo esplicitata solo in parte. Secondo Manganelli il vero scopo dell'avanguardia è quello di svelare la complessa struttura delle nostre convenzioni linguistiche e il modo in cui il linguaggio modella la nostra esistenza.

Dunque l'avanguardia, del tutto logicamente, a mio avviso, si concentra nelle ricerche di ordine strutturale; nelle ricerche di linguaggio, che hanno legittimità appunto quando il linguaggio cessa di essere infinitamente disponibile, ma comincia a sentirsi la vocazione della struttura.⁴⁹

Come mi propongo di dimostrare nei prossimi capitoli, l'interesse di Manganelli nei confronti dell'avanguardia è direttamente collegato alla sua idea di linguaggio come sistema olistico: un "universo linguistico", come lo definisce in una delle prime dichiarazioni di poetica.⁵⁰ Davanti alla dimensione politica dell'avanguardia, l'attenzione dell'autore al linguaggio coincide con un'aperta diffidenza nei confronti delle ideologie. Proprio perché il ruolo dello scrittore consiste per Manganelli nel rivelare le ambiguità e le contraddizioni insite nel linguaggio, lo scontro con l'apparente chiarezza e coerenza del discorso ideologico è inevitabile. Per poter esprimere appieno il proprio potenziale sovversivo, la letteratura d'avanguardia non solo mette in discussione il sistema

⁴⁸ Manganelli 1994, pp. 72-73.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁰ Nel primo numero della rivista *Grammatica*, troviamo la seguente definizione di linguaggio: "Ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie." (*Grammatica*, 1/1964).

ideologico corrente, ma estende la sua provocazione ad ogni possibile sistema di convenzioni linguistiche. Come afferma nella conclusione, questo aspetto determinante dell'avanguardia sottolinea il valore culturale dell'opposizione in quanto tale.

Pertanto io non credo ai tentativi, che si fanno, di ideologizzare l'avanguardia. È una operazione sostanzialmente conservatrice. Credo, al contrario, che oggi sia urgente affermare che la letteratura è per sua natura refrattaria a qualsivoglia contestazione ideologica. Credo che urga sottolineare il carattere provocatorio che è, quello solo, veramente rivoluzionario. Essa, nella serie dei possibili discorsi umani, è la frattura, lo scandalo.⁵¹

È interessante mettere a confronto la celebrazione che Manganelli fa della sovversione pura, con le riflessioni di Guglielmi sul futuro del neosperimentalismo. Benché entrambi sollecitino un ripensamento radicale della teoria dell'avanguardia, i loro scopi appaiono quasi agli antipodi. Mentre Guglielmi appoggia le intenzioni politiche dell'avanguardia ma non le strategie da essa messe in atto, Manganelli sembra interessarsi solo alla forma dell'avanguardia e disdegnarne il contenuto politico. È ancora più significativo che l'interesse di Manganelli per l'avanguardia rappresenti solo una parte della sua continua riflessione sul ruolo dello scrittore all'interno di una teoria generale del linguaggio. Come ha recentemente sottolineato Antoine Compagnon, la retorica di assoluta rottura propria dell'avanguardia – e la sua fede nella rivoluzione culturale – crea inevitabili slittamenti e tensioni nell'ambito culturale del Modernismo.⁵² Gli ottimistici e convinti proclamatori sulla necessità di un progresso rivoluzionario trovano spesso un controcanto in un antimodernismo nostalgico, oscuramente profetico e profondamente pessimista, che ammette l'arbitrarietà di ogni trasformazione culturale e sottolinea le conseguenze negative del cambiamento. Come vedremo nei prossimi capitoli, lo sguardo di Manganelli sulla letteratura e sulla cultura è imbevuto di tale consapevolezza "antimodernista". Ciò è già manifesto nei suoi contributi ai dibattiti del Gruppo 63, in bilico fra simpatia e insofferenza. Con la loro portata straordinariamente ampia, le

⁵¹ Manganelli 1994, p. 77.

⁵² Si veda Compagnon 2005.

riflessioni di Manganelli sfidano le categorie del Gruppo e impediscono di considerare l'autore di *Hilarotragoedia* semplicemente uno strutturalista *ante litteram*, un avanguardista in incognito o uno spettatore irriverente. Non solo tali etichette non rendono giustizia alla complessità del suo pensiero, ma reintroducono proprio quel rigore ideologico che la sua scrittura si propone di minare. Né a favore dell'avanguardia né contro di essa, le riflessioni di Manganelli ci portano al cuore delle sue problematiche, e al di là di esse.

Capitolo 2

Filosofia, Letteratura e Angoscia

Er ergab sich ganz der Macht [...] des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewussten und stummen Leben thront. [...] Sie schärfte seinen Blick und liess ihn die grossen Wörter durchschauen [...] und zeigte ihm das Innere der Welt und alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist. Was er aber sah, war dies: Komik und Elend – Komik und Elend.

THOMAS MANN¹

Io so che se verrò stroncato, la distruzione passerà per una breccia dove non sono riuscito a collocare una rete di concetti.

GIORGIO MANGANELLI²

Una certa ostilità verso la filosofia morale caratterizza molti dei primi saggi critici di Giorgio Manganelli ed è un tratto fondamentale della sua retorica anti-umanista, basata sull'assunto della profonda indifferenza della letteratura nei confronti della morale convenzionale.³ Ingannevole e cinica, blasfema e dissoluta, la letteratura si rivela il punto di incontro fra la frode, l'eccentricità e la sovversione.⁴ Quasi sempre, a tali definizioni si accompagnano commenti pungenti sull'urgenza della filosofia di disciplinare ed educare, e di trasformare la letteratura in un innocuo ed edificante passatempo: "Assai antica è l'ira dei dabbene per la letteratura. Da secoli viene accusata di frode, di corruzione, di

¹ Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903), in Mann 1963, pp. 227-228.

² Manganelli, *Diario 2E* ("9 aprile 1954 – 14 gennaio 1956 / Roma"), 5 febbraio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 93.

³ Nel 1980, in un'intervista rilasciata a Carlo Rafele, Manganelli afferma: "In quel momento [1967] mi premeva (come mi preme sempre) porre la letteratura in una posizione anti-umanistica. Noi siamo stati per molti anni, direi per una generazione, perseguitati da una lettura umanistica della letteratura che era fondamentalmente una letteratura affettiva, patetica, pedagogica e didascalica" (*Conversazione con Giorgio Manganelli*, intervista a cura di Carlo Rafele, *Don Chisciotte*, 2, 1980, pp. 67-76; ora in Manganelli 2001b, p. 52).

⁴ Si veda ad esempio "È ascetica e puttana", "Avanguardia letteraria", "La letteratura come mafia" (tutti compresi in Manganelli 1994, pp. 60-62; pp. 72-77; pp. 97-102) assieme, ovviamente, a "La letteratura come menzogna" (in Manganelli 1967, pp. 215-223).

empietà.”⁵ In realtà l’atteggiamento di Manganelli nei confronti della filosofia è assai più complesso di quanto questi commenti deliberatamente provocatori non lascino intendere. Nonostante la sua evidente antipatia verso la filosofia morale, Manganelli non ritratterà mai la sua prima intuizione – espressa per la prima volta nei taccuini privati degli anni ’50 – di una filosofia non solo rivale e antagonista della letteratura, ma anche sua parente stretta e, necessariamente, interlocutrice privilegiata. Se questa idea viene raramente affermata in modo esplicito nelle opere dell’autore, essa fa però da sfondo a molte delle sue meditazioni su argomenti più astratti e generali come la contingenza delle convenzioni culturali, il primato ontologico del linguaggio e la funzione sociale della letteratura. Come mi propongo di dimostrare in questo capitolo, l’originalità di opere come *Hilarotragedia*, *Nuovo Commento* e *Agli dèi ulteriori* può essere apprezzata solo accettando l’idea che per il loro autore la letteratura non è solo una forma di resistenza alle ambizioni totalizzanti della filosofia, ma anche, e in modo altrettanto importante, una risposta alle questioni sollevate dalla filosofia stessa. La letteratura, come la filosofia, cerca di portare chiarezza in un mondo caotico e minaccioso.

2.1. L’ansia della chiarezza

“Non c’è differenza tra filosofo e poeta”, scrive Giorgio Manganelli nel 1951, “in tutti trovi la soluzione”.⁶ L’autore di questo aforisma, un ventottenne timido e introverso che registra fedelmente le proprie idee in una pila di appunti in continua crescita, non è ancora diventato uno scrittore.⁷ Mentre riflette sulla relazione fra filosofia e letteratura,

⁵ Manganelli 1967, p. 216. Graziella Pulce afferma che “la letteratura dei buoni sentimenti, dei valori positivi, è per Manganelli perfettamente inutile ed è tirannica l’imposizione della ‘verità’ in un mondo che è profondamente lacerato da pulsioni eternamente oppostive” (Pulce 2004, p. 15).

⁶ Si veda Manganelli, *Diario 1B* (“10-3-1951 / 2-11-1952”), 10 marzo 1951, ora in Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa (ed.) 2006, p. 71.

⁷ Gli *Appunti critici* di Manganelli, scritti fra il 1948 e il 1956, si possono consultare presso il *Centro di Ricerca sulla Tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei* dell’Università di Pavia. Il contenuto di cinque taccuini rimane tuttora parzialmente inedito; alcuni estratti comparvero per la prima volta nel volume *Per Giorgio Manganelli. Pavia 28 maggio 1992* (si veda Stella, Varzi e Guardamagna (eds), 1992, pp. 31-40). Una selezione più ampia è stata curata da Andrea Cortellessa (si veda Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, pp. 71-99). Come sottolinea Cortellessa nella sua postfazione, i taccuini di Manganelli anticipano il contenuto di molti dei suoi saggi successivi; nonostante questo gli *appunti critici* hanno riscosso limitata attenzione da parte della critica. Per una riflessione sull’importanza degli *appunti* e

Manganelli non immagina certamente che le sue “autochiacchiere” diventeranno un giorno qualcosa di più di una pratica solitaria e introspettiva.⁸ Eppure questa affermazione breve ed enigmatica contiene già una delle più importanti intuizioni del futuro scrittore: la letteratura e la filosofia, come affermato negli *appunti critici*, sono strettamente connesse, e traggono origine entrambe dal medesimo sentimento di ansia. Il filosofo e il poeta sono pervasi da una simile angoscia: entrambi combattono per articolare un problema che non riescono a rappresentare adeguatamente ma che rimane comunque oscuramente presente nel loro lavoro. Anche se la scrittura cerca di sedare questa angoscia – o per lo meno prova a renderla più tangibile –, la soluzione professata non è mai definitiva, poiché gli sforzi dello scrittore per fare chiarezza all’interno del problema inevitabilmente finiscono per nascondere quello che dovevano svelare.

Credo che la letteratura 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 si 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 tratta di soluzione, e non di altro.⁹

Ciò che colpisce maggiormente nella dichiarazione di Manganelli è l’idea che l’evento originario di filosofia e letteratura – il problema che dà origine a queste due forme di discorso – resista alla chiarificazione. L’angoscia che è alla base della scrittura filosofica e letteraria, e che segna quindi il punto di intersezione fra i due ambiti, può essere solo

sulla loro relazione con la successiva poetica di Manganelli si veda Montefoschi 1995; Cavadini 1997, capitolo 1; Bricchi 2002; Cortellessa 2006. Minore 1992 riporta alcuni dettagli sulla donazione fatta da Manganelli al *Centro di Ricerca sulla Tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei* e un’intervista alla prima direttrice del *Centro*, Maria Corti.

⁸ Come ha dimostrato Graziella Pulce, le prime esperienze di scrittura creativa di Manganelli risalgono ai primi anni ‘40, quando scrisse un racconto intitolato *La casa bianca* (si veda Pulce 2004, pp. 1-4; il racconto è stato pubblicato da Salvatore Silvano Nigro sul *Sole 24 Ore*, 27 agosto 2000). Nonostante questo precoce interesse nella scrittura creativa, molte delle annotazioni dei primi anni ‘50 suggeriscono l’idea che l’autore vedesse gli *appunti* esclusivamente come un esercizio di stile privato, come emerge in particolare da un appunto del Febbraio 1955, in cui Manganelli valuta se scrivere le sue “autochiacchiere” a mano o a macchina: “Non so se continuare a scrivere a penna queste autochiacchiere: o passare a scriverle a macchina [...]. La penna ‘resiste’ di più alla mano che scrive: la mano è già materiale, è fuori di noi. La macchina è più pieghevole, meno estrinseca.” Si veda Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954 – 14 gennaio 1956 / Roma”), 5 febbraio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 87.

⁹ Manganelli, *Diario 1B* (“10-3-1951 / 2-11-1952”), 10 marzo 1951; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 71.

percepita come una tensione trasversale. Secondo Manganelli questo è palese nel caso della letteratura, dove ogni soluzione possibile può essere solo interpretata come reiterazione del problema originario. Come fa notare Manganelli, la complessità della letteratura consta di una continua interazione fra soluzioni possibili, mai definitive: “l’opera a di un autore è una soluzione, l’opera b (presa da sola) è una soluzione, a e b insieme non sono due soluzioni, ma una sola (più articolata e definitiva)”.¹⁰ Passando ad un’articolazione più elaborata dell’angoscia, la letteratura acquista in complessità senza mai estirpare l’ambiguità, dal momento che ogni “soluzione” va vista come un ulteriore occasione di equivoco.¹¹ Il contrasto con la filosofia si fa evidente in un appunto più tardo, del marzo 1955, in cui Manganelli ammette, in modo piuttosto sorprendente, di essere attratto da un’idea di chiarezza fondativa e di spiegazione rigorosa.

Mi accorgo – e ne soffro – che la mia formazione filosofica è talmente lacunosa e monca e imprecisa che con tutta probabilità io sono e sarò sempre negato alla vera gioia filosofica, al gusto della lettura filosofica. [...] E quel che mi esaspera è capire che lì stanno, discussi e forse risolti, tre quarti dei problemi che mi girano per il capo. Peccato.¹²

La “vera gioia filosofica” è per Manganelli una specie di alternativa ideale, ma inaccessibile, alla letteratura: un bacino di soluzioni che non sono pure reiterazioni, ma vere chiarificazioni di un’essenziale ambiguità. Al contrario della letteratura, la filosofia promette di vincere l’angoscia dello scrittore con un unico atto onnicomprensivo, un abbraccio da cui niente rimarrà escluso. Come ha dimostrato Andrew Benjamin, questa concezione della pratica filosofica coincide spesso con l’esclusione di una serie di altre modalità del pensiero identificate con il nome di “letteratura”. La filosofia, intesa come tutto ciò che è delimitato da chiarezza e discussione, risulta così inscindibile dal suo

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Manganelli si oppone quindi all’idea della finzione letteraria come “problem-solving”, che Luigi Weber associa con il romanzo realista: “Il romanzo è da sempre un genere con una specifica vocazione problem-solving, e diciamo pure pedagogica” (Weber 2007, p. 80).

¹² Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 8 marzo 1955; ora in Belpoliti e Cortellona (eds) 2006, p. 89.

“altro”, l’ipotetico campo della letteratura.¹³ L’atteggiamento di Manganelli, tuttavia, appare più ambivalente. Nell’aprile del 1954 lo scrittore definisce la sua attrazione per la chiarezza filosofica come sintomatica di un dolore personale: l’incapacità di “vivere nel mondo”. Significativamente, il passo che porta a questa confessione comincia con un rimando al *Tonio Kröger* di Thomas Mann, romanzo che Manganelli descrive come un “turning-point” nella sua battaglia verso l’autoconsapevolezza.

Un turning-point. *Tonio Kröger* di T. Mann. Questo libro, oltre tutto, mi ha detto molto su di me: e ha colpito, direi, il centro del mio disordine. Era disordine, una sorta di intemperanza, il mio male: non si può insieme desiderare di “vivere” e di “capire”. Avevo chiamato l’attività poetica attività vitale: “ex abundantia cordis...”. Quale errore: il nucleo del Kröger è tutto qui. Se vivi, se accetti di essere, di avere legami, di sottostare a leggi, di farti, come le cose di questo mondo, solide e perpetue, se accetti la vita come si accetta la natura, devi rinunciare a “vedere” quelle cose.¹⁴

Manganelli subisce chiaramente il fascino dell’idea di Mann della inconciliabilità tra vera comprensione e desiderio di felicità. Ispirato dal racconto di Mann, arriva a vedere la letteratura come una manifestazione della tragica separazione del sé da una vita non meditativa.¹⁵ Manganelli abbraccia senza alcuna esitazione il nucleo programmatico del *Tonio Kröger*: il vero genio artistico comporta il rifiuto della felicità e una dedizione fatale alla vita mentale; prendere parte alla società, al contrario, significa rinunciare alla speculazione filosofica e accettare ciecamente le regole sociali della vita come immutabili leggi di natura. Questa netta dicotomia implica per il futuro autore una scelta radicale: o guardare il mondo dall’esterno, dalla soglia, o diventarne invece parte

¹³ Per una ricapitolazione storica dettagliata si veda Andrew Benjamin 2001, pp. 71-104.

¹⁴ Manganelli, *Dario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 9 aprile 1954; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 85.

¹⁵ Circa trent’anni più tardi, nel *Discorso dell’ombra e dello stemma* Manganelli descriverà Thomas Mann come una cometa proiettata nella solitudine infinita dello spazio vuoto: “O forse [tornare alle miserie di questa vita] non è possibile in alcun modo, e gli scrittori cui è negato il nero, notturno seme della scrittura, non stralunino, e non saranno quelle scavallate di comete nient’altro che scrittori dementati, e non mi spiacerebbe sapere che quella cometa che dà di matto e corre a precipizio verso una costellazione donde non farà ritorno che frammentata – eh, no, mio caro, due telefonate mi hanno interrotto, ma il tuo nome voglio scriverlo – sia Thomas Mann” (Manganelli 1982, p. 42).

armonica e “solida”. La “confusione” che regnava prima nel pensiero di Manganelli lascia ora spazio ad una terribile certezza: come aspirante scrittore è condannato ad una vita di indagine e introspezione che non farà che accrescere il suo isolamento sociale e peggiorare di conseguenza quelle crisi di solitudine, paura e disprezzo di sè descritte dettagliatamente negli *appunti*.¹⁶ Vent’anni dopo, in occasione di un convegno su Carl Gustav Jung, Manganelli ribadisce quest’idea, scagliando un attacco al suo pubblico:

La situazione dello scrittore è naturalmente asociale, anti-sociale, contestativa, eversiva, anche, anche con tutti quegli elementi patologici, diciamo quella balbuzie, quella balbuzie sintattica, accurata, elegante, ma deliberata con cui il mio discorso con la società viene vissuto e negato contemporaneamente.

Come società vi detesto e come tale voi dovete detestarmi. Come società voi dovete trovare quel che scrivo sgradevole, oscuro, qualche volta divertente ma buffonesco e quando io posso diventare buffonesco voi potete prendermi in modo amichevole, e come amici io vi detesto più ancora che come società, perché voi vi aspettate da me un comportamento gladiatorio: ecco, adesso arriva lo scrittore e parla.... Nooo... io faccio la scena isterica, io mi alzo e me ne vado.¹⁷

Eppure c’è un’importante differenza fra le idee di Mann e l’interpretazione che ne fa Manganelli. Nell’ultima parte degli appunti di Manganelli la distinzione netta, e apparentemente simmetrica, fatta da Mann fra vita e arte, *vita activa* e *vita contemplativa*, viene complicata da una conclusione più pessimista: la scrittura letteraria – con buona pace di *Tonio Kröger* – non riesce mai a raggiungere la meta finale della “comprensione”.

Rinunciare, se sei artista, a vederne la qualità unica, l’“idea” [...]; se sei uomo di pensiero, un logico, devi rinunciare a fare esperienze ma accetta tutto l’universo

¹⁶ Nella seconda metà del 1955, Manganelli sempre più preciso nel descrivere la “lotta violentissima [...] che si svolge nel mio cervello” (20.6.1955); parla di “orribili crisi fobiche” (2.12.1955) e di una “strana tensione nel cervello, come di paura, di terrore” (16.12.1955) che sfociano regolarmente in crisi che possono essere spiegate, con un certo sollievo, solo a posteriori (si veda Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, pp. 96-99). Descrizioni di crisi violente si trovano anche nelle lettere di Manganelli a Giovanna Sandri e nel ricordo della donna di una visita a Londra (si veda Manganelli 2003b, p. 30).

¹⁷ “Jung e la letteratura” (1973) in Manganelli 1989b, p. 207.

come una proposizione da analizzare, se sei uomo misto, e usi fantasia e logica, critica e passione ugualmente l'universo sarà straziante di dolcezza, finché ne resti fuori; ma a entrarci, straziante di paura, paura. Questa è la mia contraddizione. È un male, un dolore. Ma dobbiamo difenderlo. Non cercare di risolverlo.¹⁸

La suprema chiarezza – la visione di un io collocato fuori dal mondo e che il mondo contempla nella sua interezza – è un sogno della filosofia, non della letteratura. Insistere sul bisogno dello scrittore di “decifrare” il mondo significa, secondo Manganelli, fraintendere il vero proposito della letteratura; diversamente da quanto fa “l'uomo di pensiero”, l'artista non scrive andando in cerca di una spiegazione definitiva. In altre parole, Manganelli si identifica con quanto afferma Mann sull'irriducibile tensione fra io e mondo, ma rifiuta la dicotomia nitzschiana del *Tonio Kröger* e dunque la concezione di Mann dell'arte come rivelazione tragica del cuore delle cose. Se per Manganelli il ritiro dell'artista dalla vita attiva è inevitabile, esso non rappresenta però un avvicinamento alla semplicità concettuale o alla saggezza filosofica. Al contrario, Manganelli descrive la letteratura come una tensione irriducibile fra desideri contrastanti e che si escludono a vicenda: da un lato, la lotta verso la chiarezza filosofica, dall'altro il bisogno di una vita naturale, non meditativa e “solida”. Come fa notare Manganelli, l'artista è “un uomo misto”, guidato in egual misura dalla logica e dalla fantasia, dal pensiero critico e dalla passione. Anche se occasionalmente lo scrittore può tendere verso uno di questi estremi – e la sua scrittura si manifesterà come un intenso desiderio dell'armonia che precede il pensiero, o apparirà come un impulso all'indagine logica – la letteratura stessa è caratterizzata da un ibridismo costitutivo. Visto su un piano esistenziale, ciò significa che l'ansia è sempre insita nella scrittura letteraria. Come dice Manganelli, l'artista è capace di contemplare da lontano “la straziante dolcezza” del mondo, ma quando vi entra dentro la sua mente è sopraffatta da un'oscura paura (“a entrarci, straziante di paura, paura”).

¹⁸ Manganelli, *Dario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 9 aprile 1954; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 85.

2.2. *Un'utopia privata*

L'aver colto l'ibridismo costitutivo della letteratura ha importanti conseguenze politiche. Come chiariscono gli *appunti critici*, Manganelli vede il contrasto fra la chiarezza fondativa della filosofia e l'aspirazione sempre irrisolta della letteratura come una sfida fra due modalità del discorso radicalmente diverse ma strettamente connesse, il cui incontro prepara il campo a una tensione creativa che trascende la sfera dell'estetica. In uno degli *appunti* più esplicitamente politici, scritto nel maggio del 1955, "il vero piacere filosofico" è associato alle opere di Antonio Gramsci, che Manganelli dice di trovare incomprensibili.¹⁹ Ancora una volta, la chiarezza del pensiero astratto viene percepita dall'autore come al di fuori della propria portata, anche se è difficile stavolta scindere la fascinazione per la filosofia dall'atteggiamento ambivalente di Manganelli nei confronti del comunismo. Meno di un mese dopo questo appunto su Gramsci, Manganelli si dipinge nel mezzo di una crisi politica ed esistenziale, diviso, quasi letteralmente, fra ideologie contrastanti.

È curioso quanto sia nitida, consapevole, la lotta ideologica che si combatte attualmente dentro di me: ideologia liberale, moralismi, frammenti ideologici cozzano con l'ideologia comunista, marxista: ed è lotta assai dolorosa, terribile, da far desiderare la morte. Né è detto che non si concluda così.²⁰

A questo stadio degli *appunti*, la sempre maggiore impazienza di Manganelli verso le definizioni sistematiche e totalizzanti della filosofia va di pari passo con una crescente disillusione nei confronti del marxismo rivoluzionario.²¹ Nell'ottobre del 1951 l'attesa di una "vittoria comunista in Europa" sembrava ancora plausibile: "L'unità del nostro Occidente resta tutta nell'essere cristiano [...]. Una vittoria comunista in Europa segnerebbe realmente la fine di questa accezione della parola 'occidente': darebbe una

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹ Durante gli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale, Manganelli si unì alla brigata comunista di Roccabianca. Fu arrestato il 18 marzo 1945 e portato davanti a un plotone ma grazie alla sua giovane età riuscì a evitare l'esecuzione. Negli anni successivi Manganelli non fece quasi mai riferimento a queste esperienze; una delle poche descrizioni della sua partecipazione alla Resistenza si trova in una lettera alla futura moglie Fausta Chiaruttini, scritta il 20 ottobre 1945. Per ulteriori dettagli si veda Pulce 2004, p. 2.

nuova unità, ma diversamente orientata, e col centro assai lontano. Qui, dove non si crede a niente, sarebbe forse cosa da poco: ma forse non sono così dappertutto”.²² Nel luglio del 1955, tuttavia, il comunismo viene liquidato con un misto di malinconia e ironia – “Non sono diventato comunista. Non ci riesco” –, mentre più tardi nello stesso anno Manganelli aderirà al Partito Radicale nella speranza di far cessare il suo senso di isolamento politico: “Spero con tutta l’anima una cosa: che sia finita la solitudine politica, non meno desolante del deserto sessuale: [...] Anche il Partito Radicale può aiutarmi a trovare il mio posto tra gli uomini. Lo spero, e ho fiducia. Certo la politica è più importante delle donne”.²³ Diversamente da quanto pensava l’ “incomprensibile” Gramsci, Manganelli non riesce a capire come si possa immaginare una società radicalmente nuova partendo dall’ordine sociale corrente. Senza nessuna reale speranza di un cambiamento rivoluzionario, scrive, il presente appare una distesa di pace, noia e stasi senza fine: “E ora che la pace sta affermandosi, mi pare che non ci sia più nulla da attenderci, solo il solidificarsi della nostra disperazione”.²⁴

Scrivendo sui *Fantasm* di Henrik Ibsen e sull’idea di “anarchia borghese”, Manganelli sottolinea l’esistenza di una sola alternativa possibile all’ordine sociale presente: una rivoluzione che non trae origine dalla critica borghese dell’ingiustizia sociale, ma che anzi si afferma *nonostante e contro* tali forme di autocoscienza borghese e intellettuale.²⁵ In un rovesciamento deliberato ed esplicito dell’etica politica di Ibsen, Manganelli descrive questa alternativa rivoluzionaria non come una forma più alta di moralità, capace di smascherare i falsi moralismi e di prenderne il posto, ma come la fine di ogni moralità: “Trent’anni (cala cala) di rivolta moralista mi persuadono che tutto questo genera solo solitudine e disperazione. Non ci occorre una nuova religione (della gioia, o

²² Manganelli, *Diario 1B* (“10-3-1951 / 2-11-1952”), 28 ottobre 1951; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 76.

²³ Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 12 dicembre 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 97.

²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁵ “Oggi credo di vedere la via d’uscita solo nell’accettazione del background di classe; e cioè, la rivoluzione s’ha da fare: ma non *dentro* la moralità borghese, ma *contro*.” (Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954 – 14 gennaio 1956/ Roma”), 8 luglio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 86). Secondo Giuditta Isotti Rosowsky, l’interesse di Manganelli per i *Fantasm* di Ibsen *Ghosts* si riflette nel tema di *Sconclusion*e (si veda Rosowsky 2007, p. 89).

che so io), ma, semplicemente, la liquidazione di ogni e qualsiasi religione”.²⁶ Un’affermazione così categorica non nasconde tuttavia il disagio provato dall’autore nei confronti di tali nichilistiche fantasie di distruzione violenta. Nel corso del suo commento Manganelli mette in chiaro che sta parlando da intellettuale borghese, e di conseguenza da membro di quella classe sociale che non può contribuire a una trasformazione genuina della società. Per quanto riguarda il suo immediato futuro politico, egli non vede alcuna alternativa alla disperazione: l’unico progetto politico che sembra ancora possibile è una forma volutamente paradossale di utopia, che affermi la necessità di un cambiamento sociale radicale e dichiari allo stesso tempo la propria incoerenza e l’irrelevanza delle proprie ambizioni. In un passo che anticipa la famosa critica di Italo Calvino dell’utopia politica, Manganelli descrive tale visione profondamente pessimista come una “minuscola utopia”, una forma di follia strettamente privata.²⁷

La possibilità di costruire ‘un’utopia tanto minuscola da lasciarsi realizzare nell’ambito di una sola persona (io) è una soluzione possibile, per chi elude il compito di cambiare la realtà’. Conduce a una forma di follia relativamente onesta, privata. Ascetica. Ma è proprio questo ascetismo che ne sigilla la vitalità. Si tratta di andare a fare gli eremiti, per sostenere la dottrina che gli uomini non devono in alcun modo essere eremiti.²⁸

È interessante notare come l’autoritratto politico di Manganelli contenga *in nuce* alcuni dei temi che caratterizzeranno più tardi la sua scrittura letteraria: il solipsismo, la chiusura e l’isolamento del sé come in una trappola.²⁹ Anche la figura dell’eremita tornerà molto

²⁶ Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 12 dicembre 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 94.

²⁷ Nella conclusione del saggio “L’utopia pulviscolare” (1973), Calvino scrive: “Il meglio che m’aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d’effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l’utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un’utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa” (Calvino 1995, p. 308). Per una discussione delle idee di Calvino sull’utopia e la letteratura si veda Milanini 1990 e McLaughlin 1998, capitolo 7.

²⁸ Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954 – 14 gennaio 1956 / Roma”), 8 luglio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, p. 86.

²⁹ Come sottolinea Giuditta Isotti Rosowsky: “Si ha l’impressione che una concezione della letteratura preesistesse e nelle letture cercasse chiarimenti, occasioni di elaborazione, conferme” (Rosowsky 2007, p. 33).

più avanti ne *La palude definitiva* e nei racconti “L’effigie” e “Racconto sbagliato”, in cui un eretico viene cacciato perché convinto, in modo del tutto “privato” e apparentemente senza motivo, che la fine del mondo sia già avvenuta. Proprio come Manganelli nel suo primo auto-ritratto politico, il protagonista de “L’effigie” insiste sul fatto che non ci sono alternative alle sue convinzioni. La sua teoria sulla fine del mondo logicamente esclude la possibilità di “un punto di vista esterno” da cui contemplare la fine del mondo: “Invano cercai di spiegare che ormai tutto era ‘fine del mondo’, e che pertanto non riuscivamo ad averne conoscenza, perché era venuto meno qualsivoglia ‘fuori’ da cui contemplarlo”.³⁰ Le osservazioni di Manganelli, tuttavia, si prestano anche a una lettura più teorica: l’incapacità dello scrittore borghese di diventare agente del cambiamento sociale sottolinea la profonda differenza fra letteratura e filosofia. Nonostante traggano entrambe origine dall’angoscia, queste due forme di riflessione rimangono in fin dei conti ambiti separati, che non potranno mai giungere ad una piena conciliazione. La disillusione di Manganelli nei confronti della proclamata universalità della filosofia – che descrive ora come una forma di solipsismo intellettuale, una “follia relativamente onesta, privata” – fornisce dunque un’ulteriore giustificazione alla sua adesione alla letteratura come unico modo genuinamente alternativo di affrontare le questioni più importanti. Questo non significa tuttavia che Manganelli arriverà mai a considerare la letteratura come un sostituto dell’indagine filosofica, o forma di pensiero morale sistematico. Se tale risposta sembra ancora possibile negli *appunti critici*, essa verrà poi negata perentoriamente negli scritti critici successivi, in cui non sussistono dubbi sul fatto che la letteratura non può essere scambiata per “filosofia con le figure”. In “Avanguardia letteraria” – saggio di cui si è già discusso nel capitolo precedente – Manganelli sferra un veemente attacco contro l’idea che la letteratura debba trasmettere verità intellettuali e valori morali.

Non si scrivono poesie e romanzi per parlare direttamente al lettore, né per coprirlo della tenera fanga dei nostri sentimenti, né per educarlo a nobili sentimenti: ma appunto, al contrario, perché, pur leggendo parole che potrebbero essere in diversi contesti anche sentimentalmente attive, le scorga nel loro valore

³⁰ Manganelli 1996, pp. 19-20.

strutturale, come ordine, disegno, organismo impersonale. [...] Si finge che la letteratura sia una filosofia con le figure, e infine la stessa opera letteraria, degradata e deformata, tenta l'impresa per eccellenza empia, rovinosa, incestuosa: tenta di rispondere alle domande del lettore.³¹

Il cambiamento dall'epoca degli *appunti critici* è evidente. Alla metà degli anni '60, i dubbi iniziali hanno lasciato il campo ad una poetica ben più articolata e ad un sistema di forti convinzioni personali. L'apertura formale appare adesso il valore principale e caratterizzante della letteratura, e Manganelli non esita a dipingere la filosofia morale e l'ideologia politica come forze ostili che cospirano per impedire l'apertura della letteratura e per cancellare l'artificio della scrittura, trasformando il testo in una specie di strumento pedagogico dall'utilità solo superficiale.

Ogni qual volta noi abbassiamo la tensione strutturale della letteratura, al suo posto assistiamo all'invasione di elementi di discorso diretto; vediamo il lettore irretito nelle illecebre dei sentimenti, peggio, sollecitato al miglioramento morale, esortato alla intelligenza.³²

È significativo che il passo di Manganelli si apra con un pronome di prima persona plurale, "ogni qual volta *noi* abbassiamo". Questo "noi" evoca una comunità immaginaria riunitasi a sostegno di una letteratura come pura "tensione strutturale", un gruppo di scrittori solidali nella lotta contro l'influenza corruttrice della filosofia. Manganelli, l'entusiasta della "pura" letteratura, si vede come colui che resiste all'ingannevole tentativo del filosofo di "decifrare" il mondo e stabilire il "vero" significato dei testi letterari. "Avanguardia letteraria" termina con il tipico *crescendo* retorico, un insieme di tropi ben noti e in cui molti lettori riconosceranno il successivo e assai più famoso manifesto poetico de "La letteratura come mezzogna":

³¹ Manganelli 1994, p. 74.

³² *Ibid.*

Sia onore alla letteratura. Essa è ambigua, asociale, incorreggibile e imperfettibile. Soprattutto, è totalmente ambigua. È disonesta. Parteggia per gli assassinati e gli assassini. È ingiusta. È diseducante. È sensuale. Non tollera che la si ammanti di qualsivoglia ideologia. È in grado di accogliere tutte le ideologie e di fatto le accoglie, le accoglierà. Non le interessano. [...] Lei ha tutte le risposte dentro di sé; quelle e il loro contrario. Veramente, è mostruosa. È la libertà. Ma non la libertà bene intesa.³³

A prima vista questa celebrazione dell'ambiguità e della disonestà sembra avere poco a che fare con quell'originaria, più consapevole e in apparenza più ambiziosa idea della letteratura come forma di indagine filosofica. Eppure queste due concezioni del letterario non sono del tutto distinguibili: il bisogno di Manganelli di definire e personificare la "letteratura" – di catturarne l'essenza atemporale – si può spiegare solamente tenendo presente che la scrittura, per l'autore degli *appunti critici*, è necessariamente qualcosa di più di una pratica artistica e sociale contingente. Anche negli scritti degli anni '60, la letteratura rimane per Manganelli segretamente legata agli sforzi fatti per resistere agli assalti dell'angoscia, e al vano ma inesorabile tentativo di portare chiarezza nel mondo. Nonostante l'apparente cinismo, l'elogio dell'immoralità e della libertà sembra qui la necessaria immagine speculare di una controparte assente: il senso del dovere e dell'obbligo morale proprio del filosofo. Senza questa segreta tensione verso la chiarezza, l'encomio dell'oscurità rimarrebbe sostanzialmente inspiegabile.

L'atteggiamento profondamente ambiguo di Manganelli nei confronti di un pensiero sistematico emerge nel modo più evidente nella straordinaria densità teorica dei suoi primi scritti letterari. Come sottolinea Maria Corti, i testi di Manganelli possono essere letti sia come attacco alle convenzioni culturali dominanti che come tentativo di afferrare e delimitare la complessità strutturale del mondo. Secondo Corti, questa ambivalenza pone una duplice sfida ai suoi lettori: da un lato la totale noncuranza dell'autore nei confronti delle norme linguistiche e stilistiche li lascerà perplessi, dall'altro capiranno che

³³ *Ibid.*, pp. 76-77

per Manganelli trasgredire non costituisce un obiettivo in sé, ma esprime il desiderio di confrontarsi con modelli teorici complessi e spesso molto specifici.

Da ciò derivano almeno due difficoltà dei suoi testi da parte dei critici: l'una dipende dalla natura stessa dell'oggetto, il libro che, per la simbiosi di intensa potenza mentale e sua resa in immagini attraverso un canale simbolico e retorico, disorienta il lettore letterato, avvezzo a un prodotto narrativo più credibile e decifrabile, rispondente alle codificazioni del narrare. [...] La seconda difficoltà si lega strettamente alla prima: dietro le situazioni create da Manganelli nei suoi libri non c'è solo intento dissacratorio, c'è anche un suo fare i conti con ciò che sta per prendere piede nel contesto culturale, con ciò che è nuovo e con cui lo scrittore ha già voglia di misurarsi. Per questo, dire difficoltà di lettura in entrambi i casi significa anche rilevare l'eccezionale stimolo che proviene al lettore dalla tensione e fertilità intellettuale sottesa ai testi artistici di Manganelli.³⁴

Pur cogliendo un aspetto fondamentale della poetica di Manganelli, Maria Corti sembra enfatizzare la componente ludica, oltre che quella speculativa, della sua opera. Si direbbe, tuttavia, che l'interesse di Manganelli per la spiegazione filosofica non sia solo espressione di una mente ambiziosa e intellettualmente curiosa. Come evidenziano gli *appunti critici*, il bisogno di chiarezza emerge anche dalla necessità di esorcizzare – o almeno tenere a distanza – gli spettri dell'angoscia e della paura, onnipresenti nella sua scrittura. In un appunto scritto nel giugno del 1955, subito dopo un periodo di seria depressione, Manganelli descrive le proprie speculazioni teoriche sul linguaggio e sulla realtà come una lotta disperata contro le innominabili forze che gli hanno devastato la mente e il corpo.

Capire attivamente: bisogna essere così prossimi alla demenza per capire il valore pratico, tecnico dei concetti. Il concetto sorge dove è possibile eliminare l'angoscia: anzi è appunto il simbolo dell'angoscia superata. Ecco quindi la disperata lotta per collocare concetti dove è il disordine ossessivo dell'angoscia.

³⁴ Corti 1979, p. 243.

Se non si riesce, permangono forse non collocate, non classificate, non capite: e pertanto estranee alla coscienza, ma non estranee a quel campo di spazio e tempo che è la nostra persona. La lotta per i concetti – che coprono provvisoriamente e una piccola parte della realtà – è una possibile via di interpretazione della storia, perché è la lotta tipica dell'uomo. La pazzia è appunto inadeguatezza dei concetti; essi sono “pratici” perché ci consentono di vivere: io so che se verrò stroncato, la distruzione passerà per una breccia dove non sono riuscito a collocare una rete di concetti.³⁵

Come nelle riflessioni sul *Tonio Kröger*, Manganelli usa il verbo “capire” per indicare il desiderio del filosofo di cogliere la complessità del mondo in un unico gesto onnicomprensivo. Eppure la descrizione della sua personale e disperata battaglia contro la depressione ha poco a che fare con le ambiziose astrazioni del pensiero sistematico. Come ci ricorda Manganelli, bisogna essere vicini alla follia per comprendere il valore pratico della filosofia – e per capire la necessaria parzialità di tale valore. La ricerca di una spiegazione definitiva del mondo può portare un sollievo momentaneo, ma prima o poi l'angoscia e la pazzia prenderanno il sopravvento. Qualunque schema concettuale riesce a offrire una mappa solo superficiale e parziale dello sconfinato caos della follia. La scrittura è una sottile rete di concetti, intrecciata per tenere in scacco la pazzia. Con questa similitudine finale, Manganelli rivela l'importanza esistenziale della sua continua ricerca di chiarezza e di comprensione. Ma ci offre anche una chiave interpretativa fondamentale per le sue opere letterarie: in ognuno dei suoi libri il discorso filosofico si svela nella sua irriducibile ambiguità, eppure l'autore non cessa di essere affascinato da figure di unità e totalità.³⁶ I suoi libri sono una sfida radicale all'astrazione filosofica, sfida però non facile da vincere. Niente sarebbe dunque più mistificatorio del negare la complessità filosofica degli scritti di Manganelli, del trattarlo come un mero stilista. Faremo bene a tenerlo a mente nel passare alla sua prima e più influente raccolta di saggi critici, *La letteratura come menzogna*.

³⁵ Giorgio Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 20 giugno 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (eds), 2006, p. 93.

³⁶ Il termine “figure” deve essere inteso in senso lato. Come specifica Manganelli: “Devo precisare che con la parola ‘figura’, io non intendo personaggio ma intendo un disegno, un grafismo, uno schema” (Manganelli 2001b, p. 55).

Capitolo 3

Dentro l'universo linguistico

Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere “qui”
solo accettando le regole linguistiche che lo inventano.

GIORGIO MANGANELLI¹

See, how high the seas of language run here!

LUDWIG WITTGENSTEIN²

Quando *La letteratura come menzogna* apparve per la prima volta nel 1967, molti dei saggi contenuti nella raccolta erano già noti ai suoi più fedeli lettori. Con l'unica eccezione del lungo testo conclusivo che dà il titolo al volume, tutti i venticinque saggi erano già stati pubblicati in precedenza, spesso come conseguenza della regolare collaborazione di Manganelli con riviste letterarie e case editrici.³ Non sorprende che ampie sezioni de *La letteratura come menzogna* riflettano l'interesse professionale di Manganelli per la letteratura inglese e americana:⁴ non mancano riferimenti ad autori classici come Daniel Defoe, Charles Dickens e Robert Louis Stevenson, ma anche a famosi eccentrici come Lewis Carroll, Edwin A. Abbott and H. P. Lovecraft.⁵ Manganelli

¹ Manganelli 1967, p. 44.

² Wittgenstein 1953, §194

³ Nei primi anni '60, Manganelli scrisse con regolarità per “Tempo presente”, “L'Illustrazione italiana”, “Paragone” e “Il Giorno” e lavorò come consulente editoriale per Guanda, Einaudi, Feltrinelli, Garzanti, Mondadori e Adelphi. Solo due dei saggi della raccolta di Manganelli, “La letteratura come menzogna” (215-223) e “In onore di Ivy Compton-Burnett” (112-114) vennero pubblicati per la prima volta nel volume del 1967 (ma Ivy Compton-Burnett compariva già in un articolo precedente e molto simile, “È snob la Compton-Burnett”, *Corriere della Sera*, 16 maggio 1965). Per un approfondimento sui saggi di Manganelli si veda Pulce 1996, p. 110, mentre per ulteriori informazioni sul lavoro di Manganelli come consulente editoriale si veda Pulce 2004, pp. 4-7.

⁴ Dal 1957 al 1972 Manganelli insegnò letteratura inglese prima alle scuole superiori Giulio Cesare e Margherita di Savoia, poi all'Università di Roma come assistente di Gabriele Baldini.

⁵ La recente edizione a cura di Viola Papetti dei primi saggi di Manganelli e delle trasmissioni radiofoniche sulla poesia di lingua inglese (Manganelli 2002a and 2002b) ci autorizza a considerare *La letteratura come menzogna* nell'ambito dei più ampi interessi accademici di Manganelli. Vale poi la pena notare come, nonostante il suo interesse per la poesia, Manganelli dedichi *La letteratura come menzogna* esclusivamente

rende omaggio a Samuel Beckett e a Vladimir Nabokov, e menziona anche Ivy Compton-Burnett, la “Grande Signorina” che con i suoi romanzi affascinava anche Alberto Arbasino.⁶ Ciò che può aver sorpreso i primi lettori di Manganelli – specialmente quelli che lo conoscevano come autore sperimentale legato al Gruppo 63 – è l’assenza quasi totale di quel particolare lessico critico che era, all’epoca, come una dichiarazione di appartenenza alla neoavanguardia. Rispetto al gergo teorico, spesso provocatorio, di molti neoavanguardisti, la scrittura di Manganelli spicca per l’insolito ascetismo metodologico.⁷ Diversamente da quanto avverrà in molti dei saggi successivi, ne *La letteratura come menzogna* manca qualunque riferimento alla critica letteraria italiana e alla vita culturale dell’epoca; in modo significativo, nessun autore italiano contemporaneo viene mai citato nel testo.⁸ Di conseguenza, i saggi di Manganelli suonano spesso come una prosa colta apparentemente senza tempo, che riflette sui testi e sugli autori senza prestare particolare attenzione al loro contesto o alle convenzioni culturali che ne hanno condizionato la ricezione in Italia. Tale impressione trova ulteriori conferme nell’uso insistito di una serie di metafore apparentemente idiosincratiche, molte delle quali ritorneranno, con ancora maggiore visibilità, negli scritti letterari successivi. Nel corso di tutta la raccolta, i romanzi sono descritti come macchine linguistiche (“Questo romanzo è in primo luogo una macchina, un ordigno”; 26), giochi (“*L’Invito a una decapitazione* è piuttosto una criptica partita, celebrata secondo regole segrete, puntigliosamente osservate da giocatori estrosi e taciturni”; 148), coreografie sofisticate (“Nel tessuto dei percorsi che diciamo trama, i personaggi si comportano come punti

ai romanzi. Forse tale enfasi può essere letta come un modo per preparare il terreno al Manganelli romanziere.

⁶ In *Lettere da Londra*, Arbasino descrive il suo incontro con la Compton-Burnett: “È vecchissima, piccolissima, fortissima, ‘decorosamente povera’, fortemente reazionaria, e pettinata come se portasse una parrucca antica, con un nastrino grigio che la ferma intorno alla fronte. Molto cortese, e molto tough” (si veda Arbasino 1997).

⁷ Secondo Viola Papetti lo stile dei primi saggi critici di Manganelli riflette la sua profonda conoscenza di critici anglosassoni come F.R. Leavis, T.S. Eliot e Edmund Wilson: “Il critico Manganelli ebbe la fortuna di coincidere con la stagione più ricca della critica anglosassone: lesse e metabolizzò i grandi fondatori, ‘gli arbitri privilegiati’: Leavis, Eliot, Wilson, Richards, Empson e i New Critics americani.” (Papetti 2002b, p. x).

⁸ Se l’interesse di Manganelli per la letteratura italiana contemporanea non traspare da *La letteratura come menzogna*, esso emerge però, ad esempio, negli articoli su Carlo Emilio Gadda (‘L’invenzione di un linguaggio’, *Il Giorno*, 4 ottobre 1960), Carla Vasio (‘Notizia su Carla Vasio’, *Il Menabò*, 8, 1965, p.76-77) e Alberto Arbasino (‘Come un architetto dell’anno mille’, *L’Espresso*, 23 ottobre, 1966). Nel 1985 Manganelli progettava di raccogliere alcuni di questi saggi in un volume intitolato *Oggidiani*, ma il progetto non giunse mai a compimento (per ulteriori dettagli si veda Pulce 2004).

dinamici”; 27). *La letteratura come menzogna* appare dunque come un’antologia assemblata attentamente che ruota attorno a un gruppo di metafore ricorrenti e a un sistema relativamente ridotto e ben definito di questioni teoriche. Il lessico spesso enigmatico di Manganelli crea una forte continuità stilistica fra i venticinque saggi, presentandoli come pezzi di una riflessione teorica in divenire, dove ogni testo letterario e critico sembra offrire un nuovo pretesto all’autore per le consuete speculazioni. Letti controcorrente rispetto alle convenzioni accademiche – e in modo indipendente rispetto alle pratiche istituite dalla critica dell’avanguardia –, gli oggetti dell’analisi di Manganelli non costituiscono il cuore di una rigorosa analisi testuale ma esemplificano piuttosto le caratteristiche essenziali della letteratura.

3.1. *Viaggi a Flatlandia*

Alla luce di queste osservazioni, non sorprende certo che *La letteratura come menzogna* sia stata vista come un’indagine teorica che si sviluppa da un capitolo all’altro e giunge a conclusione con il saggio finale. Scrive Edoardo Sanguineti: “Tutto il volume con cui, nel ’67, il Manga teorizzò la immoralità della letteratura, e la sua asocialità costituzionale [...] era già una compatta corona di immaginarie interviste, in cui tutto e tutti, da Firbank a Peacock, si risolvevano, monomaniacalmente, ipermanganellicamente, in pretesti per autoritratti incongrui, e – parola d’autore – in monodialoghi.”⁹ Eppure il progetto di Manganelli non è sempre così lineare come questa parafrasi sembra suggerire. Se ognuno dei venticinque saggi contribuisce alla sostanza teorica di tutta la raccolta, il saggio finale non esaurisce però affatto i capitoli precedenti. Ben lungi dall’essere un’imparziale ricapitolazione delle precedenti riflessioni e intuizioni dell’autore, “*La letteratura come menzogna*” appare piuttosto come un provocatorio manifesto che apre una nuova prospettiva su alcune delle premesse precedentemente affermate. Come spero di dimostrare, molte affermazioni contenute nel saggio finale di Manganelli non trovano riscontri nei testi precedenti, e alcune delle idee emerse nei saggi più brevi scompaiono del tutto nella conclusione apertamente polemica. Se “*La letteratura come menzogna*” ci

⁹ Sanguineti 1976, p. 227. Si veda anche Menechella 2002, pp. 57-63.

mostra un Manganelli nella posa già ben collaudata del gran sacerdote nichilista di una letteratura ingannatrice e autoreferenziale, alcuni dei capitoli precedenti rivelano invece un profondo interesse teorico per la contingenza del significato linguistico e per il primato ontologico del linguaggio, interessi che il manifesto finale, nonostante il tono apparentemente più radicale, tende invece ad offuscare. Ciò emerge in modo particolare nel caso di “Un luogo è un linguaggio”, quarto saggio della raccolta, e, insieme a “Letteratura fantastica”, una delle espressioni più esplicite e violente della critica al realismo letterario. Se “La letteratura come menzogna” sposta l’attenzione sulla presunta tendenza a mentire della letteratura, “Un luogo è un linguaggio” tratteggia una proto-filosofia del linguaggio basata essenzialmente su una metafora centrale: “l’universo linguistico”. Come la definizione di letteratura come menzogna, anche questa metafora rivestirà un ruolo cruciale nella successiva poetica di Manganelli. Nei saggi teorici Manganelli vi farà spesso riferimento, e famosi scritti letterari ne risultano ispirati, come ad esempio il racconto epistolare “Un amore impossibile”, pubblicato per la prima volta in *Agli dèi ulteriori* (si veda il capitolo 8). La ricezione critica delle sue opere testimonia il successo di questa fortunata metafora; ancor prima della pubblicazione de *La letteratura come menzogna* Manganelli viene citato per il suo interesse verso “l’universo linguistico”. Angelo Guglielmi, ad esempio, recensendo *Hilarotragoedia* scrive: “Quante volte abbiamo sentito parlare Manganelli di *universo linguistico*. Ora sappiamo che cosa intendeva dire”.¹⁰ E, in relazione al primo libro dell’autore, aggiunge: “*Hilarotragoedia* presenta un *universo linguistico* a forte carica eversivo-dirompente all’interno del quale circola e si scatena una corrente di espressività incontenibile sradicante, melmosa, travolgente. [...] Manganelli ci propone piuttosto *un inferno linguistico*”.¹¹

Pubblicato per la prima volta nel 1966, “Un luogo è un linguaggio” sembra a prima vista una spiegazione con commento su *Flatland. A Romance of Many Dimensions* (1884) di Edwin A. Abbott, romanzo che aveva catturato l’attenzione di Manganelli nel 1963 quando Luciano Foà, uno dei fondatori di Adelphi, gli chiese di tradurre il libro in

¹⁰ Guglielmi 1964b, p. 207, corsivo mio.

¹¹ *Ibid.*, corsivo mio.

italiano.¹² Ma l'interpretazione di Manganelli scivola presto verso riflessioni filosofiche di più ampio respiro. La Flatlandia di Abbott, un universo bidimensionale popolato da esseri il cui status sociale è determinato dalla loro forma geometrica è, secondo Manganelli, un capolavoro di satira sociale. Lo scrittore, tuttavia, non sembra mostrare particolare interesse per i riferimenti satirici all'Inghilterra vittoriana:

È naturale riconoscere in questa descrizione, mentitamente scientifica, una satira della società classista e statale. Ma il piacere del ravvisare sotto la favola matematica gli indizi del noto, con la specifica tensione che collega l'assurdo al quotidiano, il razionale al mondano, non deve distrarci da quello che mi pare il problema critico essenziale: cioè, la descrizione del modo in cui funziona questa invenzione sociale all'interno della macchina narrativa.¹³

Ciò che affascina veramente Manganelli è il modo in cui il testo di Abbott, la sua "macchina narrativa", riesce a descrivere un universo di finzione bidimensionale dal punto di vista dei suoi abitanti.¹⁴ Come sottolinea più volte, la descrizione di Abbott è perfettamente coerente: una volta che si è rinunciato all'idea di un universo tridimensionale, i limiti spaziali ed epistemologici di *Flatland* appaiono come leggi naturali la cui validità non può essere messa in discussione. L'invenzione letteraria di Abbott attiene senza dubbio al fantastico – e il titolo della traduzione di Masolino D'Amico, *Flatlandia: racconto fantastico a più dimensioni*, lo rende ancora più esplicito di quanto non facesse l'originale "romance" –, eppure il mondo descritto non è per nulla caotico o arbitrario. Ogni singolo aspetto della vita nel mondo bidimensionale è spiegato meticolosamente e considerato assieme alle sue implicazioni sociali ed epistemologiche. Secondo Manganelli, tale coerenza interna dell'universo finzionale di Abbott solleva questioni indipendenti da quelle legate alla componente satirica.

¹² Si veda Belpoliti 2001, p. 147. Manganelli rifiutò, ma accettò di offrire un contributo critico con un saggio su *Flatland* che apparve come appendice alla traduzione di Masolino D'Amico (Abbott 1966) e venne successivamente incluso dall'autore ne *La letteratura come menzogna* con il titolo di "Un luogo è un linguaggio" (Manganelli 1967, pp. 43-53).

¹³ Manganelli 1967, p. 47.

¹⁴ Scrive Giancarlo Alfano: "Non a caso del libretto utopico di Abbott non viene messo in risalto il contenuto scientifico, ma solo l'invenzione linguistica, che permette allo scrittore di costruire uno spazio mai visto" (Alfano 2006, p. 64).

Non sarebbe esatto definire ironiche queste visioni. Si tratta piuttosto di una ironia di secondo grado. Il problema intellettuale è assolutamente esatto, la sua formulazione è propriamente tragica e che si eserciti nell'ambito di un gioco forse non elude, ma eccita, grazie alla mostruosa lucidità delle minime dimensioni, la sua qualità di provocazione irrisolvibile e che tuttavia occorre accogliere.¹⁵

L'interpretazione di Manganelli distingue due gradi di lettura: in quanto allegoria sociale, *Flatland* va incontro al desiderio dei lettori di arguzia umoristica e satirica, ma tale "ironia di secondo grado" può esprimersi compiutamente solo una volta che sia stata percepita la "tragedia" della costrizione degli abitanti di Flatlandia all'interno del mondo bidimensionale. "Insieme alla asciutta ilarità del gioco intellettuale avvertiamo nel libro il fiato ustionante del terrorismo logico e pedagogico".¹⁶ Evidentemente, le giocose invezioni di *Flatland* riescono a stento a nascondere una strisciante sensazione di paura. È possibile che gli abitanti di Flatlandia esemplifichino un dilemma comune a tutte le forme di organizzazione sociale? La loro incapacità di guardare oltre i limiti di un universo bidimensionale rappresenta forse il modo in cui le nostre possibilità cognitive e la nostra libertà personale sono limitate da regole sociali arbitrarie ma inevitabili? Trascendendo dal contesto storico del romanzo di Abbott, Manganelli trasforma Flatlandia in un prototipo di sistema sociale retto da regole:

Un linguaggio è un gigantesco "come se": una legislazione ipotetica che in primo luogo inventa i propri sudditi: i luoghi, gli eventi. Con gesto arbitrario fissiamo i valori delle carte, ma da quel momento subentra il rigore del gioco e del rito.¹⁷

Allontanandosi rapidamente dallo specifico contesto sociale e letterario che ha dato origine all'opera di Abbott, Manganelli pone ai suoi lettori una serie di problemi filosofici fondamentali. Se la nostra percezione della realtà dipende da norme e convenzioni arbitrarie – un solo "linguaggio" scelto fra i tanti possibili –, significa forse

¹⁵ Manganelli 1967, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

che ci sono altri modi, altrettanto legittimi ma radicalmente differenti, di percepire il mondo? È possibile prendere coscienza di queste alternative, e ci permetterebbe questo di capire i limiti della nostra percezione? E, infine, è possibile guardare oltre il “velo della percezione” imposto dalle nostre convenzioni e vedere la realtà per quello che è? Manganelli affronta queste questioni pubblicamente per la prima volta nel 1964, nel primo numero di *Grammatica*, rivista fondata a Roma assieme a Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Gastone Novelli e Elio Pagliarani.¹⁸ Invece dell’usuale dichiarazione d’intenti editoriale, *Grammatica* 1/1964 contiene la trascrizione di un’informale, ma densa conversazione fra i curatori, intitolata provocatoriamente “La carne è l’uomo che crede al rapido consumo”. Anche se la versione stampata del testo non fa distinzione fra le affermazioni dei vari interlocutori, è evidente che il confronto è dominato dalla voce di Manganelli.¹⁹ In un passaggio cruciale, il manifesto descrive “l’universo linguistico” con termini che in effetti richiamano da vicino “Un luogo è un linguaggio”:

Ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie. 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....²⁰

Rendendo pubblica per la prima volta la sua filosofia della letteratura, Manganelli non fa riferimento a nessuna opera letteraria in particolare, ma affronta la relazione fra linguaggio e realtà extra-linguistica in termini generali. La frase fondamentale “ogni universo è in primo luogo un universo linguistico” implica che il significato linguistico

¹⁸ Per una storia della rivista *Grammatica* si veda De Benedictis 1998, pp. 56-57 e Menechella 2002, pp. 52-56. Secondo Maria Corti *Grammatica* va considerata fra i progetti più innovativi e influenti della *neoavanguardia*: “non è possibile, a parer nostro, scendere a ragionare sul ‘formalismo’ degli anni Sessanta senza fare i conti con gli articoli di *Grammatica*, rivista di brevissima durata di cui [Manganelli] era uno dei redattori, che ad alcuni italiani parve allora scritto da un marziano” (Corti 1979, p. 242).

¹⁹ Grazia Menechella, nel suo tentativo di distinguere le voci dei cinque partecipanti al dibattito, ipotizza che Manganelli sia stato l’autore di diverse affermazioni fondamentali (si veda Menechella 2002, pp. 52-56). Altri critici hanno avuto ancora meno dubbi sulla questione della paternità di Manganelli: Maria Corti, ad esempio, semplicemente gli attribuisce l’intero passaggio, senza nemmeno considerare l’ipotesi di più autori (si veda Corti 1973, pp. 93-105).

²⁰ Giorgio Manganelli et al., “La carne e l’uomo che crede al rapido consumo”, *Grammatica*, 1/1964, p. 1.

non si può spiegare in relazione a rappresentazioni mentali “interiori” o attraverso riferimenti a una sfera extralinguistica. Il linguaggio, scritto o orale, non è una traduzione approssimativa di un discorso mentale autonomo, dal momento che la struttura del pensiero non è indipendente dalla struttura del linguaggio e i pensieri di chi usa il linguaggio sono sempre linguistici e, in un certo senso, sul linguaggio. Di conseguenza il linguaggio non può essere osservato dall'esterno – l'universo linguistico non è “pensabile” –, può essere solo sperimentato dall'interno (“abitabile”). In *Scrivere libri e altre cose*, testo precedente ma pubblicato postumo, Manganelli sceglie un'altra parafrasi, più inusuale: “Proviamoci a scrivere in prosa. Se chiarirà qualcosa? Nulla deve chiarirsi, in realtà. Si tratta di rendere masticabile l'universo. Per l'universo che ci mastica siamo chiari abbastanza”.²¹ Parlare un linguaggio non significa stabilire una connessione fra le sfere distinte del linguaggio e della realtà, ma essere parte di un universo che è già intrinsecamente linguistico. O, come dice in modo forse più laconico Manganelli in un'intervista rilasciata nel 1988 a Graziella Pulce: “Le idee non vengono mai. Prima vengono le parole, poi vengono ancora le parole, poi vengono ancora le parole. Poi si va a casa”.²²

3.2. *Forme di vita*

Ci sono buone ragioni per credere che i primi scritti di Manganelli sul linguaggio come universo autonomo e autoreferenziale siano stati almeno parzialmente ispirati dagli *Essais critiques* di Roland Barthes. Come ha mostrato Mattia Cavadini, nell'edizione francese e nella traduzione italiana dei saggi di Barthes che Manganelli possedeva ci sono segni di un'attenta lettura e rilettura.²³ Significativamente, le chiose di Manganelli riguardano soprattutto le affermazioni più astratte di Barthes, e in particolare l'idea che la letteratura debba essere studiata in base alle stesse regole di qualunque sistema di segni.

²¹ Manganelli, *Scrivere libri e altre cose*, in Belpoliti e Cortellessa (eds) 2006, pp. 112-129; 115.

²² Pulce 1988, p. 102. Si consideri anche il seguente passo di Encomio del tiranno: “Egregio editore [...] mi rivolgo a lei, e la dico egregio, perché suppongo che lei sia affatto estraneo a qualsivoglia tentazione di idee, e sia del tutto affascinato da suoni di parole, giochi di parole, tutte le belle, e nobili, e ignobili accortezze che far si possono con le parole” (Manganelli 1990, p. 15).

²³ Si veda Cavadini 1997, pp. 13-14.

Secondo Barthes questo assunto stabilisce un nuovo standard per chi, di professione, studia la letteratura: invece di leggere le opere letterarie per il loro contenuto, costui dovrebbe piuttosto concentrarsi sugli aspetti formali della comunicazione letteraria: “La littérature n’est bien qu’un langage, c’est-à-dire un système de signes: son être n’est pas dans son message, mais dans ce ‘système’”.²⁴ L’enfasi posta da Barthes sulla forma non è solo una sfida alla canonica concezione di *littérature engagé*, ma sfuma anche i confini fra comunicazione letteraria e non letteraria, promuovendo così una “intellettualizzazione” dell’arte che Barthes associa al lavoro dei *nouveaux romanciers* Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Philippe Sollers.²⁵ Il nuovo paradigma critico di Barthes rivela l’artificio e la costruzione celati dietro pratiche sociali apparentemente “naturali”. Leggere come “letteratura” un sistema di convenzioni sociali date significa, secondo Barthes, sottolinearne la contingenza e la coerenza strutturale interna, e non i modi in cui tale sistema viene determinato da condizioni esterne.²⁶

En soi, un langage n’est pas vrai ou faux, il est valide ou il ne l’est pas: valide, c’est-à-dire constituant un système cohérent de signes. Les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système de signes que s’est fixé l’auteur (et il faut, bien entendu, donner ici un sens très fort au mot système).²⁷

È facile immaginare quanto tali affermazioni possano aver affascinato l’autore de *La letteratura come menzogna*. Il rifiuto di Barthes del realismo letterario e l’idea che ogni pratica culturale debba essere vista come un sistema di segni chiuso in sé e internamente coerente sono in perfetta sintonia con il tono dei primi scritti critici di Manganelli. Questo appare particolarmente evidente ne “La carne è l’uomo che crede al rapido consumo”, che possiamo leggere, almeno in parte, come una parafrasi dei saggi di Barthes – ad esempio quando Manganelli si oppone all’idea che la letteratura debba essere definita

²⁴ Barthes 1964, p. 257. Cavadini afferma che questo passaggio nella copia di Manganelli è sottolineato.

²⁵ Si veda Barthes 1964, p. 275.

²⁶ Per un’analisi approfondita della prime teorie di Barthes sul linguaggio si veda Moriarty 1991, in particolare i capitoli 2-6.

²⁷ *Ibid.*, p. 255.

attraverso la sua funzione referenziale: “Io credo che ci sia un piccolo equivoco: l’idea che quando si usa la parola ‘linguaggio’ si allude a qualcosa che significa. Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso”.²⁸ Anche Manganelli, come Barthes, è affascinato dall’ipotesi estrema di un testo senza referente; come Barthes, crede che la letteratura alluda a questa possibilità e riveli di conseguenza qualcosa di sostanziale sulla natura del linguaggio.

La complessità delle idee di Manganelli e di Roland Barthes sulla letteratura emerge se mettiamo a confronto le loro affermazioni con l’ultima filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein, come definita dalle *Philosophical Investigations*. Nonostante abbiano origini molto diverse, la filosofia del linguaggio di Wittgenstein e le riflessioni sulle poetiche del modernismo di Barthes hanno molto in comune. Negli ultimi anni filosofi come Stanley Cavell e studiosi di letteratura, fra cui Marjorie Perloff, hanno cercato di mettere in luce l’interesse di Wittgenstein per il linguaggio letterario e di definire l’ambito di una specifica filosofia wittgensteiniana della letteratura.²⁹ Come ha recentemente notato Michael Wood, esistono analogie importanti fra l’immagine comunitaria del linguaggio di Wittgenstein e la percezione del linguaggio come *habitat* di Barthes. Anche Wittgenstein, come Barthes, vede il linguaggio come qualcosa di pubblico e insito nella pratica sociale, ed è soprattutto interessato alle pratiche linguistiche, non al *cosa* viene detto ma al *come*.³⁰ Prendendo in prestito un’espressione coniata da Louis Hjelmslev e adottata da Hayden White, potremmo dire che entrambi i pensatori si confrontano con il “contenuto della forma”: indagano il discorso in relazione

²⁸ Giorgio Manganelli et al., “La carne e l’uomo che crede al rapido consumo”, *Grammatica*, 1/1964, p.1.

²⁹ Si veda in particolare Cavell 1962 e 1979, Diamond 1991, Hagberg 1994 e Perloff 1996. Gli scritti di Wittgenstein contengono pochi accenni alla letteratura, ma le sue idee generali sul linguaggio sono state viste da molti come un contributo fondamentale alla teoria estetica e letteraria. In anni recenti, un numero sempre maggiore di teorici della letteratura ha insistito sull’importanza di questa “nuova” lettura di Wittgenstein. Per un’inquadramento dell’argomento si vedano Cray e Read (eds) 2000; Gibson e Huemer (eds) 2004. Staten 1984 contiene un interessante confronto fra Wittgenstein e Derrida.

³⁰ Per ulteriori dettagli si veda il secondo capitolo di *Literature and the taste of knowledge* (2005) di Michael Wood. Con estrema eleganza, l’autore allude alla difficoltà di stabilire se Wittgenstein abbia avuto una diretta influenza su Barthes: “It is not, I hope, merely a piece of random free association on my part that brings together Barthes’ idea that literature makes knowledge into a holiday and Ludwig Wittgenstein’s image for the occasions when philosophical problems arise: when language goes on holiday.” (Wood 2005, p. 42).

alla struttura dei suoi tropi dominanti.³¹ Se guardiamo i primi saggi di Manganelli, questa attenzione alla forma e alla pratica linguistica salta subito all'occhio. Saggi come “Un luogo è un linguaggio” e “La semantica di Humpty Dumpty” non solo richiamano alla mente l'analisi del linguaggio di Wittgenstein, ma ci ricordano anche la sua ben nota analogia fra linguaggio e gioco: scrivere diventa “una macchina, un meccano, un giocattolo”.³² Nonostante questa affinità, non è semplice stabilire l'esatta natura o l'epoca in cui Manganelli venne a conoscenza della filosofia di Wittgenstein. Diversamente da quanto accade con Barthes, il filosofo viene citato solo raramente, e mai riconosciuto esplicitamente come modello. Uno dei pochi riferimenti di Manganelli a Wittgenstein si trova nell'entusiastica recensione di *Storia notturna* di Carlo Ginzburg, dove Manganelli plaude alla capacità di Ginzburg di spiegare le tradizioni popolari senza affidarsi all'ipotesi totalizzante di un'unica cultura condivisa.³³ In risposta all'autoironico avvertimento di Ginzburg – “Il mio Frazer ha letto Wittgenstein” –, Manganelli chiede ai suoi lettori di immaginare un'indagine antropologica che abbia accolto sinceramente la critica di Wittgenstein a *The Golden Bough* di Frazer. Per capire la provocazione di Wittgenstein, suggerisce Manganelli, l'antropologia dovrebbe rinunciare all'obiettivo di “capire” la cultura.

Veramente Wittgenstein aveva scritto: “Frazer non è in grado di immaginarsi un sacerdote che in fondo non sia un pastore inglese del nostro tempo, con tutta la sua stupidità e insipidezza”. C'è da chiedersi che cosa resterebbe di Frazer se veramente leggesse Wittgenstein; fondamentalmente, il filosofo rimprovera

³¹ Hayden White così chiarisce la sua posizione: “Now, from the standpoint of traditional literary theory, the notion that the form of a discourse might be one of its contents would have to be treated as either a paradox or a mystery. From the perspective provided by tropological theory, however, there would be nothing paradoxical or mysterious at all about such a notion. This content of a form of discourse would be linguistic in nature and would consist of the structure of its dominant trope, the trope that serves as the paradigm in language for the representation of things as parts of identifiable wholes” (White 1999, p. 21; si vedano anche Hjelmslev 1943; White 1987).

³² Manganelli 1967, p. 86. Alcuni commenti sui giochi linguistici in Manganelli si trovano in Cavadini 1997, pp. 28-29.

³³ Giorgio Manganelli, “Nei misteri del sabba” ne *Il Messaggero*, 10 giugno 1989, ristampato come “Ginzburg” in Belpoliti e Cortelessa (eds.) 2006, pp. 152-156. Per un'analisi dell'interesse di Manganelli per la stregoneria e per il saggio di Ginzburg si veda Baldacci 2006.

all'antropologo la coazione a interpretare, direi l'errore di voler "capire". È possibile parlare di qualcosa senza interpretare?³⁴

A prima vista, questo passo non ci aiuta molto a chiarire il rapporto di Manganelli con Wittgenstein. Va notato comunque che il filosofo fa la sua comparsa nel testo di Manganelli non come creatore di un sistema teorico coerente, ma – con tipico atteggiamento manganelliano – come critico e sabotatore dell'ortodossia della disciplina. Inoltre la critica di Wittgenstein è descritta da Manganelli in termini che ricordano alcune delle sue prime riflessioni su letteratura e filosofia. Quello che per Manganelli è in gioco nella controversia fra Frazer e Wittgenstein è esattamente il fuorviante desiderio di "capire", che lui stesso aveva condannato più di quarant'anni prima negli appunti sul *Tonio Kröger* (si veda il capitolo 2). In modo abbastanza sorprendente Manganelli trova nel filosofo un alleato nella battaglia contro la chimera filosofica della chiarezza assoluta.

"*Alice* è un catalogo di giochi", scrive Manganelli nel suo saggio su *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll, "ma anche l'allegoria è un gioco, e non v'è gioco più comprensivo del linguaggio, con le sue rigorose regole, gli arbitri e le pene, le combinazioni infinite".³⁵ Manganelli usa, come Wittgenstein, il termine "linguaggio" in un senso insolitamente ampio per riferirsi a tutte le forme di comportamento intenzionale. Come il filosofo viennese, introduce il paragone fra linguaggi e giochi per esprimere considerazioni ad ampio raggio sul significato linguistico e sulla sua comprensione. Eppure le motivazioni che spingono Wittgenstein e Manganelli a fare uso della stessa metafora sono profondamente differenti: per l'autore delle *Philosophical Investigations*, il paragone fra linguaggio e gioco ruota attorno all'idea che nessuna delle due pratiche si può spiegare facendo ricorso a un sistema di regole predefinito. Giocare è un'attività che si impara parallelamente, e nonostante, l'apprendimento di innumerevoli altre attività, fra cui il dare direzioni o l'eseguire ordini. Ciascuna di queste attività può essere imparata senza mai dover formulare le regole che le descrivono, e in effetti sarebbe impossibile

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

³⁵ Manganelli 1967, p. 88. "La semantica di Humpty Dumpty" (Manganelli 1967, pp. 85-89) venne precedentemente pubblicata come "Le follie di Alice" ne *Il Mondo*, 7 settembre 1965. Il cambiamento di titolo è emblematico del crescente interesse di Manganelli per una visione più ampia della filosofia del linguaggio.

insegnare a qualcuno il significato di un gioco solo attraverso una regola o una serie di regole. Senza la messa in pratica, tutte le regole possono essere fraintese o mal interpretate.³⁶ In altre parole, il paragone di Wittgenstein tra linguaggio e gioco sposta l'attenzione sul fatto che significato e apprendimento sono pratiche che avvengono solamente all'interno di un contesto di convenzioni stabilite, all'interno di una comunità di individui che seguono delle regole, comunità che Wittgenstein chiama, nelle *Investigations*, una "forma di vita". Significativamente, la "forma di vita" non spiega che cosa significhi seguire una regola, ma segna i limiti necessari di ogni spiegazione, come viene chiaramente detto nelle *Investigations*: "If I have exhausted the justifications I have reached bedrock, and my spade is turned. Then I am inclined to say: This is simply what I do".³⁷

La descrizione di Manganelli dell'"universo linguistico" ricorda da vicino le riflessioni di Wittgenstein sulla "forma di vita". Come Wittgenstein insiste sul fatto che la "forma di vita" non può essere spiegata dalla filosofia – fare speculazioni su una diversa forma di vita significa domandarsi se il mondo può essere diverso da quello che è –, Manganelli ipotizza che nessuna pratica letteraria ci può far vedere l'"universo linguistico" dall'esterno. Come i bidimensionali abitanti di Flatlandia, siamo incapaci di superare i limiti del nostro universo linguistico.

Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere "qui" solo accettando le regole linguistiche che lo inventano. Essendo il porsi di un linguaggio arbitrario e non deducibile, i diversi linguaggi indicheranno luoghi totalmente discontinui".³⁸

È proprio questo aspetto dell'analisi di Manganelli – la sua riflessione sull'impossibilità di un punto di vista esterno ai limiti del nostro universo linguistico –, che mette in luce le differenze fra il suo approccio e quello di Wittgenstein. Per Manganelli l'universo linguistico è essenzialmente una prigione di norme e convenzioni, ma dal momento che la sua esistenza poggia su una base totalmente arbitraria – le regole contingenti del gioco

³⁶ Si veda Cavell 1962; Kripke 1982.

³⁷ Wittgenstein 1953, §217

³⁸ Manganelli 1967, p. 44.

linguistico –, tale universo può essere facilmente rimpiazzato da un altro sistema di convenzioni linguistiche. In effetti su ogni universo linguistico incombe lo spettro della sua stessa contingenza: “ciascun linguaggio ‘sa’ che altri sistemi linguistici sfidano la sua totalità; che infiniti possibili ‘come se’ si pongono come alternativi; che in qualche modo occupano tutti il medesimo spazio”.³⁹ Minacciato dalla possibilità di altre norme e altri riti ugualmente arbitrari, l’universo linguistico cerca di negarne l’esistenza proclamandosi una realtà sociale assoluta e inevitabile. Gli abitanti dell’universo linguistico non solo soffrono per le sue restrizioni semantiche – nell’allegoria di Abbott la sua “mancanza di dimensioni” –, ma sono anche vittime dell’ambizione dell’universo linguistico stesso a presentarsi come unica vera rappresentazione della realtà.

Codesta struttura fintamente sociale è un altro esempio di linguaggio e, insieme, degli elementi naturalmente tragici di ogni linguaggio: la sua vera vocazione a porsi come definitivo, come la “realtà” e quindi la sua cattiva coscienza. Per reggere le proprie membra, esso ricorre a due armi: al terrorismo e all’eufemismo. Cioè, allo Stato e alla Storia.⁴⁰

Le accuse di Manganelli alla natura totalitaria dell’universo linguistico non trovano riscontri nella filosofia di Wittgenstein. La sua descrizione della “forma di vita” come somma di giochi linguistici è allo stesso tempo più ampia e meno politica delle considerazioni di Manganelli.⁴¹ La “forma di vita”, diversamente dall’universo linguistico di Manganelli, non è espressione di specifiche costellazioni di potere, e non può essere facilmente rimpiazzata da giochi linguistici alternativi. Comprende piuttosto tutti i nostri tentativi di darci senso reciprocamente, e di darne al mondo oggettivo; essere esclusi dalla “forma di vita” significa secondo Wittgenstein non far parte dell’umanità. Questo concetto viene chiarito da un influente saggio di Stanley Cavell sulla filosofia del linguaggio di Wittgenstein:

³⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴¹ Il problema dell’impegno politico di Wittgenstein raramente viene affrontato dai suoi studiosi. Una delle poche eccezioni è rappresentata da Ernest Gellner, che ha prestato molta attenzione alla mancanza di un’analisi politica esplicita in Wittgenstein e ne ha criticato la filosofia “politically colour-blind and tone deaf” come espressione di un “typically Viennese *fin-de-siècle* intellectual autism”. (See Gellner 1998, esp. 43-113).

That on the whole we do [communicate] is a matter of our sharing routes of interest and feeling, modes of response, sense of humor and of significance and of fulfillment, of what is outrageous, of what is similar to what else, what a rebuke, what forgiveness, of when an utterance is an assertion, when an appeal, when an explanation – all the whirl of organism Wittgenstein calls “forms of life”. Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this. It is a vision as simple as it is difficult, and as difficult as it is (and because it is) terrifying.⁴²

La tragedia descritta da Manganelli è evidentemente diversa dal “terrore” evocato da Cavell. Secondo Wittgenstein la “cura” del linguaggio di tutti i giorni ha per il filosofo un effetto liberatorio, poiché mette fine alla pretesa filosofica di spiegare il mondo. “The real discovery”, scrive Wittgenstein “is the one that makes me capable of stopping doing philosophy when I want to. – The one that gives philosophy peace, so that it is no longer tormented by questions which bring itself in question”.⁴³ Per Manganelli, al contrario, è la consapevolezza dei limiti dell’universo linguistico ad essere liberatoria, poiché pone i presupposti per una ribellione contro le convenzioni sociali dominanti:

Se il linguaggio si regge terroristicamente, se i suoi confini sono così aspramente definiti, se è insieme effimero ed eterno, ciò comporta che da linguaggio a linguaggio non vi sia spazio per un percorso dialettico, né per alcuna possibilità di deduzione. Il passaggio dall’uno all’altro potrà avvenire solo con un atto di violenza.⁴⁴

Le riflessioni di Manganelli sull’idea di una rottura violenta con le regole dell’universo linguistico rivelano fino a che punto sia stato influenzato dalla teoria dell’avanguardia,

⁴² Cavell 1962, p. 75.

⁴³ Wittgenstein 1953, §133. Come fa notare Timothy Gould, la parola “Ruhe” nel testo originale di Wittgenstein si può tradurre sia con “peace” che con “rest”. In altre parole, Wittgenstein poteva non pensare a una definitiva “fine della filosofia” ma a un sollievo istantaneo ma certamente momentaneo (si veda Gould 2004).

⁴⁴ Manganelli 1967, p. 50.

come rivela anche il passo seguente tratto da *Laboriose inezie*: “Al fondo dell’invenzione di un universo [...] sta un momento di eroico, anonimo furore verbale: un momento in cui il significato delle parole si deforma e si contraddice, si sgretola e moltiplica, e nessun paziente e lento dizionario può tener dietro a quei significati”.⁴⁵ La visione utopica di un’eroica ribellione contro l’universo linguistico contiene tutto il pathos della retorica avanguardistica. Eppure è proprio questa fascinazione per la rottura che permette a Manganelli di andare oltre quell’idea di potere decisamente statica implicita sia negli *Essais critiques* di Roland Barthes che nelle *Philosophical Investigations* di Wittgenstein. In apparenza, la metafora di Manganelli anticipa una più complessa e consapevole comprensione della molteplicità del linguaggio e del discorso, non lontana da quella contenuta nel saggio di Barthes “La division des langages” (1973) e dall’analisi di Michel Foucault sulla complicità di potere e sovversione.⁴⁶ Tale relazione appare ancora più evidente nella parte finale di “Un luogo è un linguaggio”, dove ancora una volta le riflessioni di Manganelli sono dettate da un aspetto particolare del romanzo di Abbott. Se la prima parte di *Flatland* è dedicata alla descrizione, in buona parte satirica, dell’universo bidimensionale del narratore, la seconda, intitolata “Other worlds”, permette ad Abbott di indagare pienamente il potenziale filosofico delle proprie idee. Nei capitoli finali di *Flatland*, il “vecchio quadrato”, protagonista di Abbott, scopre l’esistenza di universi alternativi e di diverse dimensioni. Dapprima sogna di visitare il mondo unidimensionale di Linelandia, poi viene avvicinato nel suo stesso mondo da una sfera che gli rivela l’esistenza di uno spazio tridimensionale. Inizialmente incredulo, il narratore viene costretto dalla sfera a lasciare il proprio mondo e a vedere Flatlandia dall’esterno. Prontamente convertito alla tridimensionalità, il quadrato si informa su universi a quattro, cinque o sei dimensioni, insistendo sulla possibilità matematica della

⁴⁵ Manganelli 1986b, p. 24.

⁴⁶ Ne “La Division des langages” Barthes distingue fra discorso “enocratic”, visto come interno al potere e quindi conforme alla doxa, e discorso “acritic”, privo di potere e determinato dal rifiuto della doxa. Essendo privo di potere, il discorso acritico deve ricorrere alla violenza per potersi affermare. (Si veda Barthes 1984, pp. 123-25; Moriarty 1991, pp. 159-160). Secondo l’analisi di Foucault, la resistenza è eterogenea e intrinseca al potere: “Là ou il y a pouvoir, il y a résistance et [...] pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n’est jamais en position d’extériorité par rapport au pouvoir. [...] Ces point de résistance sont présent partout dans le réseau de pouvoir. Il n’y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus – âme de la révolte, foyer de toutes les rebellions, la loi pure du révolutionnaire. Mais des résistances qui sont des cas d’espèce [...] par définition, elle ne peuvent exister que dans le champ stratégique des relations de pouvoir” (Foucault 1976, pp. 125-126).

loro esistenza. Il suo maestro, tuttavia, sempre più irritato da tali domande, finisce per rispedire il narratore nel suo mondo a due dimensioni, dove sarà adesso obbligato a vivere nella piena consapevolezza del proprio isolamento. Il racconto di Abbott si conclude con questa parabola platonica. Incapace di soffocare la propria conoscenza dello spazio tridimensionale, il narratore cerca di convertire i suoi concittadini, ma viene preso per pazzo e finisce i suoi giorni in prigione. Ciò che era cominciato come una satira sociale, finisce in una stoica rassegnazione.

Yet, I exist in the hope that these memoirs, in some manner, I know not how, may find their way to the minds of humanity in Some Dimension, and may stir up a race of rebels who shall refuse to be confined to limited Dimensionality. That is the hope of my brighter moments. Alas, it is not always so. [...] It is part of the martyrdom which I endure for the cause of Truth that there are seasons of mental weakness, when Cubes and Spheres flit away into the background of scarce-possible existences; when the Land of Three Dimensions seems almost as visionary as the Land of One if None; nay, when even this hard wall that bars me from my freedom, these very tablets on which I am writing, and all the substantial realities of Flatland itself, appear no better than the offspring of a diseased imagination, or the baseless fabric of a dream.⁴⁷

Come il romanzo di Abbott, anche il commento di Manganelli sottolinea il valore di emancipazione del viaggio del quadrato attraverso universi geometrici diversi. Se la prima parte di *Flatland* descrive un sistema apparentemente stabile, potenzialmente eterno (“geometria e storia si affrontano come dati apparentemente inconciliabili, ma in realtà legati da una complicità che supera il loro antagonismo intellettuale”; 49), la seconda parte è dedicata, nella lettura di Manganelli, alla crisi dell’universo linguistico. La questione sollevata dal testo di Abbott non è più allora come conciliare l’esistenza con le restrizioni imposte dall’ordine dominante, ma quando e come abbandonarle per andare alla ricerca di convenzioni e riti alternativi:

⁴⁷ Abbott [1884] 1987, pp. 95-96

Al tema del linguaggio che si finge unico, e dalla propria finzione genera la menzogna della storia, si contrappone il momento antistorico della pluralità dei linguaggi. Al problema dello stare dentro un unico universo, si contrappone l'eroico problema del passaggio da uno ad altro universo.⁴⁸

A questo punto del saggio Manganelli usa il termine “universo linguistico” in senso relativamente stretto: la sua idea di eroica ribellione contro le regole dell'universo linguistico non si conforma all'ampia sfera di senso della “forma di vita” di Wittgenstein. Se i limiti dell'universo linguistico coincidono con i limiti del significato stesso, una trasgressione premeditata è impossibile per definizione. Per capire l'idea di Manganelli di una possibile ribellione, la sua metafora va interpretata all'interno di un contesto diverso: l'ambizione dell'avanguardia a cambiare la realtà sociale cambiando i codici culturali che ne definiscono e perpetuano l'esistenza. Solo in tale senso una fuga dall'universo linguistico sembra possibile – basta rifiutare il sistema di norme e convenzioni in cui si vive. Ma anche il saggio di Manganelli, come il romanzo di Abbott, si chiude con una nota di scetticismo. Anche se fuggire da Flatlandia è possibile, non è facile capire in che modo la trasgressione possa portare a un sistema più denso di significato. La fuga verso un altro universo non è solo difficile da compiere (“come può l'intelligenza bidimensionale ‘ricordare’, ‘pensare’ l'altra dimensione?”, 53), ma sembra, in ultima analisi, inutile. In fin dei conti, aggiunge Manganelli, ogni universo linguistico – quello reale e tutti gli altri possibili che ne potrebbero prendere il posto – non è forse solo “un sistema di coerente follia, una delirante organizzazione del nulla”? La visione di Manganelli di un'eroica ribellione contro la dittatura del linguaggio è sempre accompagnata dalla tragica consapevolezza della sua contingenza. E' questa consapevolezza che affascina Manganelli. Invece di debellare l'ansia, la battaglia per una rivoluzione assoluta e definitiva contro il linguaggio non fa altro che rivelare le costrizioni e i limiti insuperabili del nostro stato.⁴⁹ Abbandonato il campo della filosofia, il sogno di universi linguistici alternativi getta le basi della poetica antirealista di Manganelli e dà vita alla scrittura letteraria.

⁴⁸ Manganelli 1967, p. 49.

⁴⁹ Per una discussione ampia e originale del significato dell'essere in trappola nell'immagine storico-politica del sè si veda Chowder 2004.

Capitolo 4

L'ombra del labirinto

I am now trying an experiment very frequent among Modern authors; which is to write upon Nothing: when the subject is utterly exhausted, let the pen still move on; by some called the ghost of Wit, delighted to walk after the death of its body.

JONATHAN SWIFT¹

Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su un testo sempre più estraneo al senso.

GIORGIO MANGANELLI²

La letteratura come menzogna viene spesso letta come la versione più chiara e completa della poetica di Giorgio Manganelli.³ Secondo molti critici, i saggi contenuti in questa raccolta – e in particolare il ben noto manifesto eponimo – pongono le fondamenta teoriche della sua opera e ne riconducono l'estrema originalità stilistica al rifiuto categorico delle convenzioni estetiche del realismo. In particolare, il manifesto di Manganelli viene visto di frequente come il ripudio della “leggibilità” tradizionale a favore di un discorso estremamente stilizzato e frammentario. Molti critici pensano, di conseguenza, che la produzione narrativa di Manganelli non possa essere adeguatamente descritta a livello tematico, e che i suoi testi debbano essere letti come esperimenti linguistici basati su pure variazioni formali e operanti esclusivamente al livello del significante.⁴ Secondo questa interpretazione, il passaggio dalla teoria letteraria alla

¹ *A Tale of a Tub* [1704] in Swift 1962, p. 393.

² Manganelli 1967, p. 222.

³ Nel 1976, Manganelli afferma l'importanza di “*La letteratura come menzogna*” in maniera ironica, quando dice in un'intervista condotta da Paolo Ruffili: “Non ho nemmeno finito di capire *La letteratura come menzogna*, come avrei avuto modo di cambiare ‘idea’? In verità, non riesco a superarmi sono sempre nel punto in cui mi trovo, mai più avanti” (Manganelli 2001b, p. 34).

⁴ Per un'analisi soprattutto linguistica della prima prosa di Manganelli si veda Corti 1969, 1978, 1979; Ottone 1976.

pratica della creazione dovrebbe essere quanto mai semplice e immediato: un *nonsense* letterario radicale – la rottura completa con *tutte* le convenzioni semantiche – sarebbe la sovversiva risposta di Manganelli alle costrizioni dell’ “universo linguistico”, il suo modo per sfuggire alla tirannia dell’ideologia borghese e al linguaggio del potere che le è proprio. Come spero di dimostrare, la questione è un po’ più complessa. Leggendo i testi di Manganelli in chiave formalista possiamo coglierne la vicinanza alle idee avanguardistiche di letteratura come *locus* di totale decontestualizzazione semantica, e cogliere l’interesse dell’autore per la trasgressione e la rottura, temi che ricorrono in quasi tutti i saggi teorici. Allo stesso tempo, però, concentrarsi esclusivamente sulla sperimentazione formale – inversioni, commutazioni e permutazioni testuali – rischia di farci trascurare il livello tematico. Le interpretazioni formaliste tendono inoltre a sovrapporre le nozioni di “antirealismo” e “illeggibilità”, dando così un’immagine fuorviante dell’opera di Manganelli. Descrivere Manganelli come “illeggibile” significa in pratica escludere la sua opera da qualunque contesto interpretativo.⁵ Recensioni apparentemente positive sull’ “assenza di significato altamente organizzata” appaiono in realtà come tentativi di sradicare i testi di Manganelli dalla sfera del linguaggio quotidiano e di sottrarli dal mondo dei fatti e delle cose.⁶ In questo capitolo proverò a dimostrare che le definizioni teoriche della letteratura come sfera del tutto autosufficiente non riescono a cogliere la vera complessità delle idee di Manganelli e, cosa ancora più importante, impediscono un’analisi dettagliata e approfondita del sofisticato gioco dell’autore con il senso comune, il *nonsense* letterario e il fantastico.

⁵ Il valore della “non leggibilità” è stato descritto dal critico letterario francese Denis Ferraris, che nella scelta di definire un testo “non leggibile” vede un atto aggressivo, di auto protezione, da parte del lettore che mette una distanza fra sé e una frammentazione del significante altrimenti scandalosa e potenzialmente minacciosa. (Si veda Ferraris 1980, p. 285; per un’analisi delle idee di Ferraris si veda Suleiman 1990, p. 36; per una visione meno radicale della non leggibilità si veda Menechella 1993a e 1993b).

⁶ La definizione di Edoardo Sanguineti della prosa di Manganelli come un’ “assenza di significato altamente organizzata” fa riferimento al *Discorso dell’ombra e dello stemma* dell’autore: “Naturalmente è difficile rassegnarsi al fatto che le parole ombra non significano niente, e che la poesia non solo non ha autore, ma in quanto poesia non esiste nemmeno, è una assenza di significato altamente organizzata” (Manganelli 1982, p. 67; see Sanguineti 1990, p. 254).

4.1. Nonsense e menzogna

Secondo Edoardo Sanguineti, Manganelli è soprattutto, un “grande teorico della letteratura”, che ha dedicato la propria vita ad un unico scopo: la creazione di un tessuto artificiale di segni completamente senza senso e privo in apparenza di qualunque relazione con il mondo circostante e quindi resistente alle tentazioni “menzognere” del realismo letterario:

Il linguaggio di Manganelli, che così ostinatamente proiettava le proprie sopra le altrui “angosce di stile”, indiscrimina radicalmente procedimento di scrittura e registro tematico. La “menzogna” letteraria, con il suo allucinatorio barocchismo, fa corpo con l’idea centrale che “la cosiddetta realtà è il male, il limite, il divieto, la miseria, l’assenza di senso”, onde deriva alla scrittura il destino e il compito di farsi “assenza di significato altamente organizzata”.⁷

Scrivendo con lo stesso spirito, Walter Pedullà in una delle prime recensioni alla narrativa di Manganelli, suggerisce di leggere *Agli dèi ulteriori* (1972) come una gioiosa celebrazione dell’ “autonomia del linguaggio”, un trionfo del *nonsense* sul senso comune: “Giorgio Manganelli sulla propria assenza di ‘messaggi’ fa grandi salti di gioia, più acrobatici di quanto consenta la sua mole: tanto, la realtà non esiste, essendo tutto linguaggio: che è l’unica verità in cui egli confessa di credere; il resto è menzogna”.⁸ Grazia Menechella, invece, ancora più sinteticamente: “Per Manganelli, ‘scrittore di parole’, il significante ha la meglio sul significato”.⁹ E se per Menechella il risultato più importante ottenuto da Manganelli è la creazione di opere letterarie che rafforzano ed esemplificano il valore artistico della “illeggibilità”, Mattia Cavadini fa un passo ulteriore, sostenendo che gli scritti “totalmente arbitrari” di Manganelli dimostrano la possibilità di un testo letterario privo di referente extratestuale.

⁷ Sanguineti 1990, p. 254.

⁸ Pedullà 1972.

⁹ Menechella 2002, p. 52. Giuditta Isotti Rosowsky fa un’osservazione simile: “Sembra quindi del tutto incongruo parlare per Manganelli d’invenzione del discorso attraverso il linguaggio. [...] Rovesciando i termini della proposizione, diremo invece che è il discorso ad inventare il linguaggio, a dargli forma: è il discorso a far sì che il linguaggio rispecchi se stesso” (Rosowsky 2007, p. 21).

Il rifiuto della referenza (l'extratesto, l'extralinguaggio) a livello di scrittura testuale, porta l'opera ad affidarsi unicamente alle proprie leggi interne. Puramente arbitraria e senza alcuna legittimazione esterna, occorre si giustifichi da se stessa, per mezzo del proprio periodare, della torsione sintattica, del lessico trascelto, dell'esclamazione impetuosa, di tutto l'armamentario della figuralità retorica.¹⁰

Questi commenti sono chiaramente debitori della retorica audace dello stesso Manganelli. Che siano percorsi da una sottile diffidenza nei confronti del falsetto astratto e cerimonioso dell'autore (Sanguineti), o professino invece piena ammirazione per la sua "vertiginosa erudizione" (Cavadini), la maggior parte dei commentatori concorda comunque sul fatto che l'idea di un testo perfettamente privo di significato sia centrale nella poetica di Manganelli.¹¹ In effetti, tale assunto trova conferma, per lo meno a livello superficiale, nei primi scritti teorici dell'autore, da cui traspare una profonda fascinazione per la semantica e la poetica del *nonsense*. Ne *La letteratura come menzogna*, ad esempio, Manganelli affronta celebri romanzi come se fossero pure sperimentazioni formali: *The Master of Ballantrae* di Robert Louis Stevenson diventa così "un gioco" e una "macchina del linguaggio", *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas "un sistema astrattamente geometrico" e *The Real Life of Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov "una sofisticata coreografia autoreferenziale".¹² Ognuna di queste metafore nasce dalla fiducia di Manganelli in una letteratura che cerca di fuggire dalla tirannia ideologica del senso comune, reinventando se stessa come sistema di regole totalmente arbitrario, "rituale senza significato" creato al solo scopo di fornire un'alternativa radicale al mondo corrente (si veda il capitolo 3). Come accade nel saggio su *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll, per Manganelli l'incontro con il *nonsense* letterario può essere piacevole e profondamente liberatorio:

¹⁰ Cavadini 1997, p. 15.

¹¹ "Il necrolinguaggio di questo 'lessicomane', di questo 'logotecnico', di questo 'verbiscalò', congiunge così, di necessità, il falsetto di una astratta cerimonialità oratoria e lo scatto nevrotico del giocoliere psicoticamente lapsico" (Sanguineti 1990, p. 254). "Simpatia, tanta, hanno trovato i testi di quell'occhiuto ed umbratile rapace che si mosse, con solitaria follia, tra i suoi infiniti spogli lessicali, le sue schede, i suoi scartafacci di riflessione daziaria sul male, i suoi alfabeti necrologici" (Cavadini 1997, p. 2).

¹² Si veda Manganelli 1967, pp. 26-27, 37, 148.

Il piacere che noi ricaviamo da questa sconsecrazione non è esente da una certa nostalgica stizza: giacché le lettere italiane sono avarissime di giochi del genere *non-sensical*. Ma non v'è dubbio che un brutale, indiscreto gaudio avrebbe sconvolto i nostri animi giovinetti, ci fosse mai stato offerto un *nonsense* ricamato sui Cipressi carducciani, o su quella Conchiglia fossile dello Zanella, che ha già tutto il necessario sussultio stolto e meccanico del *nonsense*; e come non sospettare che certe poesie del Pascoli siano state scritte come offerta sacrificale ad un futuro autore di *nonsense*?¹³

L'ammirazione di Manganelli per il *nonsense* non emerge solamente nella scelta del suo personale canone letterario, ma informa anche la sua famosa immagine dello scrittore come *fool*, i cui gesti insensati sfidano la coerenza dell'universo linguistico "totalitario": "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".¹⁴ Come scrive Manganelli, solo il *fool* può superare i limiti del linguaggio quotidiano; il suo discorso è "erroneo", indifferente a ogni significato prestabilito e quindi intrinsecamente sovversivo. In altre parole – rimanendo all'interno della metafora spaziale preferita da Manganelli –, solo il *fool* è capace di guardare l'universo linguistico dai suoi margini. Lui solo può contemplare sia la "razionalità" del senso comune che l'apparente assurdità del *nonsense*. Nel breve momento della liberazione creativa, i due livelli del discorso appaiono ai suoi occhi ugualmente contingenti e arbitrari.

Si suppone che una certa parola, scelta dall'autore, come per comodità diciamo, abbia il senso che quel tal signore abbia voluto. Insensatezza più insensata non potrebbe darsi. Se qualcuno avesse voluto mettere un qualsiasi senso in una parola, quel senso non ci sarebbe affatto. Che idea, che le parole abbiano un senso! Che fantasticaggine, che si possano rendere significanti! Per riassumere in

¹³ *Ibid.*, p. 87

¹⁴ Manganelli 1967, p. 218. Per un'interpretazione approfondita del modo in cui Manganelli descrive lo scrittore come fool, si veda Pegoraro 2000, in particolare. pp. 51-172.

modo elementare la questione, direi che le parole hanno tutti i sensi meno quell'unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di "mettervi". E se nessuno ha cercato di mettervi alcun senso, la situazione avrà solo questo di meglio, che non ci sarà l'inutile perdita di tempo di riaccompagnare alla porta il senso che, essendovi stato messo, ne va scacciato come un ubriaco molesto o un cliente insolvente. A questo punto, sarà chiaro che non solo l'esistenza dell'autore è improbabile, ma positivamente dannosa, teoricamente un impaccio, un puro e semplice residuo tolemaico. Le parole non sono antropocentriche, nessuno le "scrive", non "vogliono dire" nulla, non hanno nulla da dire. Come l'universo, sono inutili.¹⁵

Come si traducono queste metafore nella pratica creativa? Ne "La letteratura come menzogna", la fascinazione per la scrittura automatica e per la decontestualizzazione semantica sono meno rilevanti della polemica dell'autore contro la presunta inadeguatezza estetica e ideologica del realismo letterario e dell'umanismo filosofico. Belligerante, appassionato e indiscriminatamente ostile a ogni forma di tradizione, tale saggio ricorda quella che Renato Poggioli ha descritto come la tipica posa dell'avanguardista.¹⁶ Ma il pamphlet di Manganelli è anche una parodia ironica e giocosa del manifesto in quanto genere letterario, una sua riscrittura, una gentile presa in giro dell'esibizionismo e del sensazionalismo caratteristico della retorica dell'avanguardia.¹⁷ Ciò è particolarmente evidente nel paragrafo che apre il saggio:

Qualche tempo fa, durante una discussione, qualcuno citò: 'Finché c'è al mondo un bimbo che muore di fame, fare letteratura è immorale'. Qualcun altro chiosò: 'Allora lo è sempre stato.' Supponiamo che la saggezza dei governanti, la sistematica collera dei governati, la pia collaborazione dei venti e delle piogge

¹⁵ Manganelli 1977, p. 44.

¹⁶ Poggioli 1962, p. 30.

¹⁷ Come suggerisce Andrew Webber, il gesto del mostrare pubblicamente – l'atto del rendere manifesto – può essere considerato tratto caratterizzante di ogni movimento di avanguardia: "The term 'manifestation' and 'manifesto' are rooted in the idea of the hand (Latin *manus*) always suggesting a form of deictic display that is both handled by the showing subject and made palpable to the viewing subject" (Webber 2004, p. 18).

consentano, tra qualche generazione, di annunciare: ‘Da oggi, lunedì, nessun bambino morirà più di fame’. Non sorgerà allora qualche onesto e lucido razziocinatore a rammentarci i suicidi, le morti precoci, i delitti passionali, gli alcolizzati? O non sarà piuttosto, questo privilegiato odio di cui la letteratura gode da sempre, un indizio che in essa l’uomo, e soprattutto quella specie che chiamerei l’uomo umanista, ha sempre sospettato una attività immorale?’¹⁸

Si coglie facilmente l’omaggio ironico al *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti.¹⁹ Come Marinetti, anche Manganelli rifiuta le costrizioni estetiche della critica letteraria tradizionale, optando invece per una combinazione di pseudo-filologia ed eccesso retorico; una stupefacente cacofonia, che sfrutta le sottili distinzioni della retorica (“possiamo definire la letteratura un *adunaton*”; 218; “tentano l’ipallage che le colloca in reciproco afelio, il chiasmo che le dispone in immobilità speculare; si allineano nella scandita processione dell’anafora, osano la vertigine dell’ossimoro, la mite disubbidienza dell’anacoluto”; 222) e si appoggia a erudite citazioni dal latino (“*Ciceronianus sum*”; 217), dal tedesco (“un liquame molliccio biancastro, che è la *Weltanschauung*”; 217) e dall’inglese (“Dove trionfa quel risibile *middle aged*, l’Uomo”; 218). In più “La letteratura come menzogna” riecheggia il disinteresse di Marinetti verso le dichiarazioni sistematiche e ne condivide lo stile narrativo apparentemente spontaneo e aneddotico. Come il Manifesto di Marinetti, anche il saggio di Manganelli si apre con il ricordo quasi casuale di una recente discussione fra amici: “qualche tempo fa, durante una discussione, qualcuno citò”....²⁰

¹⁸ Manganelli 1967, p. 215.

¹⁹ Nel 1986 Manganelli definisce lo stile di Marinetti ridicolo, assurdo e infantile, aggiungendo che se l’infantilismo non è condizione sufficiente per la grandezza, è comunque un buon punto di partenza: “Con luminosa, irritante chiarezza intellettuale, Marinetti annunciava la nascita del Futurismo. Con codesto nome, con il suo progettista, mal si sono fatti i conti fino a oggi; ma si dovranno pur fare” (Manganelli 1987c, pp. 91-92).

²⁰ Pubblicato originariamente in francese, il preambolo narrativo del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti è più noto nella versione italiana, dove il paragrafo introduttivo recita: “Avevamo vegliato tutta la notte – i miei amici ed io – sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritte” (Marinetti 1968, p. 7). Sull’originalità di questo esordio di Marinetti si veda Perloff 2003, pp. 82-90.

Data l'importanza delle questioni in gioco, non deve forse sorprendere che Manganelli eviti di scontrarsi direttamente con il problema dell'impegno letterario e sociale, preferendo invece un falsetto intertestuale pieno di ironia. Il dialogo dei suoi anonimi interlocutori, pur affrontando un tema di enorme rilevanza sociale, ha una disturbante teatralità. Le idee non vengono affermate con convinzione sincera, ma "citate" ("citò") come banalità umanistiche su cui fioriscono immediati commenti ("chiosò"), quasi a chiosa di testi letterari. Il fatto inoltre che gli interlocutori restano anonimi ("qualcuno"; "qualcun altro") e il loro tono ironicamente cerimonioso sono in forte contrasto con l'urgenza normalmente associata all'idea di impegno politico. Spogliando della loro portata etico-politica i dibattiti contemporanei sul ruolo sociale della letteratura, Manganelli riesce a presentarli come riflessioni filosofiche immutate nel tempo: "Assai antica è l'ira dei dabbene per la letteratura. Da secoli viene accusata di frode, di corruzione, di empietà. O è inutile o è velenosa".²¹ Sfumando i confini fra epoche storiche, Manganelli evoca il fantasma di una duratura ostilità nei confronti della letteratura, intrinseca a ogni forma di pensiero morale, sistematico o filosofico, teologico o politico.²² Non sorprende certo che l'autore proclami la propria fedeltà alla letteratura, esaltandone l'assoluta immoralità con una serie di elogi paradossali:

Non v'è dubbio: la letteratura è cinica. Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la rallegri, non tragedia che gelidamente non la ecciti, e solleciti la cauta, maliziosa intelligenza che la governa. E si veda, per contro, quanto peritosamente, con quale ingegnoso sarcasmo maneggi gli indizi dell'onesto.²³

Il provocatorio plauso del cinismo fatto da Manganelli introduce il concetto che sarà dominante nel resto del manifesto e che è stato percepito da subito come il cuore della sua poetica: la letteratura è essenzialmente e irrimediabilmente ingannatrice e falsa. È

²¹ Manganelli 1967, p. 216.

²² Nonostante l'ostentato disinteresse di Manganelli per le categorizzazioni storiche, diversi critici hanno cercato di collocare i suoi attacchi all'interno di un preciso contesto storico e culturale. Maurizio De Benedictis, ad esempio, divide il proprio saggio in due parti: una è dedicata specificatamente a Manganelli, l'altra getta uno sguardo generale sulle definizioni teoriche di *mimesis*, da Platone a Roland Barthes (si veda De Benedictis 1998).

²³ Manganelli 1967, p. 216.

interessante notare come Manganelli arrivi a questo nodo centrale quasi per caso, attraverso il rovesciamento parodico di tradizionali affermazioni umanistiche. Non appena però si fa cenno alla “menzogna” le riflessioni di Manganelli superano velocemente la critica neoavanguardistica dell’umanesimo. Come chiarisce la parte restante de “La letteratura come menzogna”, ciò che sta a cuore a Manganelli non è la filosofia morale, ma la poetica del realismo.

La parola “menzogna”, usata da Manganelli per descrivere la natura essenzialmente ingannatrice della letteratura, è onnipresente nel manifesto. Dopo la prima evidente apparizione nel titolo, il suo significato viene chiarito da un ampio elenco di sinonimi più o meno precisi. Avendo descritto la letteratura come una forma di inganno, Manganelli prosegue chiamandola immorale, insolente, cinica, manipolatrice e disonesta, degradante, velenosa, vana e corrotta. In un crescendo sempre più iperbolico, la letteratura viene associata al tradimento, alla disobbedienza, all’indifferenza, all’adulterio, alla codardia, alla blasfemia, e infine paragonata alla follia e alla morte.²⁴ Il fascino e l’ambivalenza di tali paragoni sono incrementati dai diversi significati delle parole “vero” e “falso” fra cui oscilla Manganelli. “Menzogna” denota sia la mancanza di sincerità – immoralità, malvagità, depravazione ecc. – che, in termini puramente semantici, la non coincidenza di frasi e fatti. Nella seconda parte del manifesto Manganelli trasforma questa ambiguità in un’argomentazione a sostegno della scrittura sperimentale. Per lo scrittore realista, argomenta, la rappresentazione “vera” (verosimiglianza) è una condizione necessaria per un contenuto morale “vero”: fintanto che la letteratura fa riferimento a un mondo comune a tutti può anche aspirare a un sistema di valori morali condiviso, forse universale. Rispondendo polemicamente a questo assunto, Manganelli evoca l’idea della scrittura come soliloquio autoreferenziale, quasi solipsistico, che vanifica sia i normali desideri di “leggibilità” che la speranza nell’esistenza di una comunità etica di lettori:

²⁴ Sarebbe affascinante (ma probabilmente impossibile) esplorare la ricchezza delle allusioni alla *Repubblica* di Platone, al neoplatonismo, al polemico *A note on realism* (1883) di Robert Louis Stevenson, ecc. Qualsiasi elenco delle possibili fonti di Manganelli, tuttavia, dovrebbe includere gran parte della letteratura occidentale. Esso rivelerebbe anche i paradossi teorici insiti in ogni analisi diacronica del “realismo” (si veda Dolezel 1990; Prendergast 1986 e 2000; Bertoni 2007).

Scrivere non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori.²⁵

Fra tutti i possibili (e impossibili) scenari evocati da Manganelli ne “La letteratura come menzogna”, la paradossale definizione della letteratura come soliloquio di un folle è quella che ricorda più da vicino la nozione di scrittura automatica propugnata dal Gruppo 63, come emerge in diversi saggi fra cui il *Cahier de Doléance sull'ultima narrativa italiana* di Renato Barilli.²⁶ In questa polemica carrellata sulla narrativa italiana degli anni '50, Barilli liquida il lavoro di un'intera generazione di romanzieri partendo dalla loro paura di non essere compresi, dalla loro preoccupazione di non raggiungere il pubblico a cui mirano. Secondo Barilli, questo timore costante spinge autori come Giorgio Bassani e Vasco Pratolini – per citare due dei suoi bersagli preferiti – a enfatizzare le aspettative più prevedibili e convenzionali dei loro lettori. Ne “La letteratura come menzogna” Manganelli fa suoi con ironia questi appelli a un'innovazione stilistica radicale, ma fa un passo ulteriore rispetto a molti neoavanguardisti, affermando la necessità di un'opera letteraria realmente solipsistica e autoreferenziale e dunque per definizione inaccessibile ai lettori. Mettendo così da parte il problema della “leggibilità”, Manganelli prosegue descrivendo la scrittura stessa come un'attività essenzialmente solipsistica, che consiste interamente nel farsi e disfarsi di forme sempre più prive di significato.

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; disseccandola, metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi. Nel corpo della proposizione, le parole si dispongono con disordinato rigore, come astratti

²⁵ Manganelli 1967, p. 219.

²⁶ Si veda Barilli e Guglielmi 1976, parte 1.

danzatori cerimoniali. [...] Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso. Frigidi esorcismi scatenano la dinamica furorale dell'invenzione linguistica.²⁷

Secondo la radicale reinterpretazione di Manganelli delle esigenze del Gruppo, la scrittura automatica deve aspirare a una perfetta assenza di significato. Solo una distanza crescente dal senso comune garantisce la libertà dello scrittore da ogni convenzione sociale e linguistica. Secondo Manganelli, l'azione di paziente e sovversiva manipolazione del discorso letterario compiuta dallo scrittore deve in ultima istanza portare alla creazione di una forma completamente priva di significato, che esista al di fuori della dimensione sintagmatica e orizzontale del linguaggio e dunque attenga al "rigore", alla purezza e alla trasparenza di un'equazione algebrica. Ne "La letteratura come menzogna" questo livello di totale assenza di significato è descritto quasi come una performance teatrale del linguaggio stesso: i tropi dominanti del discorso letterario e sociale vengono "messi in scena", al pari di attori, a celebrare liberamente la loro "danza rituale" senza che nessun agente superiore del discorso possa interferire. Anche questa fantasia di libertà totale, tuttavia, è minacciata da un'ansia più profonda, che corre sottopelle. In uno dei passi più densi ed enigmatici del manifesto, Manganelli scrive che ogni scrittore desidera diventare il servo devoto e ubbidiente del barbaro e oracolare "dio del linguaggio".

[Lo scrittore] non lavora secondo estro o fantasia, ma secondo ubbidienza; cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio, dio barbaro e precipitosamente oracolare. La sua devozione è fanatica e inadeguata. Durante la lavorazione dell'oggetto verbale, è vincolante codesta condizione di dotta ignoranza. Egli sa perfettamente solo ciò che non conosce. L'oggetto che nasce dalla complicità della sua scienza e della sua ignoranza gli è totalmente impervio.²⁸

²⁷ Manganelli 1967, p. 222.

²⁸ *Ibid.* Come si vedrà nel settimo e nel ottavo capitolo, questa personificazione divina della convenzione linguistica avrà un ruolo non secondario nelle opere narrative di Manganelli.

Con un improvviso cambio di prospettiva, Manganelli trasforma l'elogio della libertà creativa in una cupa fantasia di cieca sottomissione e schiavitù. Il *nonsense* "creativo" si apre ad uno spettro ampio, forse infinito, di significati possibili, eppure ciò che appare, almeno in superficie, come un trionfo di creatività porta nella pratica ad una totale perdita di indipendenza. Come sottolinea Manganelli, la follia resiste al potere del discorso normalizzante – giace infatti fuori della soffocante cornice della soggettività –, ma la sua condizione di marginalità non consente vera resistenza o trasgressione.²⁹ Spettro senza significato, la scrittura automatica è priva del potere sovversivo che è invece una risorsa del discorso, trascende le costrizioni paralizzanti della soggettività autoriale solo per incontrare la più ampia e impersonale volontà iscritta nella "forma di vita": l'ordine misterioso e minaccioso del "dio del linguaggio". Anche laddove il linguaggio appaia come una spontanea "danza di segni", esso deve in fin dei conti seguire le regole condivise dell'"universo linguistico", che precedono, da un punto di vista logico, la coscienza individuale dell'autore. Come ogni altra forma di discorso, anche la sovversiva assenza di significato del *nonsense* letterario è basata sulle convenzioni linguistiche ed è di conseguenza destinata a trasformarsi in un nuovo sistema di regole: l'improvvisata "danza del linguaggio" diventa rito. Con sarcasmo ma anche con rimpianto, Manganelli aggiunge che l'autore di *nonsense* è sempre segretamente consapevole di questo inevitabile processo di "normalizzazione". Anche mentre sta scrivendo – anche nel momento della trasgressione creativa – egli già percepisce la tragica futilità del proprio sforzo: "[l'autore] ha l'oscura sensazione che quell'ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la calliditas corporale e l'eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire".³⁰ In una delle immagini più cupe che Manganelli ci offre della creatività artistica, le assurde deviazioni dalla norma sono anch'esse un atto di obbedienza del folle ai capricci del tiranno.

²⁹ La riflessione di Manganelli su *nonsense* e follia anticipa alcuni aspetti fondamentali dell'opera di Michel Foucault (se veda in particolare Foucault 1975). Si consideri anche l'affermazione di Judith Butler: "If we understand power as *forming* the subject [...], as providing the very condition of its existence and the trajectory of its desire, then power is not simply what we oppose but also, in a strong sense, what we depend on for our existence and what we harbour and preserve in the beings that we are" (Butler 1997, p. 2, corsivo dell'autore).

³⁰ Manganelli 1967, p. 221.

4.2. *Significare meno*

Quale rapporto lega le ambivalenti speculazioni di Manganelli sulla forma vuota e la sua produzione narrativa? Ci autorizzano forse, tali speculazioni, a leggere testi come *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento* come esempi di puro *nonsense* semantico?³¹ Seguendo il consiglio di Sanguineti, è fin troppo facile associare l'opera di Manganelli all'idea, tipica dell'avanguardia, della letteratura come gesto provocatoriamente privo di significato. In quanto membro del Gruppo 63, Manganelli certo conosceva perfettamente il concetto di "meccanismo puramente verbale", etichetta spesso utilizzata dagli scrittori e dai teorici della neoavanguardia per indicare una prosa dallo sperimentalismo estremo, interamente basata su *pastiche* testuali e combinazioni arbitrarie di parole.³² In ogni caso, nonostante la vicinanza di Manganelli al Gruppo 63, non è poi scontato che tali definizioni riescano veramente a cogliere l'originalità e la specificità della sua narrativa. E in effetti a un'interpretazione di Manganelli in chiave formalista si possono muovere almeno due importanti obiezioni teoriche. Innanzitutto, concentrarsi esclusivamente sulla forma porta spesso a trascurare il livello tematico delle opere; in secondo luogo, parlare della letteratura come discorso totalmente autoreferenziale – "separato dal mondo" e quindi inattaccabile dalle comuni modalità interpretative – vuol dire fare leva su visioni metafisiche della realtà, della verità e della finzione, che sono state via via messe in discussione sia dai teorici della letteratura che dai filosofi del linguaggio. Prima di affrontare la questione, sarà meglio riflettere brevemente sul problema del contenuto nella letteratura d'avanguardia.

Come nota Susan Rubin Suleiman in un'autorevole lettura del *Projet pour une revolution* à New York di Alain Robbe-Grillet (1970), le classiche interpretazioni formaliste della

³¹ Uso il termine "semantic nonsense" a partire dalla definizione di *Unsinn* data da Walter Blumenfeld, che distingue cinque diversi tipi di *nonsense*. Secondo Blumenfeld è solo il primo tipo ("semantic nonsense") che nasce dall'interferenza nella "relation between sign and reference", o nella sua sospensione. Si veda Blumenfeld 1933, p. 25. Si veda anche Menninghaus 1995, capitolo 1.

³² La definizione "meccanismo puramente verbale" viene usata da Nanni Balestrini nel 1965 alla conferenza del *Gruppo 63* sul futuro del romanzo sperimentale: "I fili spezzati con la realtà non si riannodano più e basta, non ce n'è più bisogno, il romanzo è un'altra cosa, [...] è un fatto artificiale [...] preferirei dire: un *meccanismo puramente verbale*" (Balestrini (ed) 1966, p. 132). Per ulteriori dettagli si veda Mussgnug 2004.

letteratura d'avanguardia in genere evitano l'analisi tematica diretta. Invece di confrontarsi con il "contenuto della forma", esse tendono a rappresentare la letteratura come un insieme di giochi verbali giocati in un "paradiso" testuale ideale, "where words would mate in liberty, not responsible, not situated, innocent, independent of the writer's intervention".³³ Secondo Suleiman, questa attenzione esclusiva alla forma diventa particolarmente problematica dove il tema principale appare scomodo o offensivo. Il saggio di Suleiman non fa alcun riferimento alla letteratura italiana, ma le osservazioni sulle micronarrazioni sadomasochistiche di tortura e di stupro di Robbe-Grillet possono facilmente adattarsi alle visioni ugualmente disturbanti di violenza, decadimento e disintegrazione fisica di Manganelli.³⁴ Hanno senza dubbio ragione Cavadini e Menechella a dire che il "vanverare" di Manganelli utilizza i tipici espedienti stilistici del *nonsense*: sostituzioni e inversioni fonetiche, aggiunta, sottrazione e spostamento di fonemi, letteralizzazione e decontestualizzazione semantica, applicazione schematica e ripetizione di strutture sintagmatiche fisse.³⁵ Tali interpretazioni, tuttavia, appaiono poco adeguate di fronte all'evidente fascinazione dell'autore verso temi come la discesa all'inferno, la frammentazione del corpo e della mente (*Hilarotragoedia*), la ricerca di un "commento perfetto" (*Nuovo commento*), i non morti e i non nati, i fantasmi, gli spettri e gli animali immaginari, gli spazi multiformi e i labirinti privi di centro (si vedano i capitoli 6 e 7). In un'interessante analisi tematica di *Centuria*, Stefano Lazzarin dimostra quanto l'immaginazione letteraria di Manganelli sia debitrice delle vicine tradizioni della letteratura fantastica e del Gotico.³⁶ Tale ipotesi ha trovato recente conferma nella ricerca di Mariarosa Bricchi sulle micronarrazioni di Manganelli (si veda il capitolo 5) e nel lavoro di Graziella Pulce su metamorfosi, emblemi e doppi nell'opera dell'autore.³⁷ Molti studi su Manganelli, tuttavia, restano ancora caratterizzati da un sintomatico spostamento dal piano della rappresentazione all'analisi puramente formale. Prendendo ispirazione dal

³³ Suleiman 1990, p. 57.

³⁴ Suleiman riassume nel modo seguente l'atteggiamento di Robbe-Grillet: "The fantasies of mutilation, rape, torture, and murder become then not the products of the writer's imagination, but the *données* on which the writer's imagination works. The writer's activity is not only innocent, it is positively beneficial: its ultimate effects is to expose the myths for what they are, bring them up into the light, and thus deprive them of their alienating power" (Suleiman 1990, p. 57).

³⁵ Si veda Menechella 2002, capitolo 3; Cavadini 1997, parte II.

³⁶ Si veda Lazzarin 1997.

³⁷ Si veda Bricchi 2002; Pulce 2004, in particolare pp. 67-96.

lavoro di Suleiman su Bataille e Robbe-Grillet, i capitoli seguenti tenteranno una lettura di Manganelli più equilibrata, formale e tematica, nel tentativo di superare quella “idealization, sacralization or naturalization of language” che ha caratterizzato molti studi italiani sulla narrativa sperimentale.³⁸

Torniamo adesso al nodo centrale di questo capitolo. Gli scritti di narrativa di Manganelli sono veramente “testi privi di referente”, o, come scrive Walter Pedullà, “salti linguistici senza significato” privi di qualunque relazione con il mondo reale, creati al solo scopo di ricordarci che “non c’è realtà fuori dal testo”? Dobbiamo leggere *Hilarotragoedia* o *Nuovo Commento* come “labirinti testuali” autoreferenziali, che non descrivono mondi, ma solo le parole che li costituiscono? Secondo i filosofi analitici del linguaggio Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen, domande come queste sono sintomatiche di un diffuso fraintendimento della relazione fra finzionalità e verità. Secondo i due filosofi, l’assunto dell’impossibilità di una rappresentazione “pura”, non mediata, di fatti extra-linguistici viene spesso erroneamente identificato con l’idea, ben più radicale, che non esiste realtà al di fuori del linguaggio: conclusione a tutti gli effetti ingannevole.³⁹ La prima affermazione non fa altro che riconoscere che la realtà è organizzata attraverso i sistemi linguistici degli uomini. In altre parole, la letteratura è una forma di interazione sociale, e dipende quindi – nonostante la tensione del realismo tradizionale a “riflettere direttamente la realtà” – da una serie di pratiche rette da regole, complesse e contingenti.⁴⁰ Questo non significa, in ogni caso, che non può esistere una realtà indipendente dal pensiero o che il linguaggio letterario è necessariamente autoreferenziale. Secondo Lamarque e Olsen, la finzionalità in sé non dipende dalla realtà, ma le finzioni letterarie normalmente hanno a che fare con il mondo in molti modi non sostanziali. “It is always possible”, secondo i due filosofi, “to ask of a narrative, however complex or simple its structure, whether the events represented in it actually took place, what the names stand for, what the narrative is about [...] and other such

³⁸ Suleiman 1990, p. 57.

³⁹ Si veda Lamarque e Olsen 1994, in particolare pp. 161- 439.

⁴⁰ Sull’importanza dello specchio nella poetica del realismo francese dell’Ottocento (e in particolare in Stendhal) si veda Prendergast 1986, ma anche Pellini 2004, Lehan 2005.

‘referential’ questions”.⁴¹ Tali domande finiscono spesso per sembrare pedanti e irrilevanti, soprattutto rispetto alla letteratura sperimentale. In effetti, questa parziale indifferenza verso il contesto non dimostra che “la realtà non esiste”, ma ci ricorda semplicemente che spesso nei giochi del *make-believe* il contenuto reale dei testi letterari conta molto meno della capacità di emanciparsi dalla sottomissione al senso comune.⁴²

In un’importante e interessante analisi sulla semantica del *nonsense*, Susan Stewart dimostra come le speculazioni teoriche dei filosofi del linguaggio di scuola analitica possano essere applicate a specifici sistemi culturali.⁴³ Proprio come la definizione di finzionalità data da Lamarque e Olsen, l’indagine di Stewart sul *nonsense* fa perno significativamente sull’idea che un discorso interamente compreso in se stesso è logicamente impossibile. Come nota Stewart, anche il linguaggio in apparenza “negativo” del *nonsense* risulta inevitabilmente legato ai processi quotidiani di produzione di senso. La diffusa percezione del *nonsense* come ostacolo alla normalità del discorso – a “periphery of everyday life” – ci riporta necessariamente a un’idea condivisa di senso comune.⁴⁴ E, cosa ancora più importante, il senso dipende dal *nonsense* esattamente quanto il *nonsense* dipende dal senso. Senza i gesti di rottura normalmente associati al *nonsense*, la nostra fiducia nella razionalità insita nel quotidiano, nel senso commune, sarebbe continuamente messa in discussione. Secondo Stewart, il dominio del senso comune è preponderante perché non ci parla di processi sociali retti da regole ma piuttosto naturali e dati una volta per sempre. Per poter raggiungere tale “naturalizza”, il senso comune deve necessariamente generare altri ambiti derivati di significato: “when faced with a contradiction, we can always make a decision of relevance in light of the stock of knowledge at hand and thereby ‘smooth over’ the troublesome facet”.⁴⁵ Stewart distingue nel saggio quattro ambiti – realismo, mito, ironia, metafinzione – descritti come livelli di testualità contigui e interdipendenti l’uno dall’altro, ma tutti, in modi diversi,

⁴¹ Lamarque e Olsen 1994, p. 230.

⁴² Come spiega Kendall Walton, l’esistenza di una “didactic fictions” (pubblicità, propaganda, ecc.) è utile a ricordarci quanto il *make-belief* dipenda dal referente (si veda Walton 1990, p. 78).

⁴³ Si veda Stewart 1978.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

lontani dalla sfera del senso comune.⁴⁶ La metafinzione, la sfera discorsiva più marginale all'interno del sistema concentrico e intertestuale di Stewart, viene descritta come “the outer space of social life”, dove vengono sovvertiti non solo il senso comune ma anche le normali modalità comunicative della finzione. Questo è reso possibile, secondo l'autrice, perché la finzione metatestuale viene sistematicamente distinta dalla sfera quotidiana del senso comune, “delimited in social space just as nonsense is in conversation”.⁴⁷ Ciò non significa, però, che la metafinzione e il *nonsense* siano del tutto autoreferenziali. Al contrario, i loro “carnivalizing rituals” ci ricordano che perfino il discorso più sovversivo risulta inevitabilmente contiguo alla lingua di tutti i giorni.

All discourse bears reference to a commonly held world. The discourse of common sense refers to the “real world”. The discourse of nonsense refers to “nothing”. In other words, it refers to itself, *even though it must manufacture this “nothing” out of a system of differences from the everyday world – the common stuff of social life – in order to be recognised as “nothing”*. Any instance of discourse can be seen as a social event in that any utterance always implies and produces a possible listener, and, as well, a possible society. Conversely, social events can be seen as “textual” in that their borders, contents, and results are a matter of convention and interpretation that are themselves subject to the ongoing social process.⁴⁸

Ad una prima lettura, il concetto di metafinzione di Stewart come ricollocazione del linguaggio quotidiano sembra contraddire le affermazioni di Manganelli su “puro *nonsense*” e trasgressione totale. Ma analizzando con attenzione le opere di Manganelli, emerge quanto la sua idea di finzionalità sia molto più vicina alle idee di Stewart di quanto molti critici non abbiano riconosciuto. Come nota giustamente Silvia Pegoraro, il concetto di “menzogna” di Manganelli presuppone, a rigor di logica, la possibilità di un referente veritiero: “Parlare di menzogna, dunque, è possibile solo se si pone come punto di riferimento il verosimile, ciò che secondo il senso comune potrebbe trovare un

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p.13, corsivi miei.

omologo nella realtà dell'esperienza quotidiana".⁴⁹ In molti dei saggi critici, l'autore de *La letteratura come menzogna* guarda alla distinzione fra testi letterari, di invenzione, e non letterari in termini puramente pragmatici. Che un testo venga letto o meno come letterario dipende, secondo Manganelli, da norme sociali e culturali soggette a continue controversie e rinegoziazioni.⁵⁰ Ciò è particolarmente evidente quando Manganelli ignora le convenzioni associate a specifiche pratiche del discorso e tratta scherzosamente testi non letterari come letterari, o viceversa. *Hilarotragoedia*, ad esempio, viene presentata dall'autore come una "piacevole guida di auto-aiuto alla morte", da leggersi accanto al "Dizionarietto del vinattiere di Borgogna" o al "Manuale del floricoltore".⁵¹ Al contrario, in un saggio teorico sulla forma racconto, Manganelli fa riferimento a "grandi opere della letteratura" come la raccolta di ricette della tradizione italiana di Pellegrino Artusi o l'elenco del telefono: "La guida del telefono? Ecco: la guida del telefono è un oggetto affascinante, e non è entrato nelle Storie della letteratura forse per la sua giovane età, o piuttosto per le congiure degli accademici".⁵²

Si direbbe che l'ironia di Manganelli e la sua scherzosa presa in giro dei generi letterari non abbiano ricevuto la dovuta attenzione. Più di quarant'anni dopo la pubblicazione de *La letteratura come menzogna*, il mito di un testo assolutamente privo di significato – "il meccanismo puramente verbale" – continua ad affascinare neoavanguardisti della prima ora come Sanguineti ma anche studiosi che hanno mostrato un atteggiamento più critico nei confronti dell'eredità culturale del Gruppo 63. Carla Benedetti, ad esempio, in

⁴⁹ Pegoraro 2000, p. 12.

⁵⁰ In *Discorso dell'ombra e dello stemma* troviamo una significativa descrizione delle pile di libri accumulate sulla scrivania dello scrittore: "Guardo i libri che si accumulano sulla mia scrivania: c'è la poetica di Aristotele, ancora chiuso nella plastica, in cima ad un Agatha Christie; sotto si affrontano il *Manuale dell'allegria battona* e *Avvelenato da Dio*. Strani e giudiziosi accoppiamenti. Intravedo una carta stradale della Francia – usata forse quindici anni fa – e *Pride and Prejudice*. Naturalmente" (Manganelli 1982, p. 45).

⁵¹ "Il libretto che qui si presenta è, propriamente, un trattatello, un manualetto teorico-pratico: e, come tale, ben si sarebbe schierato a fianco di un Dizionarietto del vinattiere di Borgogna, e di un Manuale del floriculture [...]. L'autore, umile pedagogo, ambisce alla didattica gloria di aver, se non colmato, almeno indicato una lacuna nella recente manualistica pratica; parendogli cosa stravagante, che, tra tanti completi e dilettoni *do it yourself*, quello appunto si sia trascurato, che ha attinenza con la propria morte, variamente intesa" (Manganelli 1964; prefazione).

⁵² Manganelli 1994, p. 33. La scherzosa noncuranza di Manganelli per le categorie di genere riflette una tendenza comune alla poesia e narrativa italiana degli anni '60. Per ulteriori dettagli si vedano Ganeri 1996 e Mussgnug 2004. Si veda anche l'illuminante analisi di Remo Ceserani sulla relazione fra generi e modi in Ceserani 1990, pp. 109-120.

Pasolini contro Calvino (1998), descrive Manganelli come un tipico prodotto della sterile ed elitaria cultura letteraria degli anni '60: autore di parodie "inautentiche" e "autoreferenziali", prive di significato se non nel loro riferirsi a un preciso modello testuale.⁵³ Secondo Benedetti, la "chiusura post-realista" di Manganelli dimostra che un'intera generazione di scrittori italiani ha vissuto l'emergere di un nuovo paradigma teorico, la cosiddetta "svolta linguistica", come collasso traumatico dei principi di poetica preesistenti ("il crollo delle poetiche").⁵⁴ Se la narrativa italiana degli anni '50 è stata caratterizzata da un' "apertura" programmatica nei confronti di temi sociali e politici, la maggior parte degli scrittori degli anni '60 è stata, secondo Benedetti, è stata ossessionata dalla inadeguatezza filosofica del realismo letterario.⁵⁵ In una delle sezioni più teoriche della sua monografia, Benedetti descrive questa tendenza a "una fuga dalla realtà extra-testuale" associandola, sul piano filosofico, alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein. Secondo Benedetti, la chiusura autoreferenziale degli scrittori "post-realisti" può essere meglio interpretata come un'adesione superficiale alle idee di Wittgenstein, che ignora la minaccia della circolarità insita nella definizione wittgensteiniana di significato. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, ci sono ottime ragioni per mettere a confronto le idee di Wittgenstein e la poetica del tardo modernismo italiano. Nondimeno, l'interpretazione di Benedetti offre un'immagine parziale dell'ultima filosofia di Wittgenstein. Spostando l'accento dell'indagine filosofica dal referente alla pratica sociale, le *Philosophical Investigations* dimostrano in effetti che la letteratura non è un gioco linguistico isolato in cui le normali regole del linguaggio vengono accantonate.⁵⁶ Come le altre forme di linguaggio, la letteratura può essere usata in contesti diversi e perseguendo una varietà di scopi diversi fra cui, ovviamente, la contemplazione del linguaggio stesso. Quando la Benedetti associa le *Philosophical Investigations* alla chiusura "post-realista" sembra perdere di vista l'aspetto più importante dell'ultima filosofia di Wittgenstein: rifiutando ogni distinzione netta e categorica fra linguaggio letterario e ordinario, Wittgenstein sposta l'attenzione sull'idea che ogni gioco linguistico può diventare un rito autoreferenziale e potenzialmente privo

⁵³ Benedetti 1998, p. 94-95.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36-40.

⁵⁵ *Ibid.*, p.117

⁵⁶ Per una spiegazione di questo aspetto della filosofia di Wittgenstein si veda Harrison 2004. Si veda anche Gibson e Huemer (eds) 2004.

di significato. Allo stesso tempo, però, dimostra anche che ogni gioco linguistico ha necessariamente a che fare, in un modo o nell'altro, con la realtà sociale e materiale.⁵⁷ La filosofia del linguaggio di Wittgenstein comporta così una minaccia alla chiusura solipsistica, ma anche una promessa di progressiva emancipazione. Entrambi gli aspetti, la minaccia e la promessa, la rendendo un contesto particolarmente appropriato alle riflessioni teoriche di Manganelli sulla letteratura.

4.3. *L'ombra del reale*

In "Letteratura fantastica", uno dei saggi più decisamente anti-realisti, Manganelli sottolinea che il piacere della lettura spesso si manifesta con la sensazione di essere entrati in un nuovo territorio, il mondo della finzione.⁵⁸ Quando leggiamo (o scriviamo) un'opera di finzione, generalmente scegliamo di trattarla come un sistema-mondo indipendente. Nonostante il rapporto che il testo instaura con il mondo reale, è l'autonomia della finzione, e non il suo valore di verità, che generalmente ci spinge verso la letteratura. In quanto lettori, scrive Manganelli, la maggior parte di noi è meno interessata alla forma e al valore di verità della narrativa che non alla capacità della letteratura di creare mondi immaginari.

Un tempo, ci avvertivano che non si debbono leggere libri per sapere 'come vanno a finire', né voltare le pagine per sapere quel che accade 'dopo'. Quale errore. Confesso di leggere appunto per sapere quel che accadrà, quel che mi apporterà la pagina dispari dopo la pagina pari. Vi sono tuttavia libri che ad ogni rilettura si ripresentano intatti, che si richiudono alle nostre spalle indifferenti, o forse come il labirinto dal quale siamo usciti ad una ormai disperata salvezza. [...] La trama è appunto un segno, l'ambage di un cerimoniale, uno stemma; una mappa; infine, l'ombra che proietta l'universo labirintico.⁵⁹

⁵⁷ Sul realismo di Wittgenstein si veda Diamond 1991, capitolo 1.

⁵⁸ Manganelli 1967, pp. 54-62.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

In tale elaborata perifrasi, Manganelli distingue cinque diverse funzioni della narrativa: la letteratura come segno, cerimonia, stemma, mappa e ombra. Significativamente solo una di queste metafore, quella dell'ombra, allude alla relazione della letteratura con il mondo reale. Come Manganelli ricorda ai suoi lettori, il piacere che si trae da un'opera letteraria può dipendere dalla sua eleganza stilistica e dalla sua struttura narrativa – dal suo stemma, che, come osserva Giorgio Agamben, elude la questione del significato e si presenta come “precisamente il luogo in cui le immagini, i segni e i corpi non significano né sé né altro da sé”.⁶⁰ Oppure il testo può funzionare come una mappa che ci permette di esplorare un territorio autonomo e immaginario, un “universo parallelo” creato dal testo stesso.⁶¹ Eppure la narrativa non è solo un sistema di segni, una cerimonia sofisticata e la mappa di un mondo immaginario, è anche una rappresentazione, un'ombra gettata dall'universo labirintico fuori dal testo. Con l'ultima metafora, Manganelli si allontana dall'idea, tipica della neoavanguardia, della letteratura come ambito completamente autosufficiente e autoreferenziale. Per l'autore di *Hilarotragoedia*, anche i più elaborati e raffinati giochi linguistici si collocano all'interno dell'ambito infinitamente più complesso del reale.⁶² Né il lettore né lo scrittore possono sfuggire a questa ombra del reale che incombe su ogni universo di finzione. Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Manganelli descrive questa ombra della realtà come il fondamento del make-belief letterario:

Si può, deliberatamente o meno, non sapere che la parola è ombra. Ma chi lo ignora non può percorrere le infinite ambagi, i labirinti, le costellazioni ed i cunicoli che si spalancano nella parola, oltre la parola. L'ombra è la sua infinità; e

⁶⁰ Agamben 1999. Un punto di vista simile si trova nel recente volume di Luigi Weber sul romanzo sperimentale italiano: “Il metadiscorso in sé scavalca la questione della realtà preesistente al discorso. L'avanguardia vi restaura il tono profetico, il suo testo diventa Manifesto, manifestarsi di una parola che è affissa al muro in quanto non oltrepassabile” (Weber 2007, p. 132).

⁶¹ Le teorie sui mondi possibili della narrativa ci offrono un'importante chiave per capire questo aspetto della poetica di Manganelli. Per ulteriori dettagli si veda Pavel 1986, Ronen 1994 e Doležel 1998. Si vedano anche Eco 1979, pp. 122-28, Goodman 1978 e Eco 1990, pp. 193-209, Mussgnug 2004b, e le riflessioni interessantissime di Francesco Orlando sul rapporto fra mondi di finzione e immaginazione fantastica (Orlando 2001).

⁶² In *La letteratura come menzogna* si trova anche la seguente metafora: La realtà è come la terra bruciata alla fine dei fuochi d'artificio, è ciò che resta quando lo spettacolo della letteratura è terminato: “Ma quando il libro è finito, e i personaggi, i vivi e i morti, si sono congedati dai nostri applausi, abbiamo la subitanea sensazione che qualcosa si corrompa e disfaccia: di un libro corposo ed aggressivo resta un vortice di ceneri” (Manganelli 1967, p. 37).

di più: nell'ombra la parola sta nascosta. [...] In realtà, si legge, si scrive, si parla solo con la parola nascosta. Essa è interminabile.⁶³

Lo scrittore non può sfuggire al gioco delle ombre della letteratura, ma può esplorare ciò che giace nell'ombra, tracciare gli infiniti sentieri del labirintico universo e giocare a nascondino con l'ordine sfuggente delle parole. Scrive Marina Warner “*shadows can evoke likeness with startling acuteness, even when the originals are not known to the viewer or are figures of fantasy*”.⁶⁴ Nella definizione che Manganelli dà della letteratura, quest'idea è portata alle estreme conseguenze: la letteratura non è altro che un gioco di ombre, e tuttavia il suo fascino deriva dalla luce che ne illumina gli oggetti e ne proietta le silhouettes. “*Continuamente, la parola ruota; essa ci offre sempre tutti i suoi didietro, le sue pudende, e le sue parole – le parole della parola – sono sussurri nel buio, spartito per fantasmi*”.⁶⁵ Come scrive Italo Calvino in una riflessione straordinariamente simile sul valore di verità della letteratura: “*Io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, in un inseguimento che non avrà mai fine*”.⁶⁶ Tali metafore sono chiaramente un'aperta sfida all'ortodossia dell'antirealismo estremo. Allo stesso tempo, però, l'immagine di Manganelli del mondo come labirinto contiene anche una potente critica al realismo più ingenuo. Dal momento che la realtà è per se stessa un labirinto, un sistema assai complesso di norme e convenzioni, sarebbe ingannevole pensare la rappresentazione letteraria come semplice specchio che riflette il reale, in grado di darci un'immagine completa e obiettiva del mondo. Secondo Manganelli, i mondi della finzione non sono riproduzioni in piccola scala del nostro mondo, ma peculiari labirinti contenuti in quello infinitamente più grande dell'“universo linguistico”.⁶⁷ Come lettori di narrativa, possiamo scegliere di vagare per

⁶³ Manganelli 1982, p. 58.

⁶⁴ Warner 2006, p. 165.

⁶⁵ Manganelli 1982, p. 58.

⁶⁶ Calvino 1999, p. 2979. Sul complesso e contraddittorio atteggiamento di Calvino nei confronti del realismo si veda Milanini 1990; Bonsaver 1995; Bertoni 2007, pp. 68-78.

⁶⁷ Scrive Graziella Pulce: “*l'immagine del labirinto coincide in definitiva con quella del libro, poiché in entrambi i casi si accede ad una condizione dalla quale è impossibile salvarsi se non a patto di riconoscersi nei limiti di quelle spire, di quelle ambiguità e di quelle ambasce*” (Pulce 2004, p. 53). Sull'importanza del labirinto nella poetica di Manganelli, si veda anche Pegoraro 2000, capitolo 4.

gli universi immaginari della letteratura e dimenticare l'universo più ampio che si estende oltre i suoi confini, oppure possiamo esplorare i punti di contatto tra finzione e realtà e prendere così coscienza della complessità del labirinto del reale. In ogni caso, la finzione non ci fornisce una spiegazione oggettiva del mondo. "All'uomo che costruisce un labirinto", scrive Manganelli, "si contrappone colui che sa che nulla è più labirintico di uno spazio che coincida col mondo".⁶⁸

La diffidenza teorica di Manganelli nei confronti dell'anti-realismo radicale e del realismo più ingenuo trova una positiva controparte nella sua attrazione verso il fantastico, come emerge in particolare nel saggio "Letteratura fantastica", in cui l'autore difende la letteratura dalla "spaventosa ipocrisia" del realismo, ma anche dal sogno dello scrittore sperimentale di un testo perfettamente privo di significato. Scritto inizialmente per l'*Almanacco Letterario Bompiani* del 1967, il saggio di Manganelli si apre con un vibrante attacco alla letteratura realista dell'Ottocento, genere che ricorre spesso come *bête noire* nella sua poetica.⁶⁹

Nulla è più mortificante che vedere narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica. Essi ignorano o trascurano il fatto che l'ingegnere mondano, l'attrice lasciva e l'affranta prostituta, che essi evocano con le loro dimidiate formule, sono non meno impossibili di quell'uccello Rukh, che, secondo la veridica relazione del marinaio Sinbad, nutriva i suoi piccoli di elefanti. Sebbene siano costretti a mentire, come vogliono le punitive leggi delle lettere, lo fanno con angustiosa cattiva coscienza, palesemente soffrendo sotto la coazione della frode, e inefficacemente nascondono l'autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza.⁷⁰

⁶⁸ Manganelli 1967, p. 61.

⁶⁹ "Letteratura fantastica" appare per la prima volta nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1967. La bellezza 1880-1967*, Milano, Bompiani, 1966, pp. 165-67.

⁷⁰ Manganelli 1967, p. 57.

Il realismo letterario è per Manganelli una forma ipocrita di autocensura che costringe l'immaginazione creativa dello scrittore entro i frustranti confini di un insieme minimo di convenzioni stilistiche e narrative. Manganelli sbeffeggia continuamente la seriosità ideologica del Naturalismo ottocentesco – lo zelante ritornare alla figura del poeta, del ladro, dell'orfano e della prostituta – e la prevedibilità delle sue trame in confronto alla ricchezza immaginativa infinitamente superiore del fantastico: “Chi ha conosciuto un negromante, un litigioso defunto, una aiuola di salamandre, non li cederà in cambio di un patetico adolescente, o di un esangue ed eccitato uomo di lettere, o di un frustrato oggidiano”.⁷¹ Come molti neoavanguardisti, Manganelli rifiuta i concetti ottocenteschi di narrativa e storicità a partire dalle loro implicazioni con il discorso della cultura alto-borghese dominante.⁷² Come Roland Barthes in *Mythologies*, Manganelli insiste sull'idea che il rapporto teoricamente “diretto” del realismo con la realtà sociale è in realtà mediato da procedure contingenti di significazione.⁷³ “Comprare tanta carta quanto basta per far morire in circostanze sospette ma esemplari un signore inventato ma verosimile; come se tutto ciò avesse a che fare con la verosimiglianza”.⁷⁴ E in fine guarda, come molti surrealisti, alle fiabe e ai sogni come luoghi di un realismo diverso, alternativo, fondato sugli impulsi soggettivi della psiche.⁷⁵ E tuttavia l'approccio di Manganelli alla letteratura fantastica va oltre tali luoghi comuni. Laddove molti post-strutturalisti trattano il fantastico come un'inevitabile risposta letteraria alla generale “crisi del referente”, Manganelli accantona elegantemente il problema per concentrarsi invece sulla ricchezza e sulla molteplicità dei mondi possibili del fantastico.⁷⁶ I vantaggi della posizione di Manganelli emergono chiaramente se confrontiamo le sue riflessioni con quelle di

⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

⁷² In Compagnon 1998 troviamo una lucida ricostruzione critica della polemica strutturalista contro il realismo letterario (si veda in particolare il capitolo “le monde”). Per un'analisi dell'atteggiamento della *neoavanguardia* nei confronti del realismo, si veda Barilli 1995 e Siti 1975, capitolo 1.

⁷³ See Barthes 1957, pp. 224-230.

⁷⁴ Manganelli 1990, p. 61.

⁷⁵ Se “La letteratura come menzogna” può sembrare una parodia del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti, “Letteratura fantastica” sembra piuttosto guardare alla poetica surrealista di André Breton. Proprio come Breton, Manganelli vede nel fantastico letterario tradizionale – e in particolare nelle opere di autori come E.T.A. Hoffmann e Matthew Gregory Lewis – un'alternativa all' “empirismo incorreggibile” del romanzo realista (si veda Breton 1977, pp. 90-140).

⁷⁶ Per una definizione post-strutturalista del fantastico si vedano Bessière 1974 e Jackson 1981. È interessante notare che nell'influente *Introduction à la littérature fantastique* Todorov sfiora appena la questione del realismo, che vede come aspetto intrinseco delle caratteristiche fondanti del fantastico: l'esitazione del lettore fra spiegazione naturale o soprannaturale degli eventi e l'esclusione delle interpretazioni allegoriche e “poetiche” (si veda Todorov 1970, in particolare i capitoli 2-3).

un'importante studiosa inglese di fantastico, Rosemary Jackson. Secondo Jackson il fantastico è essenzialmente un “gap between sign and meaning which has become a dominant concern of modernism [...] anticipated by many post-Romantic works in a fantasy mode”.⁷⁷ In altre parole Jackson vede il fantastico come l'articolarsi di un'“area of non-signification” che svela l'indipendenza del discorso letterario dai suoi referenti preesistenti nel mondo:

The signifier is not secured by the weight of the signified: it begins to float free. Whereas the gap between signifier and signified is closed in “realistic” narrative (as it is in classic narrative cinema), in fantastic literature (and in the cine-fantastic) it is left open. The relation of sign to meaning is hollowed out, anticipating that kind of semiotic excess which is found in modernist texts.⁷⁸

A differenza di quello di Jackson, l'approccio di Manganelli non presuppone una distinzione sistematica e categorica fra discorso letterario e figurativo. Come abbiamo visto, Manganelli non tratta la scrittura letteraria e quella non letteraria come alternative che si escludono a vicenda, e vede la loro differenza in termini di strategie retoriche contingenti, facilmente sovvertibili, parodiabili e reinventabili (l'elenco del telefono come ultimo romanzo epico della modernità e via dicendo). Tornando a “Letteratura fantastica”, questo significa che il fantastico non consiste semplicemente di una serie di “segni senza referenti”: ciò che lo contraddistingue dagli altri modi letterari è la capacità di allontanare l'attenzione del lettore dal mondo reale. In altre parole a Manganelli non interessa l'indifferenza del fantastico alla realtà, ma la sua creatività ibrida, la sua imprevedibile sovrapposizione di referente, metafora e make-belief. Parafrasando un passo da *Der goldene Topf* di E.T.A. Hoffmann (1814), Manganelli enfatizza il salto improvviso dello scrittore che passa bruscamente da fatti reali alla pura invenzione:

⁷⁷ Jackson 1981, p. 38.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40. Un interessante resoconto delle idee di Jackson si trova in Ceserani 1996, p. 65.

“Ohè, che dice mai? Lei ha dunque un fratello, signor archivista? Dove vive mai costui? È anche lui un servitore dello Stato, oppure è uno studioso privato?” chiesero tutti.

“No,” freddamente replicò l’archivista, prendendo con indifferenza una presa di tabacco “ha preso una cattiva piega, ed è finito fra i draghi”.⁷⁹

La scelta di Hoffmann non è certo casuale. Chi potrebbe incarnare l’intrinseco ibridismo del fantastico meglio di questo maestro dell’ambiguità, amato da Roman Jakobson per il suo “absolute disregard for the real”, ma anche celebrato da György Lukács come uno dei più sottili e penetranti scrittori realisti tedeschi?⁸⁰ Come nota Manganelli, l’ambiguità di Hoffmann ci apre gli occhi sulla vera complessità dell’universo linguistico. Il fantastico, diversamente dalla narrazione realistica, la sua controparte restrittiva e normativa, non propone una visione univoca e oggettiva del mondo. Al contrario, l’immaginazione fantastica ci ricorda che ogni sistema di convenzioni socio-culturali – fra cui gli ingenui assunti del realismo ortodosso – può essere visto come un mondo di finzione, basato su complesse cerimonie e popolato da personaggi umani – *personae* – simili a maschere teatrali. “Nelle *Mille e una notte*” scrive Manganelli, “non esistono personaggi; si incontrano immagini dotate di nome, che hanno il compito di eseguire una parte di un gioco, percorrere un labirinto, un percorso buffo e drammatico”⁸¹

“Il fantastico”, scrive Manganelli, “sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti.”⁸². È in questo contesto che Manganelli torna ancora una volta all’idea di un testo perfettamente privo di significato. Non tutte le creazioni di

⁷⁹ Manganelli 1967, p. 55.

⁸⁰ Per ulteriori dettagli si veda Bertoni 2007, pp. 5-16.

⁸¹ Manganelli 1989b, p. 19. Secondo Silvia Pegoraro questa trasformazione dei personaggi letterari in maschera è una spia dell’interesse di Manganelli per le cerimonie e rappresentativa di una modalità meta-teatrale che collega la sua prosa ai testi teatrali e ai saggi critici. Si veda Pegoraro 2000, capitolo 3. Arrigo Stara, nel suo *L’avventura del personaggio* parla più genericamente di uno spostamento da personaggi “compiuti” e psicologicamente plausibili a “agenti” definibili esclusivamente rispetto a specifiche funzioni narrative (si veda Stara 2004, pp. 175-200).

⁸² Manganelli 1967, p. 61.

genere fantastico sono completamente “astratte”, ma certamente possiamo leggere alcuni esempi di letteratura fantastica – e Manganelli cita le *Mille e una notte* e i racconti di Hoffmann – come se fossero sistemi linguistici puramente ornamentali: “Nel libro assolutamente fantastico, non esiste più un labirinto di deperibili eventi, ma un grafico astratto. L’intricato fascino di questo libro [...] è il riconoscimento di quale sia la forma del mondo e dunque delle frasi di cui è fatto”.⁸³ Come chiarirà il resto del saggio, questa visione di una letteratura “astratta” è di per sé una fantasia, un’astrazione teorica, che non corrisponde appieno alla vera esperienza di Manganelli lettore e scrittore. Essa serve però, in questo contesto di critica al realismo, sia come antidoto alla mimesi che come suo paradossale rovesciamento. Così come lo scrittore realista cerca di far cadere la distinzione fra racconto di fatti e racconto di finzione a favore del referente, il “fantastico assoluto” – come la fede surrealista nella scrittura automatica – afferma solamente l’autonomia della finzione. Come il realismo ortodosso, la letteratura fantastica tratta la parola e il mondo come ambiti completamente separati e oscura così il dialogo creativo fra scrittore e lettore.⁸⁴

4.4. *Il dono di Lucifero*

Nell’introduzione a “Letteratura fantastica” Manganelli ci mostra la letteratura nelle vesti del “Grande Mentitore”, eterno vagabondo e imbrogliatore, ma anche perturbante creatura metamorfica priva di tratti riconoscibili, nome proprio o condizione sociale definita, totalmente devota all’invenzione di universi impossibili.

⁸³ Manganelli 1967, p. 60.

⁸⁴ Il concetto di fantastico di Manganelli è insolitamente ampio. Anche uno scrittore apparentemente realista come Dickens viene percepito qui come “visionario ingannatore”, le cui buie descrizioni della società vittoriana sembrano piuttosto invenzioni inquietanti: “Scrittore straordinariamente ambiguo e anche contraddittorio, [Dickens] è capace di invenzioni straordinarie, di intuizioni fulminee e inquietanti, di fantasie furibonde e ilari [...] Vi sono momenti in cui si ha l’orribile dubbio che Dickens sia uno scrittore ‘buono’. In realtà, Dickens è uno scrittore ‘nero’ che soffre di allucinazioni sentimentali” (Manganelli 1967, p. 63). Questa lettura di Dickens ha riscosso un successo crescente negli ultimi vent’anni anche fra gli studiosi del realismo ottocentesco. Il recente saggio di Peter Brooks su “Dickens and Nonrepresentation” è un perfetto esempio di questa nuova visione accademica: “I am of course not sure that it is right to talk about Dickens in the context of realism at all, since so much of Dickens appears as the avoidance or suppression of realism. [...] Isn’t there an incompatibility in the realist’s claim to name the harshest realities and the context of self-censorship generally accepted by the Victorian novel [...]?” (Brooks 2005, p. 40).

Quantunque [il Grande Mentitore] sia inconfondibile, indimenticabile una volta incontrato, bizzarro di gesti e di vesti, vi è in lui una fondamentale vocazione all'anonimato. Forse, per estrema mistificazione, si è scelto un nome tanto ostico e impronunciabile, che si preferisce indicarlo con un termine allusivo: è il Marinaio, il Cieco, l'Ospite, Tusitala – il raccontatore di belle storie. [...] Non ha mestieri né stabili passioni, se non quell'unica, maliziosa e solenne, del raccontare menzogne; le grandi cose non vere, i mostri inesistenti, le battaglie con esseri scesi da altri mondi, con uomini che hanno un piede in mezzo al petto.⁸⁵

Evidentemente, il repertorio del Grande Mentitore è la ricchezza dell'immaginazione fantastica: il mito, la letteratura fantastica e la fantascienza sono una fonte inesauribile di materiale per i suoi racconti.⁸⁶ Come il misterioso Padre dei racconti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, l'informe viaggiatore di Manganelli incarna il sogno dello scrittore di una creatività inesauribile: è un "pozzo di storie" naturale, la cui presenza annulla ogni paura della pagina bianca.⁸⁷ Se la scrittura suggerisce un'impressione di staticità o immutabilità, per il Grande Mentitore – come per i cantastorie dell'antichità – l'arte è performance: il pubblico è lì, davanti a lui, e le sue storie, vecchie di secoli, acquistano significati sempre nuovi. Ma questo è solo un aspetto del Grande Mentitore. Per Manganelli, la creazione di mondi di finzione è anche una forma di emancipazione, un'alternativa alla fatale obbedienza del narratore al linguaggio. I suoi gesti giocosi e irresponsabili celebrano l'importanza della creazione letteraria, mentre obliterano l'individuo che vi dà vita. La spontaneità scaccia l'angoscia che

⁸⁵ Manganelli 1967, pp. 54-55.

⁸⁶ In "Letteratura fantastica" la fantascienza è percepita come sottogenere del fantastico: 'Il romanzo di fantascienza è una sorta di immondo carnaio del fantastico. Sinistramente esemplare, questa letteratura ha una litigiosità ustionante, una prensilità serpentinesca. È un coacervo di discontinue membra, per cui l'impossibile, lacerato e sviziato, si fa incapace di coerenza' (Manganelli 1967, pp. 58-59).

⁸⁷ Nel romanzo di Calvino questo essere mitologico è descritto come "un vecchio indio detto il 'Padre dei Racconti' longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti [...]. Il vecchio indio sarebbe secondo alcuni la fonte universale della materia narrativa, il magma primordiale dal quale si diramano le manifestazioni individuali d'ogni scrittore; secondo altri, un veggente che [...] riesce a mettersi in comunicazione col mondo interiore dei più forti temperamenti visionari e a captarne le onde psichiche; secondo altri ancora sarebbe la reincarnazione di Omero, dell'autore delle Mille e una notte, dell'autore del Popol Vuh, nonché di Alexandre Dumas e di James Joyce" (Calvino 1979, p. 136).

permea le prime pessimistiche riflessioni di Manganelli sulla letteratura e sulla politica (si veda capitolo 2). Né architetto né vittima dell'universo linguistico, il *fool* gode di una libertà più profonda, che frustra il bisogno di ribellione e trascende il vuoto attaccamento dell'avanguardia alla forma rivoluzionaria. La sua sfida indefessa all'ordine simbolico non è un rito privo di significato – la sostituzione di una routine con un'altra – ma la rivelazione di mondi “impossibili”, che liberano lo scrittore dalla tirannia del dio del linguaggio.

Quelle righe di Hoffmann compitano sommariamente un universo assurdo e insieme coerente. [...] Codesta coerenza è appunto attributo proprio di un universo impossibile che, come tale, sa essere perfettamente compatto, impeccabilmente organizzato e irrefutabilmente argomentato. Ciò non avviene a dispetto dell'universo che per quotidiana codardia di linguaggio fingiamo prevedibile e maneggiabile, ma, al contrario, perché il fantastico sa che non v'è universo che non sia assolutamente impossibile.⁸⁸

Nella descrizione del fantastico di Manganelli si sarebbe tentati di leggere una risposta alla domanda sollevata nella conclusione di “Un luogo come linguaggio”, dove Manganelli descrive il potere del linguaggio come una dittatura violenta che impone ai suoi sudditi di ignorare qualunque forma alternativa di organizzazione culturale e sociale. In “Letteratura fantastica”, al contrario, la letteratura è vista come un mondo di impossibile finzione in mezzo a infiniti altri mondi impossibili. Questo pluralismo ci ricorda evidentemente l'immagine di Abbott dei “mondi alternativi” e la loro lotta per il rovesciamento e la sostituzione dell'ordine dominante. Ma diversamente da queste alternative eroiche, il fantastico sembra immune da quella minaccia di paurosa violenza che permea la lettura di *Flatlandia*. Se il Vecchio Quadrato di Abbott muore nella speranza che il suo universo linguistico sarà un giorno sostituito da un ordine sociale e linguistico più sensato, il Grande Mentitore ci invita ad accettare la contingenza di *ogni* universo linguistico.

⁸⁸ Manganelli 1967, p. 56.

In una straordinaria riflessione su letteratura e soprannaturale – “Jung e la letteratura” – Manganelli trasferisce questa idea in un inaspettato contesto religioso: la narrazione cristiana della caduta di Lucifero.⁸⁹ La nostra dominante visione del mondo, scrive Manganelli, ha bandito certi aspetti del soprannaturale sia dal discorso scientifico che da quello religioso, e li ha trasferiti nella sfera dell’immaginario e nello spazio circoscritto della vita psichica. Di conseguenza, solo la letteratura fantastica conserva ancora il nostro profondo desiderio di mondi lontani e alternativi.⁹⁰ La letteratura è diventata territorio secolare, governata dall’immaginazione terrena, ma la presenza di antichi impulsi trascendenti – trasferiti nel regno della psicologia e dell’esperienza estetica – ci ricorda l’altrove dimenticato, celeste e demonico. Per Manganelli, la letteratura fantastica segna lo stadio finale del drammatico rifiuto del soprannaturale, dapprima bollato come stregoneria e magia e infine bandito dal discorso intellettuale dominante. Per comprendere appieno la forza della letteratura fantastica, scrive Manganelli, dobbiamo provare a invertire tale processo, sfidare la profonda separazione tra ragione e immaginazione e restaurare forme di sapere antiche:

Il Verbo sta in alto e Lucifero scende; potrebbe essere un’allegoria della delega teologica alla letteratura. Lucifero scende, e nel momento stesso in cui progetta con i suoi aiutanti un efficiente inferno si creano le basi della letteratura.

Da quel momento quindi non solo Lucifero funziona come tale ma funziona anche in quanto è l’angelo ambiguo, è colui che porta la luce ma anche colui che scende nelle tenebre. È contemporaneamente colui che discende ed è cacciato. È colui che cala e che sprigiona un elemento di luce di natura tale da essere inadoperabile dagli essere umani.⁹¹

Come un Prometeo profondamente ambiguo, il Lucifero di Manganelli discende negli abissi della psiche recando in dono un’offerta divina e inattesa: la rivelazione che l’universo linguistico – il nostro unico modo di guardare il mondo – è soltanto uno dei

⁸⁹ Manganelli 1989b, pp. 204-216.

⁹⁰ La mia analisi del testo di Manganelli è arricchita dalle riflessioni di Terry Castle sul rapporto tra soprannaturale e scienza nella cultura europea dal Settecento in poi. Si vedano Castle 1995; Nelson 2001, capitolo primo, e Atwood 2002, pp. 61-62.

⁹¹ Manganelli 1989b, p. 215.

mille modi dell'immaginazione. Il dono di Lucifero è l'invenzione della letteratura, ma, come osserva Manganelli, la sua saggezza è in ultima analisi "inadoperabile": non può essere tradotta in una definitiva pratica creativa. La letteratura non ci libera dalle tiranniche divinità del linguaggio, ma ci permette di vedere negli ordini da loro imposti solo cerimonie e giochi del tutto innocui: "Talora [...] un Grande Mentitore riesce a cogliere alle spalle gli dèi fastosi e distratti, e li include, inconsapevoli, nella sua cerimonia".⁹²

⁹² Manganelli 1967, pp. 61-62.

Capitolo 5

I travestimenti del racconto

There's a beginning, there's an end, not necessarily in that order; but,
however you tell it, there's a plot.

MARGARET ATWOOD¹

Ma il punto non è quello di poter raccontare seimila storie.

L'importante è non raccontare *una* storia.

GIORGIO MANGANELLI²

“One of the great disappointments in late twentieth-century sceptical literary theory and in the fiction it has produced” – scrive Christopher Nash – “has occurred not in writing’s failure to represent ‘the outside world’, but in its failure, no matter how hard it has tried, not to represent it”.³ Secondo Nash, la letteratura sperimentale ci ha resi più consapevoli del fatto che la scrittura non ci fornisce alcuna informazione su un’ipotetica verità fissa o extratestuale. Malgrado l’opinione contraria dei realisti, la scrittura è necessariamente autoriflessiva, circolare e ricorsiva. Ciò non vuol dire, tuttavia, che la letteratura abbia cessato di interagire con le altre forme della pratica culturale quotidiana. È piuttosto vero il contrario: la scrittura sperimentale anti-realista si rivolge a noi in quanto creatori e fruitori di infiniti artefatti culturali. Chiama in causa la nostra capacità interpretativa, informa il nostro modo di pensare alle cose, rimodella la nostra nozione di verità e il nostro senso della realtà. Come osserva Richard Rhodes, la letteratura è intrappolata *sia* nella rete dei segni *che* nel mondo materiale degli oggetti. “[Literature is] only partly realized, arrested in passage between the imaginary and the material world, like the figures caught in mid passage traversing the place of the great bronze doors of Renaissance churches”.⁴ La letteratura, in altri termini, è un artificio incompleto, un oggetto culturale che rivela il suo stesso atto creativo. In quanto tale, può attirare la nostra attenzione verso altri artefatti culturali e mostrarceli come altrettanto “costruiti”: lo stato-nazione, l’amore romantico, la storia, la legge, l’infanzia, ecc.

¹ Atwood 2002, p. 158.

² Manganelli 1982, p. 73.

³ Nash 1990a, p. 212.

⁴ Rhodes 1990, p. 12.

Secondo Elaine Scarry, ciascuno di questi fenomeni può essere descritto come una “finzione collettiva” [collective fiction]: essi sono “luoghi di creazione” [sites of creation], che in passato venivano percepiti come naturali e inevitabili, ma di cui ora si tende a riconoscere la natura artificiale.⁵ “In the last several decades” – scrive Scarry – “the attempt to understand the nature of creation and created things has become a central and collective intellectual project”.⁶ Secondo la studiosa la narrativa di finzione gioca un ruolo importante in tale progetto di smascheramento delle “cultural fictions”: è quel piccolo regno dove i meccanismi dell’immaginazione collettiva sono immediatamente riconoscibili, non essendo mascherati dalle assunzioni circa la realtà del “mondo reale”.⁷ In altre parole, la letteratura ci ricorda che la narrazione e l’invenzione sono centrali per ogni forma di pratica culturale. Se analizziamo il rapporto che i vari campi culturali intrattengono con la narrazione, ci rendiamo subito conto della rilevanza dello *storytelling* per il discorso storico, scientifico e filosofico.⁸ Se non tutte le forme di *storytelling* rispondono ai requisiti della narrativa di finzione, ogni narrazione, tuttavia, può essere descritta sulla base di alcune proprietà elementari: selezione e strutturazione degli eventi, che dà luogo alla dimensione temporale; presenza di un narratore – reale o implicito – che evoca un contesto comunicativo.⁹ Come giustamente sottolinea Christopher Nash, il passaggio dal riferimento alle dinamiche dell’invenzione ha ridotto l’importanza delle distinzioni categoriche tra narrativa realista e antirealista: “In this respect – scrive lo studioso – there is very little difference indeed between anything we may call ‘referential’ writing and anything we may call ‘pure’ writing. Virtually, their effects are identical. They – both and always – reform the terms of our thinking”.¹⁰

Che fine fa dunque la letteratura anti-realista? Come abbiamo visto nel capitolo precedente, l’interesse di Manganelli per la poetica e la semantica del *nonsense* si manifesta in una pratica letteraria in cui la struttura eclissa sistematicamente il referente.¹¹ Ciò non significa, tuttavia, che i testi di Manganelli possano essere letti come gusci grammaticali privi di significato,

⁵ Scarry, 1996, p. 215. Per una critica radicale di questa posizione si veda Lamarque and Olsen 1994, capitolo 8.

⁶ Scarry 1996, p. 214.

⁷ Scarry offre due spiegazioni diverse, benché non inconciliabili, dello statuto speciale della letteratura: la letteratura come “palcoscenico” sul quale un’immaginazione che normalmente opera come “anonimo legislatore del mondo” si concede un raro momento di celebrazione pubblica, o la letteratura come modello che rende visibili e facilmente accessibili le convenzioni della creazione culturale (si veda Scarry 1996, pp. 219-221).

⁸ Su questo argomento si vedano White 1987 e 1999; Nash 1990; Kearney 2002. Si vedano anche le riflessioni di Guido Guglielmi sul rapporto tra narrativa sperimentale e forma del racconto in Guglielmi 1986.

⁹ Gerald Prince, definisce la narrativa “the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other” (si veda Prince 1982, p. 4; si veda anche Lamarque and Olsen 1994, capitoli 2 e 9).

¹⁰ Nash 1990a, p. 212.

¹¹ Thomas Pavel descrive questo atteggiamento come “narrazione mitocentrica”: “By overemphasizing the logic of plot, mythocentrism helped to create the impression that problems of reference, mimesis, and more generally relations between literary texts and reality were merely aftereffects of a referential illusion, spontaneously projected by narrative syntax” (Pavel, 1986, pp. 5-6).

intenzionalmente privi di contenuto. Come osserva Manganelli nella *Letteratura come menzogna*, la narrazione è di cruciale importanza per la sua poetica: essa è il regno del Grande Mentitore, mitico trickster e *storyteller*, la cui immaginazione dà luogo a infiniti mondi “impossibili” (si veda capitolo 4). Nel momento stesso in cui l’opera di Manganelli mette in discussione il rapporto convenzionale tra testo e mondo, il lettore scopre una miniera di storie, che sembrano scaturire direttamente dalle più elementari unità del linguaggio: ambivalenze fonetiche producono ambiguità semantiche; meticolose descrizioni culminano in digressioni apparentemente senza fine; significati metaforici si scambiano il posto con significati letterali; la narrazione diventa reversibile e contraddittoria. Dato il recente, rinnovato interesse per la narrazione e l’invenzione, si potrebbe sostenere che la più grande conquista di Manganelli consista proprio in questa resistenza alla totale illeggibilità. Malgrado la sua attrazione verso il *nonsense*, Manganelli non sposa mai l’idea di un’assoluta indeterminatezza semantica – ciò che Edoardo Sanguineti, in una delle prime recensioni alla poesia automatica di Nanni Balestrini, descriveva come “il vicolo cieco” dello sperimentalismo.¹² Al contrario, i testi di Manganelli si presentano come storie metanarrative sulle convenzioni semantiche e letterarie. Le trasformazioni linguistiche abbondano, ma non sono mai fini a se stesse, quanto piuttosto parte di un gioco più ampio con i limiti del testo. Allo stesso modo, i bruschi cambiamenti nella struttura narrativa non sono mai soltanto una sfida alle convenzioni di lettura: evocano inoltre o denunciano fantasie di potere, costrizione o fuga.¹³ Se guardiamo sotto la “superficie” delle sue finzioni, scopriamo un interesse per la narrativa che si manifesta anche in un atteggiamento assai ambiguo verso i generi narrativi e i mondi di finzione. Gli scritti letterari di Manganelli sono sia un attacco alle convenzioni di genere che un omaggio appassionato all’arte del racconto. *Hilarotragoedia*, prima opera di finzione e probabilmente una delle più elaborate, illustra chiaramente questa ambivalenza e la straordinaria tensione creativa che ne scaturisce.

¹² “Balestrini è giunto davvero in fondo, senza esitazioni, a quel vicolo cieco che, fatalmente, lo attendeva” (Sanguineti 2001, p. 76). Alfonso Berardinelli appare ancora più scettico su una poetica basata sulla radicale decontestualizzazione semantica: “Nella teoria dell’opera aperta la sovrapposizione di azzeramento formale e azzeramento semantico produce il vuoto: a forza di scrivere tutte frasi imprevedibili l’una rispetto all’altra in obbedienza alla teoria dell’informazione si arriva a una particolare estetizzazione del vuoto, inteso come massimo di contestazione linguistica degli istituti letterari tradizionali” (Berardinelli 2008, p. 34; si veda anche Berardinelli 1994).

¹³ Nel suo saggio sul *Nouveau Roman*, Stephen Heath descrive questo passaggio dall’assenza di significato all’allegoria come “an attention to the forms of intelligibility in which the real is produced, a dramatization of the possibilities of language” (Heath 1972, p. 22). Sulle metafore politiche di Manganelli, si veda l’introduzione di Giorgio Agamben a Manganelli 1999a.

5.1. *Exempla, digressioni, soliloquio*

Quando nel 1964 uscì *Hilarotragoedia*, molti lettori presero alla lettera la provocatoria definizione che Manganelli diede del testo: “un trattatello, un manualetto teorico-pratico”.¹⁴ Italo Calvino, nella *Notizia su Giorgio Manganelli*, loda il testo come una riuscita parodia della forma trattato – “la forma in cui l’autore ordina le sue invenzioni non è quella del romanzo ma quella del trattato” – e riconosce a Manganelli il merito di aver colto le potenzialità di una tradizione letteraria specificamente italiana in cui “la nozione di prosa è rimasta dominante su ogni distinzione di generi”.¹⁵ Secondo Calvino, *Hilarotragoedia* riafferma l’importanza storica della prosa non di finzione, capace di offrire un’alternativa alla soffocante preponderanza del romanzo ottocentesco e delle sue derive novecentesche. Per Calvino, si tratta di un passo necessario e salutare verso un nuovo tipo di letteratura: “E da tempo m’aspettavo che qualcuno cominciasse a farlo”.¹⁶ Il libro di Manganelli guarda oltre l’assai dibattuta dicotomia di “romanzo” e “anti-romanzo”. Piuttosto che contestare o reinventare dall’interno la forma romanzo, sembra ipotizzare un futuro radicalmente diverso per la prosa letteraria: un futuro senza i limiti imposti dalla narrazione. Non è solo Calvino a pensarla così. All’interno del *Gruppo 63*, molti letterati e teorici contestano le qualità e i meriti dell’opera manganelliana (cfr. capitolo 1), ma condividono l’opinione che questo originalissimo “materiale verbale” non possa essere letto adeguatamente secondo le consuete categorie di genere della narrativa in prosa.¹⁷ Non stupisce dunque che il testo quasi non venga discusso al convegno sul romanzo sperimentale organizzato dal gruppo nel 1965: a differenza di *Capriccio Italiano* di Edoardo Sanguineti, *Hilarotragoedia* non viene considerato come un modello a cui guardare, nel momento in cui il gruppo si sforza di dare vita a un “nuovo romanzo”. Come sottolinea Luigi Weber, questa omissione ha qualcosa di sorprendente:

¹⁴ Si veda ad esempio la descrizione che Mattia Cavadinii offre di *Hilarotragodi*: “Una, forse la maggiore, rifunzionalizzazione che Manganelli promuove è quella della forma trattato. E, oggettivamente, non gli si sarebbe potuto chiedere maggiore coerenza. Al genere trattatistico sono infatti connaturate implicazioni che negano la possibilità di sviluppo romanzesco: l’assenza di *attanti*, cioè di personaggi dotati di funzione verbale; la mancanza di un *io narrante*, cui fa le veci un impersonale e anonimo noi; il difetto di un *flusso verbale*, cui si sostituisce l’acronia argomentativa. Implicazioni che vietano qualsivoglia *récit* e obbligano a una diversa strategia linguistica” (Cavadini 1997, p. 73, corsivo dell’autore).

¹⁵ “La ‘specializzazione’ nel senso del romanzo sette-ottocentesco ha appena scalfinto la nostra letteratura, in cui la nozione di *prosa* è rimasta dominante su ogni distinzione di generi, e comprensiva d’una continuità dal Trecento a oggi. Non è stato tante volte detto che la storia della nostra narrativa passa anche attraverso le carte dei cronisti e dei viaggiatori, le epistole, le ambascerie, gli *exempla* dei predicatori e ogni altro genere di scrittura pratica?” (Calvino 1965, p. 105). Sull’interesse di Calvino per Manganelli, si vedano Belpoliti 2000 and 2001.

¹⁶ Calvino 1965, p. 103.

¹⁷ Come ha dimostrato Mariarosa Bricchi, Angelo Guglielmi sistematicamente definisce il testo “libro” o “materiale verbale”, evitando accuratamente ogni allusione a un genere preciso. (Si vedano Bricchi 2000, p. 118; Guglielmi 1964 and 1968).

Curioso che, tra gli esegeti di uno scrittore così avvezzo a parlare per antifrasi, i quali dovrebbero esser cresciuti al severo regime del sospetto, avvezzi a sfrondare iperboli, a rovesciare paradossi, a decifrare allegorie, [...] si senta così spesso ripetere [che] “le opere di Manganelli non sono romanzi”, affermazione che non rende affatto giustizia alla novità di testi come *Hilarotragoedia*, appunto, e al seguente *Nuovo commento*. Se le opere di Manganelli non sono romanzi, nel senso della teoria letteraria tradizionale, sono nondimeno romanzi di tutt'altra natura, grazie alla genialità anarcoide che ha presieduto alla loro stesura.¹⁸

Manganelli stesso, tuttavia, sembra incoraggiare – almeno superficialmente – l'idea diffusa che la sua scrittura non sia debitrice della storia e delle convenzioni del romanzo. Nel suo contributo agli Atti del convegno del 1965, mostra una certa impazienza verso il dibattito corrente e sottolinea il suo ironico distacco dalla tradizione del romanzo:

Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere - inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili - e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riattamento a condizioni abitabili.¹⁹

Per la maggior parte dei teorici e critici della neovanguardia, l'idea che il romanzo, soprattutto nella sua forma tradizionale di romanzo realista, debba essere scartato in quanto complice dell'ideologia dominante, è un ovvio punto di partenza. Manganelli concorda con tale opinione, e tuttavia la sua polemica non è diretta solo al romanzo tradizionale. A differenza della maggior parte degli autori del volume, egli sembra schernire anche gli enfatici appelli del Gruppo a una svolta culturale rapida e drastica. Contro ogni esigenza di concreto impegno sociale, Manganelli evoca con ironia un'atmosfera di atemporalità che non potrebbe essere più estranea allo stile della maggior parte dei neoavanguardisti: “Se un angelo intervistatore mi ponesse una domanda sulla condizione attuale del romanzo, io penso che, con la compunzione necessaria, risponderei all'incirca così”.²⁰ Ignorando il

¹⁸ Weber 2007, p. 163.

¹⁹ Il contributo di Manganelli è stato ristampato in Barilli e Guglielmi (a cura di) 1976, pp. 343-49 e in Manganelli 1994, pp. 57-60.

²⁰ Manganelli 1994, p. 57. E' interessante notare, inoltre, che il testo di Manganelli menziona appena il dibattito del 1965, se non attraverso una veloce allusione ad Alfredo Giuliani: “Diventato nutrimento ideologico, insaporito di

vocabolario tecnico usato da molti partecipanti alle riunioni del Gruppo 63, Manganelli ricorre invece a quello fantastico e allegorico, e si distanzia così non solo dalla tradizione del romanzo ma anche, significativamente, dalla ricerca, che si vorrebbe collettiva, di alternative.²¹ E tuttavia la dichiarazione di Manganelli è più ambivalente di quanto potrebbe apparire a un primo sguardo. La sua polemica contro la finzione narrativa spesso scivola nel discorso fittizio, metaforico, come quando, ad esempio, la verità storica viene descritta come “il disagiata abitacolo” del romanziere invecchiato, che ha tentato invano di corteggiare “l’aureolata squaldrina” – la letteratura.²² Persino l’immagine frequente della città in rovina – evocata in analogia alla letteratura – prende vita all’improvviso quando viene trasformata nella micronarrativa di una brulla, post-apocalittica terra desolata. Molto dopo la morte del romanzo, orde di barbari sgraziati ripetono senza fine i riti misteriosi e insensati della letteratura.

Naturalmente, non è tutta la verità: tra le reliquie dell’impero romanzesco, accampati accanto ai deserti, frantumati ideodotti, si affacciano i nuovi, acerbi visigoti: battono le loro aspre oreficerie, si rallegrano di riconoscerci i segni astratti e arbitrari, i quadrati, i triangoli; incidono i loro sacchi in un avorio duro, si dispongono a giocare le loro eterne, fatali, inutili partite.²³

L’inatteso omaggio di Manganelli all’arte del racconto si presenta come un commento sulla genesi di *Hilarotragoedia*. Come ha dimostrato Salvatore Silvano Nigro, i primi scritti postumi di Manganelli rivelano un interesse antico per la narrativa, da cui scaturisce anche il primo libro dello scrittore.²⁴ A distanza di più di quarant’anni dalla pubblicazione, *Hilarotragoedia* dunque non appare più come un misterioso “libretto” che è possibile comprendere solo attraverso i paradossali, provocatori e autoironici sforzi classificatori compiuti dall’autore, ma, come nota Nigro, come

frammenti di idee, il romanzo è decaduto (come nota Giuliani) a messaggio edificante” (Manganelli 1994, p. 57). Giuliani, co-fondatore della rivista *Grammatica*, era uno dei più fedeli alleati di Manganelli quando si trattava di promuovere l’idea di letteratura sperimentale che divergesse dall’esplicito impegno politico dalla maggior parte dei neoavanguardisti (si veda capitolo 1).

²¹ Secondo Aldo Tagliaferri, il testo di Manganelli mira a offrire un “punto di vista originale, esente tanto dalle asfittiche convenzioni del tradizionale realismo narrativo, quanto dalle sterili precettistiche dello sperimentalismo indotto per via accademica” (Tagliaferri 2006, p. 53). Come ha dimostrato Nicola Turi, lo scetticismo di Manganelli anticipa il diffuso senso di disillusione che accomuna molti romanzieri vicini al Gruppo 63. “Se inteso come ricettacolo di principi estetici comuni agli esponenti della neoavanguardia [il *nuovo romanzo italiano*] non ebbe mai [...] una storia coerente e duratura, paragonabile a quella del *nouveau roman* francese” (Turi 2007, p. 88).

²² “Infine [lo scrittore] si è fatto morigerato: ed ora si stupisce che la letteratura, aureolata squaldrina, respinga e irrida la sua corte goffa e onesta” (Manganelli 1994, p. 58).

²³ Manganelli 1994, pp. 58-59

²⁴ L’interesse di Manganelli per il racconto è particolarmente evidente nei testi brevi raccolti da Salvatore Silvano Nigro nel volume *La notte* (1996). Per un’analisi del precoce interesse di Manganelli per la narrativa e una riflessione sulle origini della sua vocazione di scrittore, si veda Nigro 2000.

“un'opera matura [che] faceva presupporre un lungo tirocinio”, un testo che “concludeva un ‘laboratorio’ e inaugurava una carriera letteraria”.²⁵ Se molti lettori del passato vedevano l'opera innanzitutto come la parodia di un trattato e quindi come un testo stilisticamente omogeneo, la critica più recente si è concentrata sulla struttura complessa del libro e sul gioco sofisticato di registri tematici e stilistici diversi.²⁶ Marco Paolone, ad esempio, contesta l'idea che il significato di *Hilarotragoedia* risieda interamente sul piano della forma, nella manipolazione parodica di un genere particolare, e auspica un confronto più serrato con il contenuto dell'opera.²⁷ Secondo Paolone, persino l'interesse di Manganelli per la forma del trattato deriva dal desiderio di trasformare la letteratura in un'autentica “espressione e descrizione della psiche”, in conformità ai principi formulati dallo psicoanalista di Manganelli, Ernst Bernhard. “La formula pseudo trattatistica” – scrive Paolone – “è quindi funzionale all'abdicazione a un soggetto nucleante e alla conseguente esigenza di porre a nudo le mistificazioni: innanzitutto quella della linearità del pensiero”.²⁸ A differenza di molte letture precedenti, l'interpretazione di Paolone ha il merito di ricordare al lettore che *Hilarotragoedia* non è un testo stilisticamente omogeneo ma un pastiche di modi, se non di generi, differenti. Questa ipotesi, che tuttavia Paolone non sviluppa, è in realtà suggerita da Manganelli stesso nel paratesto di *Hilarotragoedia*.²⁹

Come usa, e non senza peritosa compunzione, si additano qui taluni modesti pregi del volumetto, che forse lo differenziano da altri consimili trattati, anche più solenni: la definizione di concetti dati troppo spesso per noti, come balistica interna ed esterna, angosciastico, adediretto; l'aver proposto una nuova, e a nostro avviso, pratica e maneggevole classificazione delle angosce; arricchita, inoltre, di un Insetto sugli addii, che a noi pare non infima novità della opericciuola; l'inclusione nel discorso di cervi e amebe, a sottolineare il carattere più che semplicemente umanistico dell'impostazione; e soprattutto, aver raccolto e presentato alcune diligenti e non esigue documentazioni, non senza abbozzo

²⁵ Nigro 2000a, p.84.

²⁶ Si consideri a questo proposito la differenza fra Corti 1973, Baratta 1982 e Donnarumma 1995.

²⁷ “Il ruolo paradigmatico cui la *Hilarotragoedia* assolve rispetto alla vasta produzione poetica che le fa seguito [...] non ha tuttavia ancora prodotto un'attività ermeneutica quantitativamente pari alla ricchezza delle sollecitazioni che emanano dal testo” (Paolone 2002, p. 62).

²⁸ Paolone 2002, p. 67. Per maggiori dettagli, si veda il quarto capitolo del saggio di Paolone, “Necessità e angoscia. Interpretazione della *Hilarotragoedia*” (Paolone 2002, pp. 62-93). L'interesse di Manganelli's per Jung è discusso anche da Emanuele Trevi (see Manganelli 200b) e da Graziella Pulce nei capitoli introduttivi a Pulce 1996.

²⁹ Il testo appare in un inserto anonimo incluso nella prima edizione di *Hilarotragoedia* (Feltrinelli 1964). Nel 1972, è ripubblicato come prefazione anonima dalla seconda edizione (Feltrinelli 1972). Infine, ne più recente di *Hilarotragoedia* (Adelphi 1987), il nome di Manganelli compare alla fine del testo. Sul uso fantasioso dei paratesti che Manganelli fa, si vedano Zuccarino 1984 e Trocchi 2000. Per un'analisi più ampia del paratesto letterario, si veda Genette 1987.

di commento, che consentiranno di verificare le enunciazioni della parte teoretica; giacché il libro si divide appunto in due parti, che potremmo denominare Morfologia ed Esercizi.³⁰

Mentre il primo paragrafo del breve paratesto enfatizza provocatoriamente l'uso parodico che viene fatto di un unico genere ("Il libretto che qui si presenta è, propriamente, un trattatello, un manualetto teorico-pratico"), il passo citato richiama l'attenzione sulla complessità stilistica e strutturale del testo e sulle sue divisioni interne. I lettori di Manganelli troveranno, tra le altre cose, un'utile tassonomia dell'ansia, oltre a casi-studio su amebe e cervi. A un primo sguardo, tale uso giocoso di categorie eterogenee sembra tipico dei paratesti provocatori della neoavanguardia, concepiti al solo scopo di frustrare le aspettative del lettore.³¹ Appare dunque sorprendente che le indicazioni di Manganelli forniscano di fatto una guida accurata alla struttura interna del libro.³² Tutti gli argomenti preannunciati dal paratesto sono veramente sviluppati nel testo, e, nella maggior parte dei casi, introdotti da un breve titolo esplicativo in corsivo ("*Chiosa all'ameba*", 24; "*Splanamento dell'angosciastico*", 33; "*Trattato delle angoscie con inserto sugli addii*", 37; "*Postilla sul cervo suicida*", 82).³³ Lo stesso si potrebbe dire della sezione conclusiva del paratesto, che propone una distinzione più generale tra "morfologia" e "esercizi". A differenza delle precedenti sotto-sezioni, essenzialmente tematiche, queste due più ampie categorie alludono alla forma letteraria dell'*exemplum*: brevi "esercizi" narrativi composti per illustrare un principio più generale.³⁴ Al tempo stesso, tuttavia, l'anticipazione di Manganelli prepara anche il lettore alle digressioni narrative che interromperanno la "morfologia" lineare del trattato. Sin dal principio, dunque, *Hilarotragoedia* si presenta come un testo ibrido e complesso, che da un momento all'altro potrebbe perdere la sua maschera pseudo-barocca di coerenza stilistica e trasgredire la sua ipotetica identità di genere a favore della narrativa.

Che queste furono le intenzioni di Manganelli è stato messo in rilievo con esemplare chiarezza da Mariarosa Bricchi nel suo lavoro sulle varianti autografe di *Hilarotragoedia* conservate presso il *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni*. I risultati della ricerca di Bricchi, pubblicati prima in un articolo del 1999 e poi, più diffusamente, nel volume *Manganelli e la menzogna*, rivelano che *Hilarotragoedia* si evolse secondo un piano preciso, che sin dall'inizio

³⁰ Cito dalla quarta di copertina dell'ultima edizione di *Hilarotragoedia* (Adelphi, 1987).

³¹ *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti offre una buona illustrazione di questa tecnica. Indagando le connotazioni del titolo, Sanguineti aggiunge una serie di istruzioni paradossali su come "giocare" il gioco del testo, incluso l'uso dei dadi e indicazioni su come vincere.

³² Ciò non vale per tutti i libri di Manganelli. Il paratesto di *Centuria*, ad esempio, promette "minute descrizioni di case della Georgia dove sorelle destinate a diventare rivali hanno trascorso una adolescenza prima ignara poi torbida; ambagi sessuali, passionali e carnali, minutamente dialogate", ma di tutto ciò nel testo non c'è traccia.

³³ Il numero di pagina si riferisce all'ultima edizione di *Hilarotragoedia* (Adelphi 1987).

³⁴ Sul rapporto tra exempla e l'emergente genere del racconto, si vedano Koselleck 1967; Stierle 1979.

prevedeva la divisione del testo in vari segmenti.³⁵ Come dimostra Bricchi, tale schema si basa su un insieme di testi brevi e relativamente autonomi, chiamati inizialmente da Manganelli “storie”. Solo in un secondo tempo Manganelli sostituisce questo termine con altri (“testimonianza”, “aneddoto”, ecc.).³⁶ Nella versione finale di *Hilarotragoedia* troviamo infatti quattro segmenti narrativi, ciascuno dei quali porta un titolo in corsivo che lo separa chiaramente dal resto dell'opera: *Testimonianza di un giovane solitario* (pp. 61-71), *Aneddoto propedeutico* (pp. 101-108), *Storia del non nato* (pp. 110-120) e *Documentazione detta del Disordine delle Favole* (pp. 122-132). Benché sia possibile leggere ciascuno dei quattro testi indipendentemente dal loro immediato contesto, il loro significato riposa in ultima analisi sul rapporto con il macrotesto manganelliano.³⁷ Se leggiamo *Hilarotragoedia* come un trattato, i quattro racconti possono essere considerati *exempla* che illustrano l'assiomatica descrizione della vita umana come discesa nel nulla:

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 intatebra 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.³⁸

È interessante che i quattro racconti siano collocati nella seconda parte di *Hilarotragoedia* e – con l'eccezione di *Testimonianza di un giovane solitario* – verso la fine del trattato. Nella parte finale del libro, il modo narrativo finisce col dominare il testo, sconvolgendo la coerenza stilistica iniziale e rimpiazzando quasi del tutto la forma del trattato. Ma già il primo segmento narrativo, *Testimonianza*, viene introdotto da un lungo commento ironicamente apologetico e posto fra parentesi, che spiega e giustifica l'apparizione di un narratore di prima persona:

(Il documento che qui segue, e i successivi, sono da considerarsi esempi, o esercizi, o forse verifiche sperimentali del precedente testo teoretico; pertanto, ne presuppongono l'arguta

³⁵ La prima versione di *Hilarotragoedia* fu composta tra il dicembre 1960 e il gennaio 1961. Per maggiori dettagli si veda Bricchi 1999, 2002.

³⁶ Si veda Bricchi 2002, pp. 26-33.

³⁷ Nel 1989, Manganelli decide di includere *Documentazione detta del Disordine delle Favole* nella sua *Antologia Privata*, raccolta di prose brevi e passi scelti da testi già editi.

³⁸ Manganelli 1964, p. 9.

lettura; il grave, onesto masochista che ha fatto diligente tesoro delle paradigmatiche morfologie, potrà dilettersi di tali testi, come il dabben scolaro, di tradurre le prime compitate frasi di selvatico ed impervio idioma. E se a taluno parranno, queste documentazioni, povera cosa, e tediosa, rammenti che la scrupolosa fedeltà testimoniale è parsa più importante delle languide veneri dello stile; né gli sfugga, di questi testi aurorali, la blesa, impubere grazia, come di graffito catacombale, nato da un tenero e ustionante furore).³⁹

Al modo del paratesto, *Testimonianza* è presentato come il primo di una serie di esercizi: «il documento che qui segue, e i successivi». Benché Manganelli non faccia esplicito riferimento alla narrativa di finzione, molte delle sue osservazioni giocano con il *cliché* umanistico che la lettura e scrittura dei romanzi è un'attività frivola, che può essere giustificata solo sulla base del suo presunto valore educativo. Significativamente, questo pregiudizio viene poco dopo ripetuto dal narratore in prima persona di *Testimonianza*: «Ho in odio le nasali lamentazioni autobiografiche, i corrucci lirici e allusivi; né vi indugerei ora, se non per introdurre e farsi ragionevole la storia che ora si narra, non per insolente narcisismo, ma per custodirne la qualità testimoniale».⁴⁰ Macrotesto e micro-narrazione dunque congiurano a denigrare la narrativa di finzione, e tuttavia il loro tono sprezzante e ossessivamente difensivo hanno proprio l'effetto di suggerire per contrasto il piacere represso del raccontare. Esistono in effetti peculiari analogie tra le opinioni del narratore in prima persona e quelle della non identificata voce autoriale del trattato. L'avversione del “giovane solitario” alle “nasali lamentazioni autobiografiche” rafforza la posa anti-narrativa del “trattatello”, ma sottolinea anche l'uso, nel trattato, di un narratore implicito in prima persona. Per le sue affinità stilistiche con *Testimonianza*, il trattato di Manganelli può essere letto come la lamentazione di un altro “giovane solitario”: una confessione inconcludente e tormentata camuffata appena dalla sua presunta sistematicità. Man mano che si raggiunge il finale di *Hilarotragedia*, tali paralleli tra macro-testo ed “esercizi” diventano ancora più evidenti. Gli *exempla* di Manganelli richiamano lo stile verboso del “trattatello”, ma lo contaminano anche con la loro tipica angoscia esistenziale.⁴¹

³⁹ Manganelli 1964, p. 61.

⁴⁰ Manganelli 1964, p. 62.

⁴¹ Uno dei passaggi più sorprendenti da un'astratta voce autoriale a una prima persona perfettamente individuata occorre nella sezione intitolata “(*docens loquitur*)”, dove il trattato si trasforma d'un tratto in un monologo quasi teatrale: una lezione universitaria che si chiude con la decapitazione del professore, divorato dalle pantegane (Manganelli 1964, pp. 30-32).

Ogni microtesto narrativo è separato dal resto dell'opera attraverso una cornice riconoscibilissima: una riflessione introduttiva spesso apologetica e una conclusione altrettanto formulaica.

E dunque non parrà irragionevole dedurre dalle storie su riportate la seguente ipotesi:⁴²

Poiché non v'è discorso generale che non ne guadagni a certificarsi nel particolare, e l'astratto in ogni modo cerca di nascere in corpi precari e compatti, gioverà, a questo punto [...] presentare la prescritta documentazione, cominciando da quello che ora segue:⁴³

Sia chiaro: le lepidozze del testo non debbono trarre in inganno il lettore; il documento resta, se non tragico, bellamente patetico, una illustrazione, stile calendarietto del barbiere [...]. È una lettura certamente educativa. Entro questi limiti, confidiamo che sia per essere non inutile al catalievitante, uomo che non deve avere a sdegno le frivolezze pedagogiche, quando bene orientate. Aperitivo s'è detto: pertanto, i grandissimi stomachi mangiacosmo sono invitati a procedere al seguente documento, ideologicamente assai più avanzato:⁴⁴

Nonostante il tono ironico, questi passi funzionano da cornice per i testi narrativi e servono a mantenere ferma la distinzione tra i due livelli del testo. Nella sezione finale di *Hilarotragoedia*, tuttavia, questa gerarchia strutturale viene abolita da un elegante cambio di prospettiva. Dopo aver contemplato l' "istruttivo esempio" finale, intitolato *Documentazione detta del Disordine delle Favole*, il narratore procede a investigare l'origine e la vera natura dell'Ade. Al lettore viene dunque offerta una serie di immaginose speculazioni pseudo-teologiche – Ade come corpo putrescente, macchina gignte, leviatano, sfintere divino – che culminano in una enigmatica sentenza finale, seguita dai due punti e da un'ominosa pagina bianca: "In proposito", conclude Manganelli, "si potrebbe avanzare la seguente ipotesi: ”.⁴⁵ Dal punto di vista sintattico e stilistico, il finale evoca la cornice testuale dei quattro racconti. Proprio come la narrazione in prima persona degli *exempla*, il «trattatello» è anch'esso un testo di finzione, che esige di essere interpretato come tale e perciò genera - come i due punti finali suggeriscono - una serie infinita di testi. A differenza dei finali precedenti, tuttavia, l'ultima frase di chiusura non rimanda ad alcun *exemplum* specifico,

⁴² *Ibid.*, p. 71; la citazione chiude *Testimonianza di un giovane solitario*.

⁴³ *Ibid.*, p. 101; introduzione a *Aneddoto propedeutico*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 109; la citazione chiude *Aneddoto propedeutico* e introduce *Storia del non nato*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

ma al testo stesso di di *Hilarotragoedia*. All'improvviso, il libro intero diventa un grande arabesco testuale, un esempio di narrazione quasi privo di significato, aperto all'interpretazione e capace di suscitare – come suggeriscono i due punti finali – una serie infinita di storie. *Hilarotragoedia* si apre con un gesto di rifiuto del romanzo e si chiude con un paradossale omaggio all'arte del racconto, che finisce col riaffermare la vecchia idea di Manganelli che il mondo è nient'altro che un groviglio di storie.⁴⁶

Il passaggio dal ragionamento deduttivo al racconto ha lo scopo di minare le aspettative ermeneutiche del lettore associate al genere del trattato. Gli *exempla*, le digressioni e le omissioni del testo, tuttavia, sembrano andare oltre la semplice parodia. Come ha fatto notare Giorgio Agamben, in Manganelli la critica radicale del significato non esclude il pretesto che la genera, la parodia stilistica del trattato.⁴⁷ Nel presentare *Hilarotragoedia* come una serie deliberatamente incoerente di frammenti testuali scritti in una "lingua morta" – "lo scrittore scrive una lingua morta, scrive costantemente ed esclusivamente in una lingua morta" – Manganelli lancia un attacco vigoroso contro ogni idea prestabilita di unità estetica, in una presa di posizione contro la narrativa lineare che anticipa la nota definizione di pastiche di Fredric Jameson:⁴⁸

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists and against underlying notions of psychological coherence and causal explanation.⁴⁹

Nel frammentato universo testuale di *Hilarotragoedia*, non esistono punti privilegiati da cui contemplare l'oggetto della critica dello scrittore o lo scopo della sua parodia. Persino la schematicità fiabesca dei suoi personaggi – la loro mancanza di spessore psicologico e sociale – accentua questa sensazione. Come i personaggi delle fiabe e delle allegorie tradizionali, i narratori di Manganelli hanno un carattere pre-romanzesco e bidimensionale. La loro vita, i loro amori, la loro disperazione, e persino il loro genere e la loro (non)esistenza sembrano dipendere

⁴⁶ Per maggiori dettagli, si veda Mussgnug 2006.

⁴⁷ Giorgio Agamben spiega questo aspetto della poetica di Manganelli in relazione alle due opposte categorie di parodia e narrativa di finzione. Mentre l'opera di Elsa Morante offre un esempio di parodia della narrativa di finzione, Manganelli viene descritto da Agamben come un autore che narrativizza la parodia (si veda Agamben 2005, p. 53).

⁴⁸ Manganelli 1989b, p. 214.

⁴⁹ Jameson 1991, p. 17. Sul pastiche si veda inoltre Genette 1982, p. 88-107.

esclusivamente da precarie simmetrie formali postulate dal macrotesto. Nella *Testimonianza di un giovane solitario*, ad esempio, tre confessioni consecutive sono disposte un modo da mettere in rilievo analogie tematiche e formali: l'amore infelice del narratore per un angelo, l'ossessione di Demetrio per Leonida e la tragica infatuazione di quest'ultimo per Leonzio sono descritti come manifestazioni di un tipo particolare di disperazione, che il trattato associa con la partenza o la perdita della persona amata. Per il narratore di *Storia del non nato*, la misteriosa gravità della vita si manifesta nel desiderio impossibile per la nascita e la morte. Allo stesso modo, l'androgino protagonista di *Documentazione detta del Disordine delle Favole* ritiene che la vera emancipazione risieda in un'esistenza "di perdizione" fuori dall'asfissiante mondo che egli (o lei) abita. Avendo impersonato tutti i principali personaggi delle fiabe – il Re e Cenerentola, il Drago e la Strega – si toglie infine la vita, nella speranza di scoprire nella morte la sua vera identità.⁵⁰ In ogni caso, la trama per Manganelli non ha come presupposto una psicologia individuale coerente, ma il gioco complesso tra i diversi strati narrativi. Di fatto, Manganelli spinge questo aspetto dell'*exemplum* così lontano, che diventa impossibile associare le sue storie con un preciso intento morale o didattico. *Storia del non nato* e *Aneddoto propedeutico* vengono presentati come "letture edificanti", e tuttavia il loro stile e contenuto non potrebbe essere più diverso. Mentre il protagonista di *Storia del non nato* considera ogni evento come risultato del suo *non* essere venuto al mondo, il narratore di *Aneddoto* vive la grandiosa delusione di essere al centro di un mondo in sfacelo che potrebbe infine spingere lui e la sua odiata madre nella desiderata non esistenza. L'angoscia, tema presunto di entrambi gli *exempla*, è certamente presente in ciascuna delle due trame, e tuttavia la ricchezza del racconto non consente di riconoscere facilmente l'intento autoriale: il gusto del racconto prevale su ogni idea di unità testuale.

Nelle opere successive di Manganelli, l'importanza dello *storytelling* sarà evidente fin dall'inizio. A differenza di *Hilarotragoedia*, opere come *Agli dèi ulteriori*, *Sconclusione* e *Dall'inferno* sembrano avere abbandonato l'idea che la forza creativa e sovversiva del racconto possa essere addomesticata dall'argomentazione sistematica e anti-narrativa. Con ogni verosimiglianza ciò è particolarmente evidente in *Encomio del tiranno*, l'ultimo pubblicato in vita. Se il narratore di *Hilarotragoedia* nasconde dietro le sue molte maschere la fascinazione per l'arte del racconto, la sua controparte in *Encomio del tiranno* ammette senza esitazione che non può esserci fine alla nostra passione collettiva per le storie. La censura della narrazione, espressa dall'avanguardia, diviene un catalizzatore per la creazione di nuovi oggetti estetici. The avant-garde prohibition of conventional

⁵⁰ Su fiaba e narrativa seprimentale italiana, si vedano Lucente 1986, Deidier 2000a and Lavagetto 2001. Più in generale, su fiaba e letteratura anti-realista, si veda Lüthi 1990, pp. 10-26.

narrative becomes a catalyst for the creation of new aesthetic objects. Al fascino delle storie è impossibile resistere, persino per un antirealista convinto :

“Non sai pensare storie”.

“Non so pensarle? La mia testa è piena di storie. Non amo scriverle. Immagina: dividere la storia in capitoli. Comprare tanta carta quanto basta per far morire in circostanze sospette ma esemplari un signore inventato ma verosimile; come se tutto ciò avesse a che fare con la verosimiglianza. Ma ti confesso: ogni tanto sono tentato. Potrei scrivere. Invento dialoghi, situazioni, eventi, stravaganze, eccessi, confessioni. Si può scrivere una storia senza tutte queste cose? Io non posso; la storia mi sarebbe ostile. Vuoi una storia edificante? Progressista? Intimista? Sono incline alle ipotesi intimiste. Ho delle idee interessanti, capisci, una cosa ripugnante”.

“Vorrei che tu mi raccontassi una storia”.

“Una storia che non scriverò”.

“Una storia da non scrivere”.

“Ci proverò”.⁵¹

5.2. *La vita prima della letteratura*

In un passo interessante e spesso trascurato della *Letteratura come menzogna*, Manganelli suggerisce che in quanto utilizzatori di linguaggio siamo anche naturali produttori di storie: “Come il mandrillo non può mortificare la retorica delle sue chiappe policrome, così non potremo toglierci di dosso, deliziosa maledizione, questo pieghevole vello di verbi”.⁵² La letteratura – l’altro escluso e dileggiato rispetto alla “chiarezza” filosofica – compare qui come una attività umana fondamentale e apparentemente “naturale”. Come la semantica elementare del corpo animale, la costruzione e l’apprezzamento di una storia sembra essere parte integrante della nostra esperienza, del nostro

⁵¹ Manganelli 1990, p. 62.

⁵² Manganelli 1967, p. 216.

processo conoscitivo, della nostra comprensione del mondo.⁵³ Per Manganelli, lo *storytelling* è un'inclinazione naturale, innata, che definisce la specie umana nel suo complesso:

Vi sono animali di capzioso pelame, sui cui volti aguzzi e astratti deretani splende un dizionario di miniate immagini. Il loro corpo è saldato e assistito da una sintassi di segni; una rete di avventurose isoglosse, sgargianti e silenziose, fa di membra casuali un discorso, un estro artificiale. Una assurda e perentoria nobiltà decora quel corpo estraneo che procede, inconsapevolmente bandiera, stoffa, stemma feroce e veloce. Non diversamente, l'uomo porta attorno questo inutile e prestigioso stendardo, manto e sudario che non coincide col corpo, guaina inesatta e fastosa.⁵⁴

Molti anni dopo, nell'*Encomio del tiranno*, Manganelli ritorna a questa idea quando descrive il mondo fisico come un "residuo di storie": "Questo mi piace, che le storie non siano inventate, ma siano il mondo, nient'altro. Il mondo è fatto di spaghi tronchi, non collegati, se ne tiri uno, viene fuori un pezzo di corda, ma il gomitolino non si disfa. Lo spago è la storia".⁵⁵ Lo *storytelling* incarna la vera ricchezza dell'universo sociale, il fondamento ultimo del nostro essere. Scrivendo a un livello più personale, Manganelli conferma questa intuizione quando confessa il suo bisogno quotidiano, esistenziale di storie.

Le storie sono ipnagogiche: conciliano il sonno, e io soffro di insonnia. Le storie sono buone compagne di viaggio; in treno, è gradevole raccontarsi una storia. Come leggere un giallo, ma il giallo è dentro di me; leggo me stesso, naturalmente, la pelle, niente di più. Dormendo accade di raccontarsi storie. I sogni sono spesso slegati, imprecisi, vagabondi, dislessici; una storia sognata può aiutare ad attraversare una notte lunga e tortuosa. In un giorno di pioggia imminente, ma non precipitosa, anzi proprio non pioverà, ci si può aiutare nel passeggio raccontando una storia.⁵⁶

Il fascino dell'ipotesi di Manganelli dipende anche dalla suggestiva ricchezza della cultura narrativa stessa. Come ha notato Michael Bell, le rappresentazioni dello *storytelling* come fenomeno 'naturale' o primordiale funzionano spesso come «points of intersection between lived time and

⁵³ In many of his fictional writings, Manganelli reiterates this vision of the "natural" human body as a semiotic system. Consider, for instance, the following quotation from *Encomio del tiranno*: "io parlando a caso in qualche modo esisto; perché le parole dette in quel modo disegnano il mio profile, il volto, le mani, ed io, minimo tra i minimi, appena fuoriesco dal nulla; si potrebbe dire che ci sono" (Manganelli 1990, p. 26).

⁵⁴ Manganelli 1967, p. 216.

⁵⁵ Manganelli 1990, p. 81.

⁵⁶ Ivi, p. 62.

timeless order» («punti di intersezione tra tempo vissuto e ordine atemporale»): evocano l'idea della comunicazione e dell'esperienza comune, ma anche del rituale e del folklore⁵⁷. Secondo lo studioso, la narrativa non solo dà forma all'esperienza, ma incarna anche «a vertical axis of timeless significance intersecting with, and imparting its meaning to, the horizontal axis of temporality» («l'asse verticale della significazione atemporale intersecante l'asse orizzontale della temporalità», a cui conferisce significato)⁵⁸. In altre parole, la narrazione rivela il nostro ostinato bisogno di pratiche culturali condivise. Come il mito, ci ricorda l'importanza della conoscenza inventata, del significato che scaturisce dalla finzione e dalla immaginazione collettiva, e non solo dall'osservazione distaccata del mondo materiale. Per Susan Stewart, lo *storytelling* ha il potere di rimuoverci metaforicamente e fisicamente dalla immediatezza storica della vita quotidiana. L'atto del raccontare evoca “the blank space of night, the blinding whiteness of the page before print, [which] offer themselves to the fantastic, to a reading of fire or the tracks of animals” (“lo spazio vuoto della notte, il biancore accecante della pagina bianca [che] si offrono al fantastico, alla lettura del fuoco o delle tracce delle bestie”).⁵⁹ Vladimir Nabokov, nelle *Lectures on Literature*, gioca con la stessa idea, quando chiede ai suoi lettori di immaginare la “nascita” della letteratura:

Literature was born not the day when a boy crying wolf, wolf came running out of the Neanderthal valley with a big gray wolf at his heels: literature was born on the day when a boy came crying wolf, wolf and there was no wolf behind him. That the poor little fellow because he lied too often was finally eaten up by a real beast is quite incidental. But here is what is important. Between the wolf in the tall grass and the wolf in the tall story there is a shimmering go-between. That go-between, that prism, is the art of literature⁶⁰.

Nabokov vuol convincere i suoi lettori che la qualità specifica di una “grande opera letteraria” non dipende dal suo contenuto di verità o dal rapporto che essa intrattiene col mondo reale. “Literature is invention – scrive – fiction is fiction. To call a story a true story is an insult to both art and truth” (“La letteratura è invenzione. La finzione è finzione. Chiamare vera una storia è un insulto sia all'arte che alla verità”)⁶¹. Lo scrittore, aggiunge, può essere considerato un narratore di storie, un maestro e un incantatore. Le sue parole possono semplicemente intrattenere o informare o istruire, ma non è questo che lo rende un grande scrittore. Solo in quanto incantatore, mago, lo scrittore è in

⁵⁷ Bell 1990, p. 173.

⁵⁸ Ivi, p. 173.

⁵⁹ Stewart 1993, p. 9.

⁶⁰ Nabokov 1980, p. 5.

⁶¹ Ivi, p. 5.

grado di esprimere la sua vera vocazione. Per Nabokov, l'incantamento è l'ultima magia «of [the writer's] genius» (“del genio dello scrittore”); «the style, the imagery, the pattern of his novels or poems» (“lo stile, le immagini, il disegno dei suoi romanzi o delle sue poesie”) ci catturano, ci immergono nel mondo dell'invenzione e ci fanno dimenticare la differenza tra fatto e finzione. «With a pleasure which is both sensual and intellectual – scrive Nabokov – we shall watch the artist build his castle of cards and watch the castle of cards become a castle of beautiful steel and glass» (“Con un piacere che è sia sensuale che intellettuale, guardiamo l'artista costruire il suo castello di carte e guardiamo il castello di carte diventare uno splendido castello di vetro e acciaio”)⁶². Manganelli, che non ha mai fatto mistero della sua ammirazione per Nabokov, estende allo scrittore russo tale elogio della letteratura: «Caro, vecchio Nabokov; non avevamo mai dubitato che egli fosse il più nobile, il più incorruttibile dei corruttori»⁶³.

C'è un richiamo all'antropologia nella descrizione che Nabokov fa della vita nella valle di Neanderthal. L'allegoria del «bambino dei boschi che urla “al lupo al lupo!”» ci trasporta in un mondo primordiale pieno di mistero e di rivelazioni, dove narrazione non significa semplicemente falsità e dove l'arte del racconto riflette un bisogno vitale di ordine e significato. In questo contesto, la narrativa ha poco in comune con le sofisticate convenzioni sociali della letteratura contemporanea. Il protagonista di Nabokov non è un autore nell'accezione moderna del termine, ma un raccontatore nato, i cui gesti sono una risposta istintiva ai segreti e agli inganni del mondo naturale:

Every great writer is a great deceiver, but so is that arch-cheat Nature. Nature always deceives. From the simple deception of propagation to the prodigiously sophisticated illusion of protective colors in butterflies or birds, there is in Nature a marvelous system of spells and wiles. The writer of fiction only follows Nature's lead.⁶⁴

Come Manganelli nelle sue riflessioni sulla semantica del corpo animale, Nabokov descrive lo *storytelling* come una disposizione “naturale” degli esseri umani. La straordinaria creazione del bambino di Neanderthal – “the shadow of the wolf that he deliberately invented” – non è ancora una

⁶² Ivi, p. 6.

⁶³ Manganelli 1999b, p. 116. Su Nabokov, si veda inoltre Manganelli 1967, pp. 146-150. Per una riflessione preliminare sull'interesse di Manganelli per Nabokov, si veda Menechella 2002, p. 57, pp. 170-171.

⁶⁴ Nabokov 1980, p. 5.

storia, eppure ha tutto ciò che occorre per catturare l'attenzione della comunità.⁶⁵ “When [the boy] perished at last – conclude Nabokov – the story told about him acquired a good lesson in the dark around the camp fire”.⁶⁶

Nella prima parte del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Manganelli sviluppa la sua versione originale del mito di fondazione descritto da Nabokov: un'ironica visione della vita prima della invenzione della letteratura.

I lunghi millenni – oggi è un giorno morbidamente invernale, ornato delle tenere gramaglie di una luce nordica – in cui – questa luce non mi consola ma palesemente cerca di farlo, e questo mi intenerisce e intenerisce – non esiste letteratura – il cielo ha un sapore di sconfitta che mi esorta a rispettarlo – furono gli anni della follia inutile. Per generazioni, per mille generazioni, il mondo non poté esistere: abitammo – lo spavento è rimasto nel seme dei nostri antenati – un mondo sbriciolato, sfatto, consunto, nel quale le albe si ammucchiavano in uno spazio non maggiore del mio pugno, la pioggia non cessava, non cominciava, e il diluvio era il volto palese del deserto. Tutti sapevano che ciò che non esisteva – la letteratura – era inutile, ma appunto per questo erano in preda alla follia.⁶⁷

A differenza di Nabokov, che, assecondando le aspettative del lettore, crea un'ambientazione primordiale ma plausibile, per quanto stilizzata, Manganelli opta subito per la parodia e l'ironia sovversiva. L'invenzione di un ipotetico mondo preistorico è costantemente interrotta da riflessioni meta-narrative sul processo creativo e il contesto della scrittura letteraria. Per di più, gli estenuati abitanti del manganelliano mondo di Neanderthal non si accontentano di un raccontare arcaico: sognano invece i raffinati privilegi della letteratura contemporanea. Aspiranti lettori vagano senza meta per ameni boschetti, facendo scricchiolare sotto i piedi le foglie secche. Potenziali professori di letteratura organizzano conferenze sulle forme e i colori dei sassi. Futuri critici letterari insultano gli uni le feci degli altri, mentre avidi potenziali editori vendono qualsiasi cosa al pubblico credulone.⁶⁸ All'improvviso, tutta questa ominosa attività viene interrotta da un evento lungamente atteso: una 'nascita della letteratura' dal sapore distintamente manganelliano. In una luminosa

⁶⁵ Secondo Gerard Genette la “rappresentazione” del bambino ha tutti i requisiti della narrativa: “Narrative may be defined simply as the representation of a real or fictional event or series of events by language” (Genette 1976, p.1).

⁶⁶ Nabokov 1980, p. 5.

⁶⁷ Manganelli 1982, p. 33.

⁶⁸ Ivi, pp. 7-32.

mattina d'estate un giovane sensibile e pieno di talento si inginocchia accanto a un ruscello di montagna, non per scoprire l'arte del racconto, bensì – in puro spirito manganelliano – per rivelare la bellezza della forma letteraria pura.

Qualcuno che non c'è stato mi ha raccontato quanto segue: che un giorno qualcuno dispose tre sassi minuscoli, ed un sasso liscio e grande; e ancora tre minuscoli, ed uno grande e simile al primo; e sosteneva, forte dell'autorevolezza di chi non c'è stato, condizione pertinente alla non-letteratura, che a quel modo egli aveva inventato il ritmo, la misura, la rima, e che mentre gli altri, ignorandolo, scrivevano romanzi in più tomi, costui semplicetto semplicetto, aveva scoperto il minuscolo madrigale, e la ritmata rima; e grande fu il turbamento davanti a quei segni, brevi e tuttavia inequivocabili. E che molti piansero al rintocco di quei sassi, specie giovani donne⁶⁹.

Sotto l'evidente ironia, la descrizione che Manganelli fa della nascita della letteratura rivela un interesse genuino per la creatività artistica primordiale o 'naturale'. Tornano in mente pensatori come Walter Benjamin, e il suo celebre lamento della morte del narratore, o Theodor Adorno e Harald Weinrich, che manifestarono preoccupazione per la supposta 'fine della cultura narrativa'⁷⁰. Al pari di questi scrittori, Manganelli riconosce all'arte del racconto il valore di una pratica sociale, che precede le complesse istituzioni sociali e fonda tutte le pratiche culturali. In realtà, il sarcasmo di Manganelli e la sua polemica contro l'umanesimo non trovano equivalenti in Benjamin o Adorno: se essi insistono sul rapporto tra narrativa, etica e conoscenza, Manganelli enfatizza la supposta 'immoralità' della finzione, la sua natura essenzialmente fraudolenta.⁷¹ Tale aspetto, tuttavia, mi sembra meno importante della sua concezione dello *storytelling* come forma paradigmatica del comportamento umano. Come molte teorie del significato che si basano sulla narrazione, l'idea manganelliana del 'racconto naturale' rimane neutrale sulla questione della referenza e della verità. Tale concezione non esclude il realismo filosofico o letterario e – a differenza di altre prese di posizione più radicali sulla letteratura da parte dello stesso autore – non si basa sull'idea che ogni discorso è fondamentalmente auto-referenziale.⁷²

⁶⁹ Ivi, p. 32.

⁷⁰ Si vedano Benjamin 1955; Adorno 1965; Weinrich 1964, pp. 48-51. Mentre Benjamin e Adorno vedono nella "fine del raccontare" il risultato di cambiamenti sociali e tecnologici, l'approccio di Weinrich è più pragmatico: la sua distinzione tra "mondo discusso" e "mondi narrati" presuppone una basilare "Erzählsituation" e un narratore prototipico, ma non esclude la possibilità di nuove forme di narrazione.

⁷¹ Su narrativa, cognizione and autocoscienza, si vedano inoltre Cavarero 2001 e Butler 2005.

⁷² Come ha dimostrato Cora Diamond, la maggior parte delle teorie filosofiche sul significato presuppongono un fondamentale "spirito realistico", che rende il mondo intelligibile secondo pratiche culturali comuni che non coincidono

L'originalità della posizione di Manganelli appare chiara quando si considera il suo professato disprezzo per la letteratura come istituzione sociale oltre che la sua visione largamente ottimistica della situazione attuale. Laddove Adorno and Benjamin denunciano la crisi profonda della cultura narrativa e dei valori ad essa connessi, Manganelli vede la letteratura – e soprattutto il romanzo – come una mera estensione della più fondamentale pratica culturale della narrazione. Per Manganelli, ciò che è giunto al termine, nella situazione attuale, è il genere storicamente circoscritto del romanzo e non l'attività senza tempo del raccontare. Ma, soprattutto, Manganelli ritiene che le teorie contemporanee della letteratura e dell'autorialità non debbano essere considerate paradigmatiche. Le specifiche convenzioni della moderna prosa di finzione sono eccezionali e – secondo Manganelli – deplorabili manifestazioni storiche del più ampio bisogno umano di racconti, che esse rappresentano maldestramente o semplicemente reprimono. C.G. Prado fa un'osservazione analoga, quando compara la “speciale, erudita attività” (“special, learned activity”) della letteratura al racconto “naturale” e al soliloquio.

Production of fiction is traditionally seen as a special use of language, a use which violates the intrinsic referentiality of language [...]. Against this I am trying to realign things to show fiction as only an extreme case of a pervasive activity. According to the traditional view fiction is not possible except against a rich conceptual background; in my view it is only the largely honorific category of literature that requires such a background. The traditional view requires complexly motivated authors who set out to produce works having aesthetic worth and cognitive and emotive depth... The special case is taken as the paradigm, and the production of fiction is construed as a special, learned activity. The contrast is with refined natural activities. For instance, we all eat and speak, but gourmets and orators eat and talk in highly refined ways. Their training only enhances something; it does not teach anything new.⁷³

In un saggio scritto nel 1986, *Che cosa non è un racconto*, Manganelli estremizza tale idea⁷⁴. Laddove Prado ipotizza un'evoluzione dei generi letterari convenzionali dallo *storytelling* elementare, Manganelli vede un'antica e profonda tensione ideologica tra l'arte primordiale del

interamente con ciò che i filosofi considererebbero una rappresentazione accurata degli eventi. E' interessante notare che Diamone illustra le sue affermazioni con esempi tratti dall'agiografia, altro genere che affascinava Manganelli (Diamond 1991, pp. 52-55).

⁷³ Prado 1984, pp. 131-32.

⁷⁴ Manganelli, «Che cosa non è un racconto», *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno, 1986; ora in: Manganelli 1994, pp. 31-35.

racconto e i generi narrativi altamente codificati. Per l'autore della *Letteratura come menzogna*, la nascita storica del romanzo presuppone una lotta violenta per l'egemonia culturale. Il mondo immaginario del narratore, la creazione artistica di universi fittizi incompleti ma coerenti, vengono descritti da Manganelli come una fantasia dispotica, la repressione sistematica di altre possibili finzioni a vantaggio di un'unica trama dominante. «Il romanzo è l'Erode dei racconti» scrive. «Può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti, come quel *juggernaut* che schiacciava i fedeli; e questo fa perché i racconti si collocano trasversalmente al percorso del romanzo»⁷⁵. Ma l'allegoria cristologica di Manganelli è fuorviante. Come rivela il saggio citato, Manganelli non è interessato all'ipotesi di una singola narrazione dominante nascosta sotto un groviglio di narrazioni sopresse. Ciò che veramente lo affascina è la possibile coesistenza di infinite micro-narrazioni all'interno di uno stesso spazio narrativo: una pluralità 'politeistica', che lotta con e infine sovrasta il gagliardo 'monoteismo' del romanzo.⁷⁶

Pensate un romanzo [...] come i *Promessi Sposi*: è terribile la quantità di romanzi laterali che sono stati potati perché quell'unico romanzo centrale arrivasse fino al matrimonio dei due proletari di destra che sappiamo. E non solo: ma ciascuno di quei romanzi non scritti, uccisi in fasce, comportava una serie sterminata di sotoromanzi, i quali eccetera. L'importante insomma era non arrivare mai alla fine, ma accumulare trucchi di inizi, generanti inizi, ma finire mai, in nessun caso, eccetto che per denaro [...]. Dunque: non raccontare una storia. Divagare⁷⁷.

Secondo tale prospettiva, la differenza tra racconto breve e romanzo non è semplicemente una questione di categorie di genere. "Romanzo" e "racconto" indicano due visioni del mondo incompatibili e antagonistiche e due opposte concezioni della letteratura. Da un lato, la credenza in una narrazione singola, in un mondo di finzione definito da una trama dominante e governato da speciali leggi logiche e semantiche. Dall'altro, la visione conturbante di una narrazione illimitata, infinita, che continuamente delude le aspettative del lettore. Manganelli non fa mistero delle sue preferenze. Per l'autore di *Hilarotragoedia* solo la versatilità 'polimorfica' del racconto può dar luogo alla vera originalità artistica. Rovesciando totalmente le idee critiche correnti, Manganelli associa la contemporanea 'crisi della cultura narrativa' alle rigide convenzioni del discorso romanzesco, che egli considera sintomatiche del declino generale dell'immaginazione creativa. La

⁷⁵ Ivi, p. 34.

⁷⁶ Scrive a questo proposito Mario Barenghi: "In realtà Manganelli, non [è] monoteista né ateo in senso proprio, anzi incline a civettare con il politeismo, ma poi sostanzialmente dedito a rimuginare una teologia della menzogna, una gnosi della finzione o del nulla" (Barenghi 2006, p. 413).

⁷⁷ Manganelli 1982, p. 73.

narrativa anti-realista diventa insomma un gesto radicale e necessario di rinnovamento culturale, che apre nuovamente l'opera d'arte alla potenziale ricchezza dello *storytelling* primordiale.

Insomma, un romanzo si può scrivere solo rinunciando alle minuscole, ripetitive eresie dei racconti; le mostruosità effimere; le frettolose perversioni; gli appunti per un delirio. Non che un romanzo non possa essere eretico, mostruoso, perverso delirio; ma l'eresia costante diventa ortodossia; la mostruosità duratura si consolida come mutazione felicemente realizzata; la perversione accolta e accettata si fa a modo e per bene; e il delirio dà luogo, dopo tre capitoli, ad un nuovo linguaggio, robusto di grammatica e dizionarietto⁷⁸.

L'omaggio di Manganelli all'irresistibile e sovversivo potere del racconto chiarisce le sue precedenti affermazioni sulla creatività artistica (vedi capitolo). Nella "Letteratura come menzogna" Manganelli descrive la scrittura letteraria come una lotta feroce contro un avversario essenzialmente alieno, il linguaggio, quel reamo "oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali [...], totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, [...] inesauribile e insensato".⁷⁹ Come Eracle e l'Idra, testo e autore stanno di fronte l'un l'altro come antagonisti naturali e avversari irriducibili. I gesti accorti dell'autore delimitano l'ambiguità semantica del testo e cercano di stabilire un gerarchia di significati distinti. Questo, tuttavia, è solo un aspetto del processo creativo. Mentre l'autore lotta per dare forma al testo, le sue azioni e intenzioni vengono sovvertite dal potere del linguaggio – l'ambiguità semantica e la forza "naturale" del racconto.⁸⁰ Ciò è evidente non solo al livello delle unità minime di suono e significato, dove la fascinazione dello scrittore con il "magma della lingua" si manifesta nella predilezione per i paradossi semantici e i giochi di parole – sostituzioni e inversioni fonetiche, combinazioni di parole prive di significato, letteralizzazione e decontestualizzazione, ossimori, digressioni arbitrarie dalle regole sintattiche – ma anche a un livello testuale più alto, nell'uso giocoso di ornamenti e rabeschi testuali autoriflessivi. Nonostante l'attacco veemente mosso al romanzo, "La letteratura come menzogna" non arriva mai a contraddire l'idea manganelliana di letteratura come pastiche di second'ordine di esclamazioni, microdialoghi e frammenti narrativi. Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*,

⁷⁸ Manganelli 1994, p. 34.

⁷⁹ Manganelli 1967, p. 221.

⁸⁰ Manganelli 1967, p. 222. Manganelli mantenne questa posizione nel corso di tutta la sua vita, come si evince, ad esempio, da un commento fatto a Carlo Rafele nel 1980: "Ciò che io potrei chiamare letteratura [presuppone] la perdita assoluta di ogni significato, di ogni espressione... Il testo letterario non vuole né esprimere, né comunicare; vuole essere. Ma il suo modo di essere è un modo di organizzarsi linguisticamente in uno spazio che è il silenzio" (*Conversazione con Giorgio Manganelli*, intervista a cura di Carlo Rafele, *Don Chisciotte*, 2, 1980, pp. 67-76; ora in Manganelli 2001b, p. 52).

Manganelli torna su questo punto, quando osserva che la scrittura come “manipolazione puramente formale del linguaggio” non significa necessariamente scrittura automatica.

No, signori, non sto mica parlando della scrittura automatica, e neppure della associazione di idee; la faccenda è tutt'altra, ed ha che fare con la consapevolezza che chi scrive non è “l'autore” – questa è una cosa che credono gli editori, gli amici, i selfmisleading partners; chi scrive sa benissimo che la scrittura è un accadimento, come si dice “nevica” “piove” come dicevano i latini “giove piove”, bene giove scrive, e giove lo concederete può cambiare argomento quando e come vuole. Se non si cambia argomento accade che io non sia in nessun caso capace di costruire il labirinto, che è la figura naturale dell'innatura, e si sa, no?, che l'innatura è estremamente naturale.⁸¹

Tale osservazione ci riporta alla sua idea di arte innata del racconto. Manganelli's remark takes us back to his idea of “innate” story-telling. Secondo l'argomento principale de “La letteratura come menzogna”, l'artificio della letteratura non è meno naturale di qualsiasi altra attività umana.⁸² E' grazie a questa consapevolezza che Manganelli può andare oltre la nozione restrittiva di prosa del tutto priva di significato. La scrittura anti-realista può nascere da un uso giocoso delle unità minime di suono, senso o sintassi, ma anche dalla manipolazione arbitraria di unità narrative più grandi.⁸³ Come spero di dimostrare nei prossimi capitoli, la manganelliana “materia ostile e ostinata” comprende espressioni, storie, generi letterari, ma anche parole e suoni.⁸⁴

⁸¹ Manganelli 1982, p. 73-74.

⁸² Manganelli giunge anche alla conclusione opposta e complementare: nessuna forma di finzione letteraria è “più naturale di un'altra. O, nelle parole dello scrittore: “Incidentalmente, la ‘storia’ come genere letterario non è antropomorfica” (Manganelli 1982, p. 75).

⁸³ L'analisi fatta da Karl Heinz Stierle sull'evoluzione storica del racconto dall' *exemplum* rinascimentale si rifà alla *speech act theory* di J.L. Austin (see Stierle 1979; Austin 1962).

⁸⁴ “[Lo scrittore] è anche un uomo che duramente opera su una materia ostile e ostinata. Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile ed aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità” (Manganelli 1967, pp. 220-221).

Capitolo 6

Scrivere in cerchi

Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touché à quelque chose d'originel dont elle parte t qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir.

MAURICE BLANCHOT¹

El diametro del Aleph seria de dos o tres centimetres, pero el espacio cosmico estaba ahi, sin disminucion de tamaño.

JORGE LOUIS BORGES²

La narrativa, nella celebre definizione di Peter Brooks, si può meglio intendere come “an activity, a structuring operation elicited in the reader trying to make sense of those meanings that develop only through textual and temporal succession”.³ In altre parole, il significato dei testi letterari non può essere scisso da quella dinamica temporale di desiderio – la tensione verso il finale – che presiede alla nostra comprensione della trama. Tale assunto non vale solo per i romanzi dell'Ottocento, le cui complicate trame si basano spesso su sofisticati meccanismi di ripetizione e repressione. Quello che anzi spero di dimostrare in questo capitolo è che l'osservazione di Brooks è ugualmente valida per la narrativa sperimentale e minimalista di Manganelli, che sostituisce i meccanismi convenzionali che strutturano il racconto con metafore topografiche e aneliti, alternativamente, di assenza di significato e di significazione totale. Se l'interesse di Manganelli per il *nonsense* (capitolo quattro) e quello per la narrazione di storie (capitolo cinque) raramente vengono esplicitati nella sua narrativa, essi si collocano però all'origine di ricchi e complessi arabeschi strutturali e di allegorie spaziali. In tutti i suoi

¹ Blanchot 1955, p. 114.

² Borges 1971, p. 192.

³ Brooks 1985, p. 37.

testi si possono trovare visioni paradossali di una letteratura che trascende la “mera descrizione”: la lotta per una vita “fuori dal testo”, la ricerca di un linguaggio necessario, il desiderio dell’incontro con l’altro assoluto, l’infinita frammentazione del sé. Anche quando questi obiettivi hanno poche speranze di essere realizzati, i personaggi di Manganelli non si rassegnano, indugiano anzi in speculazioni metafisiche sempre più accanite, riflesso di due impulsi basilari e contrastanti: il desiderio impossibile e ossessivo del significato assoluto e quello altrettanto impossibile dell’assenza completa di significato. Come spero di dimostrare in seguito, la fascinazione di Manganelli per questi due assoluti è strettamente connessa al suo interesse per la topografia e per i sistemi geometrici: onde in espansione, labirinti circolari e mappe, viaggi verso un centro ignoto.

In molti degli scritti teorici, Manganelli suggerisce ai propri lettori di pensare ai suoi testi come immagini complesse, i cui grovigli possono essere visti come un’ideale simultaneità di significato, proprio come avviene nelle arti visive: “uno spazio mentale, un luogo assoluto che tollera una descrizione solo secondo le regole del disegno, una minuta catalogazione delle linee”.⁴ Nonostante la nota diffidenza di Manganelli nei confronti delle trame, questa definizione di letteratura come forma spaziale definita è molto più vicina alle idee di Brooks sulle strutture temporali di quanto non possa sembrare a prima vista. La fascinazione di Manganelli per gli arabeschi testuali, i suoi giochi sofisticati e provocatori con i sistemi testuali, con le omologie strutturali e le associazioni arbitrarie sovvertono i meccanismi narrativi tradizionali e negano l’ordine convenzionale della trama. Ma anche nel trascendere le costrizioni narrative, Manganelli continua a fare affidamento sulle aspettative tipiche di una narrazione basata sull’intreccio. Le strutture temporali – che Brooks descrive come “the play of desire in time that makes us turn pages” – vengono usate da Manganelli in modo residuale e parodistico per incastrare il lettore consapevole, per creare nuove ipotesi interpretative e inattese reti semantiche.⁵ Come suggerisce in *Pinocchio: Un libro parallelo*, le vere opere letterarie dovrebbero essere immaginate come un cubo: complessi e stratificati giochi di

⁴ Manganelli 1987c, p. 17.

⁵ Brooks 1985, p. xiii. Sul ruolo del lettore in *Nuovo Commento*, si veda Roelens 1998, pp. 16-21 e pp. 58-60.

finzione che sospendono le regole convenzionali della narrazione lineare, offrendo così una nuova prospettiva alla dinamica ricerca di significato del lettore:

Ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo”. Non solo: ma le parole così usate saranno simili a indizi – tra delittuoso e criptico – che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi. Un libro, rettamente inteso nella sua mappa cubica, diventa così minutamente infinito da proporsi, distrattamente, come comprensivo di tutti i possibili libri paralleli, che in conclusione finiranno con l’essere tutti i libri possibili.⁶

L’immagine di un testo cubico scelta da Manganelli non è solo un riflesso delle dinamiche psicologiche di lettura e scrittura, ma ci ricorda anche che la letteratura, per come la conosciamo, è letteralmente una forma nello spazio, generalmente un libro. Se il linguaggio non lascia alcun segno nello spazio, ed esiste solo nel suo più immediato contesto, l’atto della scrittura coglie la parola in una specifica materialità. Quando Manganelli riflette su questo aspetto, e definisce la letteratura come libri e i libri come un insieme di lettere stampate, la sua consapevolezza della materialità della scrittura ci ricorda la descrizione di Hugh Kenner della nostra era come “a world fragmented into typographical elements”.⁷ Come sottolinea Kenner, le regole del linguaggio, se “correctly stated, will generate all possible sentences of the language to which they apply, and of this concept the sentences in a given book may be regarded as special cases”.⁸ Per lo scrittore questo significa che le parole stampate sono un circuito chiuso, un insieme, ampio ma limitato, di combinazioni possibili. Con Gutenberg e la rivoluzione della stampa, la creazione letteraria ha cessato di essere un regno di infinite possibilità ed è diventata un “atto potenzialmente stoico” in cui un numero finito di componenti – parole,

⁶ Manganelli 1977, pp. 7-8.

⁷ Kenner 1962, p. xviii.

⁸ *Ibid.*, p. xv.

frasi, storie, lettere, libri – viene selezionato, mescolato e riarrangiato all’infinito. “Chiunque abbia libri in casa” osserva Manganelli in *Improvvisi per macchina da scrivere*, “sa che un libro è un oggetto, ha una forma, un peso”.⁹ Così *Agli dèi ulteriori* viene presentato dal suo autore come una serie di “aneddoti, agglomerati verbali e fonici, graffiti su carta [...] che il lettore ha acquistato in omaggio alla prestigiosa ed ambigua seduzione della copertina”.¹⁰ *Nuovo Commento* è definito in relazione all’immagine di copertina, “[che] lietamente ad esso si offre come supporto, che ne agevoli il maneggio e il trasporto”, mentre si avverte il lettore di *Angosce di stile* che “qui si dispongono parole che parlano di frasi, frasi che commentano parole, pagine a proposito di libri, e infine un libro che parla di pagine”.¹¹

L’idea di Manganelli di una letteratura come spazio finito in cui segni convenzionali vengono continuamente riassemblati, rimanda a due significati, diversi ma collegati, della parola “trama”: un filo che organizza ma anche, nel senso originario del termine, spazio organizzato o, piuttosto, territorio delimitato.¹² Con l’ambivalenza di questo doppio significato i lettori di Manganelli si confrontano continuamente: la letteratura impone il proprio ordine sul “territorio” del linguaggio, cercando stabilità e consistenza, ma allo stesso tempo sovverte le proprie strutture mettendone in luce la contingenza e l’arbitrarietà dei confini. Le prime opere dell’autore, elaborate e autoriflessive, sono specchio fedele di ciò, caratterizzate come sono dalla proliferazione di stratagemmi organizzativi: dichiarazioni di intenti, distinzioni e demarcazioni, inventari ed elenchi. Ad una lettura più attenta, tuttavia, quest’ordine apparente si trasforma presto in un caos impressionante, una sovrapposizione di elementi eterogenei e contraddittori. Come si vedrà in questo capitolo, la frammentazione, la ripetizione e la simmetria sono le forze attive e plasmanti dell’opera di Manganelli. La straordinaria energia testuale della sua scrittura non dipende dalle strutture progressive della trama, tese verso uno scopo finale, ma dalla tensione generata dalla collisione e dal ribaltamento delle strutture stesse. Se le trame convenzionali vengono trattate, secondo Brooks, come “the logic or perhaps the

⁹ Manganelli 1989a, p. 203.

¹⁰ Manganelli 1972, quarta di copertina.

¹¹ Manganelli 1969, quarta di copertina; Manganelli 1981b, quarta di copertina.

¹² Si veda Brooks 1984, pp. 11-12.

syntax of a certain kind of discourse”, la diffidenza di Manganelli nei confronti dell’ordine può essere intesa piuttosto come una poetica del disordine.¹³ Ognuno dei suoi testi contiene la consapevolezza di quello spazio aperto esistente prima della costruzione di una trama, dei desideri incoerenti e incongrui che precedono l’ordine convenzionale e a proposito dei quali Adam Phillips sottolinea che “[clutter] has the paradoxical implication of being something which may have no intrinsic or discernable order [...]”. It invites us, in other words, to do something puzzling, or even uncanny; that is, to make meaning [...] the absence of pattern”.¹⁴ L’etimologia dei termini italiani “trama” e “intreccio”, con la loro origine comune nel lessico della tessitura, getta un’ulteriore luce su questa idea. La scrittura di Manganelli intreccia diverse narrazioni possibili, ma l’impressione che ne deriva non è quella di un unico sistema riconoscibile. Al contrario, il testo fittamente “intrecciato” di Manganelli sembra come un groviglio di materiali diversi: una molteplicità di parti diseguali che si dissolve velocemente in un gioco multiforme di profondità e distanze, e che sovrappone sostanza narrativa e decorazione. Nel paragrafo successivo spiegherò questo gioco sovversivo delle distinzioni gerarchiche concentrandomi sull’interesse di Manganelli per la topografia e sull’importanza della circolarità come forma narrativa di base della sua narrazione non lineare.

6.1. Testo, paesaggio, vuoto

Il protagonista de *La palude definitiva*, romanzo pubblicato postumo, è un emarginato che trova rifugio in una casa abbandonata al centro di un’enorme e desolata palude.¹⁵ Ben presto comprende che l’acquitrino che ora chiama casa è un mondo fatto di minuscole differenze, un regno in miniatura brulicante di un’effimera vita. Vermi, falene, lucertole e pallide farfalle ne abitano le isole, i gorgi e le pozzanghere. E, cosa ancora più importante, la palude sembra essere dotata di una volontà propria. All’inizio del lungo peregrinare, il viaggiatore viene ammonito a trattare la palude “come fosse qualcosa di

¹³ *Ibid.*, p. xi.

¹⁴ Phillips 2000, p. 60.

¹⁵ Per interpretazioni diverse de *La Palude definitiva* si vedano Koch 1991; Pulce 1996, pp. 48-51; Rosowsky 2007, pp. 44-49.

vivo, e malvagiamente vivo, che si può cercare di frodare ma non sfidare”.¹⁶ E ora che ha raggiunto il cuore di questo deserto, scopre la veridicità di tali voci. Man mano che il suo sguardo si adegua all’eterno crepuscolo, la nuda e infinita distesa appare brulicante di una miriade di organismi microscopici. Fra lo sgomento e il timore, il narratore osserva i loro minuscoli gesti carichi di significato:

Ora la palude non mi pare più una distesa di acque variamente intrecciate, laguna, botro, gora, padule, melma, ma una distesa che a me pare infinita di animali minuscoli, così che io ad uno ad uno non li posso distinguere, ma sì vedo la distesa, la folla di un brulichio sterminato, un pullulare di infinite guise di vita, una repellente e minuta grandiosità, dove tutto striscia, sibila, strazia, muore, copula, nasce, defeca; su questo brulicare vedo trascorrere, ironici angeli, farfalle grigiastre, nerastre, fulve, che trascorrono tra arbusti radi, ma che debbono, in quello spazio, far comodo di foresta. E stranamente mi si affaccia questo pensiero: “Ciascuno di costoro ha un nome”.¹⁷

La descrizione che Manganelli offre della vita in miniatura nella palude ha una straordinaria potenza visiva. Le allusioni, scelte attentamente, a un mondo riconoscibile creano un senso di prospettiva: in quel microcosmo i cespugli diventano foreste, le grigie farfalle angeli ironici. La descrizione passa velocemente da ciò che è chiaramente visibile all’infinitesimale, e il narratore non riesce a distinguere ad occhio nudo i microscopici animali: i loro singoli gesti si confondono in un insieme più ampio, un ampio quadro di vita e di morte.¹⁸ Affacciandosi alla finestra del proprio studio e guardando l’oceano di minuscola vita che si espande fino all’orizzonte, l’osservatore prova un senso di vertigine. L’infinitesimale diventa infinito, e qualunque tentativo di descriverlo accuratamente comporterebbe un accavallarsi impossibile di minuscoli dettagli narrativi; ogni falena, ogni zanzara reclama attenzione, ognuno deve essere nominato! Come

¹⁶ Manganelli 1991, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁸ Susan Stewart descrive questo effetto come “a simultaneous particularization and generalization of the moment”: “The miniature offers a world clearly limited in space but frozen and thereby both particularized and generalized in time – particularized in that the miniature concentrates upon the single instance and not upon the abstract rule, and generalized in that that instance comes to transcend, to stand for, a spectrum of other instances” (Stewart 1993, p. 48).

reagendo ad uno stato di delirio, il narratore si impone di guardare solo l'essenziale. Lotta per ordinare retoricamente le proprie impressioni, per trasformare l'immensità animata in un emblema. Le infinite possibilità di questa vita microscopica vengono ordinate e contemplate come un unico segno complesso, e al posto di una miriade di creature impercettibilmente piccole, il narratore ora vede un'unica alterità, la palude stessa, che lancia segnali al solitario osservatore. I suoi ampi movimenti racchiudono tutti gli aspetti del mondo naturale: ogni evento diventa un gesto significativo, ogni oggetto ha il proprio ruolo all'interno di ciò che la palude vuole comunicare, nel suo misterioso gioco di seduzione.

Forse questo mi sedusse, la sensazione che una palude, luogo morbido, languido, acquoso [...] fosse anche un luogo intimamente mite, una sede di mollezza, di languori, un che di sfatto, mezzo marcio come può essere marcia la polpa di un gigantesco frutto andato assai oltre la sua maturazione.¹⁹

La proiezione di stati interiori, psicologici, su un paesaggio esterno, materiale, minaccia i limiti del sé e la distinzione fra soggetto e oggetto. Come chiarisce il narratore, non solo la vita esteriore della palude è uno specchio dei suoi sentimenti, ma anche i suoi sentimenti rispecchiano la palude, portando alla creazione di una realtà più profonda, che trascende i confini della psiche umana. In un saggio sul soprannaturale, *The Secret Life of Puppets*, Victoria Nelson definisce *psychotopography* questa forma di sensibilità, versione narrativa di una delle caratteristiche tipiche della psicosi, l'esternalizzazione.²⁰

In art that has a psychotopographic dimension every object, every cloud in the sky, every piece of furniture, even the ground itself is a piece of psychic matter that we perceive to be extruded from the main character or narrator (and by extension from the author himself, consciously or unconsciously). The contents of the psyche are cast like a net in ever-widening circles, first onto immediate

¹⁹ Manganelli 1991, p. 16. Sulla palude come spazio di seduzione, femminile e ipoteticamente materno si vedano Papetti 1991 e Pulce 2004, pp. 71-73. Si veda anche Policastro 2006.

²⁰ Si veda Nelson 2001, capitolo 5. Sulla paranoia e sul ruolo dell'esternalizzazione nella psicosi, nella letteratura e nella filosofia si vedano anche Sass 1992 e 1994; Hacking 1995.

surroundings – furniture, rooms, houses – then onto the larger natural landscape, finally even onto the globe itself.²¹

Ne *La palude definitiva* ci sono momenti in cui nulla sembra proteggere il narratore dall'assalto del proprio inconscio proiettato fuori di sé, e l'animato mondo esterno della palude appare pronto a sommergerlo e distruggerlo fisicamente. Ma ci sono anche momenti di serenità e pace. In qualche rara mattina di luce, il narratore si risveglia davanti a un'inattesa visione di sublime bellezza. Un sole sfavillante ha trasformato la landa desolata in un piano perfetto e immacolato di luce riflessa, un enorme spazio vuoto, puro come una pagina bianca.

In questi rari, veloci momenti, effimeri quanto abbaglianti, la palude non è più tale, non tollera nessun nome, è un perfetto spazio iniziale, da cui tutto può iniziare di nuovo, tutto può avere senso e esistere in assenza di errore; questo spazio è prima del prima, e io stesso che lo guardo non esisto ma sono nel deposito dei possibili, e mi affaccio a contemplare il precipitoso apparire della pagina uno della storia universale, o la pagina zero, giacché mi piace pensare che questo spazio vuoto non si appresti a farsi coprire di mendace o illusiva pittura, ma sia ivi collocato per impedire che esista alcunché, sorta di sigillo candido a chiudere le possibilità dell'esistente.²²

Tale descrizione richiede una lettura metaforica. Se l'immensa vastità della palude battuta dal sole richiama l'immagine di una pagina bianca, paesaggio e letteratura appaiono inestricabilmente connessi. La scrittura viene associata ad un ordine geografico, la lettura è messa in scena attraverso metafore spaziali, e la mappa diventa un potente emblema per la narrativa. L'attenzione di Manganelli al dettaglio topografico si basa sulla solida relazione metaforica esistente tra testo e mondo: non solo dunque un omaggio alle potenzialità della descrizione letteraria, ma anche una riflessione consapevole sulle

²¹ Nelson 2001, p. 111.

²² *Ibid.*, p. 55.

aspettative, sui dubbi e sui desideri sottesi all'atto della lettura e della scrittura.²³ Come ha dimostrato Giancarlo Alfano, mappe e topografie sono presenti soprattutto in testi come *Sconclusionone*, *Dall'inferno* e *Rumori e voci*, concepiti dall'autore come esplorazioni dettagliate dell'immaginario e spesso di spazi illogici.²⁴ “Un libro non si legge”, scrive Manganelli in *Pinocchio. Un libro parallelo*, “vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi”.²⁵ Metafore spaziali di questo tipo ricorrono anche in racconti come “Un Re”, “La valle inesatta”, “Il bosco”, e in particolare “Il punto H”, che descrive un universo geometrico fatto solo di quattro punti.²⁶ Nella narrativa di viaggio di Manganelli, d'altro canto, topografie reali vengono spesso interpretate come testi. In *Esperimento con l'India*, ad esempio, si legge che “Goa può essere letta a questo modo, come una figura retorica, una invenzione manierista, che per supremo capriccio ha scelto di farsi iscrivere in margine al più gigantesco ed estraneo palinsesto del mondo”.²⁷ La natura, contemplata qui attraverso la categoria antropocentrica ed esplicitamente estetica del paesaggio, diventa il pretesto per il plauso di convenzioni linguistiche e letterarie.²⁸

La palude definitiva spinge questa strategia ad un limite paradossale. Se il titolo e l'ambientazione del romanzo sottolineano l'importanza metaforica del paesaggio, il tono allucinato e scopertamente visionario mette invece in discussione l'idea di uno spazio narrativo continuo e dunque la possibilità della descrizione, come implicato dall'analogia topografica di Manganelli.²⁹ Mentre si avvicina alla casa al centro della palude, il

²³ Si veda l'importante analisi di Hans Blumenberg sulle metafore spaziali in Blumenberg 1982. Sulle metafore spaziali di Manganelli si vedano anche Lüdke 1983; Vollenweider 1985.

²⁴ “Sin da Hilarotragoedia, il suo primo libretto [Manganelli] denuncia in maniera evidente la rilevante presenza della mappa come figura cardine, icona o sigillo del tipo di scrittura in atto. [...] La mappa, insomma, sostituisce il luogo descritto, è *in suo luogo*” (Alfano 2006, p. 62).

²⁵ Manganelli 1977, p. 123.

²⁶ “Un Re” venne pubblicato per la prima volta in *Agli dèi ulteriori*, “Il punto H” è compreso in *Tutti gli errori*, “La valle inesatta” e “Il bosco” si trovano nella raccolta postuma *La Notte*, curata da Salvatore Silvano Nigro.

²⁷ Manganelli 1992a, p. 66. Grazia Menechella usa il termine “geocritica” per descrivere questa peculiarità della scrittura di viaggio di Manganelli (Menechella 2002, pp. 179-198).

²⁸ Giuditta Isotti Rosowsky sottolinea l'importanza delle metafore manganelliane di derivazione naturale: “in molti casi è proprio la realtà naturale, presentata con una stupefacente vivezza di immagini, a fornire gli elementi di un testo che punta sulla realtà linguistica, con il conseguente riversarsi del registro naturale in quello innaturale e intemporale della finzione letteraria” (Rosowsky 2007, p. 24). Per un'analisi approfondita della relazione fra natura e paesaggio si veda Bate 2000, pp. 119-152.

²⁹ Uso qui il termine “visionario” in riferimento all'importante analisi di Edward J. Ahearn sulla retorica della letteratura apocalittica (si veda Ahearn 1996).

narratore afferma più volte che il proprio compito è quello di “decifrare” la vasta e brulla distesa. Ma tale ambizione si scontra con l’imprevedibile e mutevole spazio della palude, che si sottrae a qualunque limite, demarcazione e struttura narrativa prestabilita. Nella prima metà del libro la narrazione sembra guidata dal desiderio quasi ossessivo di una rappresentazione il più possibile accurata. La seconda parte, invece, più elusiva, è pervasa dalla caotica e imprevedibile vita della palude, che porta a momenti di delirio psicotopografico e ad un’incredibile quantità di visioni ed emblemi. Agli occhi del suo unico osservatore, la palude diventa una ferita, un cimitero, un mare fiammeggiante e un palco teatrale: “Primo e solitario attore nella notturna rappresentazione del teatro della palude, mi scopro investito dai fantasmi di una, forse di più, di innumere favole drammatiche”.³⁰ La vitalità istrionessa della palude, inesauribile quanto la fascinazione dell’osservatore per l’accuratezza e l’ordine, è comunque considerata da Manganelli l’unico vero motore creativo. Il desiderio di trasformare il paesaggio in linguaggio fallisce quando la ricerca di un ordine definitivo diventa ossessione autolesionista, ma si avvera quando il narratore impara a vedere la contingenza delle proprie risposte come un punto di partenza, una fonte di ispirazione. Alla fine del romanzo percezione e allucinazione sono diventate indistinguibili e l’esigenza di precisione del cartografo trova un inatteso riscontro nelle speculazioni della cartomanzia: “Sono di nuovo in contemplazione davanti alla finestra, intento a scrutare la palude con l’ostinazione di un cartografo – cartomante? – meticoloso, di un collezionista di immagini diventato quasi cieco nella devozione al suo compito”.³¹ Il lungo viaggio solitario ha insegnato al protagonista a capire “la natura, la qualità vera di questa palude”: essa non è una forma definita nello spazio, ma l’espressione dinamica di desideri forti e talvolta contraddittori.³² Il paesaggio è per Manganelli un ordine instabile e precario, un mondo in costante fluire. Come afferma il narratore de *La palude definitiva*: “In questo luogo non si giunge per amore di geografia, ma per predilezione di esperienze che dovrei chiamare liquide, acquose, mefitiche e vaporose”.³³

³⁰ Manganelli 1991, p. 81.

³¹ Manganelli 1991, pp. 87-88.

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ Manganelli 1991, p. 31.

La metafora spaziale più straordinaria di Manganelli – la palude come una pagina bianca – merita particolare attenzione. Se la maggior parte delle descrizioni spaziali ne *La palude definitiva* innescano associazioni arbitrarie, l’inattesa visione da parte del narratore di un paesaggio del tutto vuoto arresta per un momento il proliferare allucinato e “fluido” del significato. Le regole dell’universo linguistico non vengono abolite, ma sospese in un prezioso momento di epifania di scrittura.

E tuttavia questa epifania del candore, il momento iniziale del diniego è effimero, pressoché istantaneo; in un lampo catastrofico vedo tutto ciò che mi conforta e mi angoscia, e subito il lampo è trascorso, e io vedo, come sempre, che la qualità intima, naturale, sensata della palude è la fatica.³⁴

La letteratura, suggerisce Manganelli, è spesso spinta dalla ricerca di questi “vuoti intermezzi” di significato, la cui vacuità solleva dal desiderio di significazione. Nel saggio “La Riga Bianca”, Manganelli parla di questo spazio vuoto come di un’attrazione fatale per lo scrittore: “Se la riga è nulla, ciò vorrà dire che nel punto in cui il lettore si imbatte in quella riga [...] egli rischia di precipitare nel sottostante niente originario, si infilerebbe tra le due lettere scritte e stampate”.³⁵ Ne *La palude definitiva*, l’improvvisa visione di un paesaggio completamente vuoto ha un impatto ipnotico simile. La scrittura è immersa nella palude del reale, combatte con l’arbitrarietà dei segni ma aspira a una soggettività non più dipendente dall’ordine simbolico.³⁶ Nella poetica di Manganelli l’assenza assoluta di significato è sì possibile, ma solo per un breve, catastrofico momento. Mentre il narratore ammira la bellezza del piano vuoto e inondato dal sole, sa che questa visione non annulla la complessità della vita microscopica né la sua esigenza di una descrizione densa di significato. *Discorso dell’ombra e dello stemma* esprime questa consapevolezza in termini più concretamente linguistici: anche quando lo scrittore desidera una “letteratura pura”, estranea alle convenzioni culturali e sociali, è comunque

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ Manganelli 1994, p. 29.

³⁶ Paul H. Fry descrive questo prorogarsi del significato l’“ostensive moment” in cui l’esistenza viene rivelata attraverso un registro pre-concettuale, non umano (si veda Fry 1995, in particolare pp. 1-69).

inevitabilmente condizionato dalla ricchezza e dalla molteplicità dei referenti nel linguaggio quotidiano:

Le parole non danno una mano, e mentre tu cerchi di capire i difficili concetti della nobile poesia [...], le parole che i concetti semplicemente non li sopportano parlano d'altro e parlano a voce così alta che, ma pensate un po', nemmeno si riesce a sentire la poesia che parlotta sotto sotto.³⁷

La “pagina zero” di Manganelli non è il punto di arrivo di un complesso processo di sublimazione testuale che dalla cruda mimesi porta all'assenza totale di significato. È piuttosto un sogno dolce e impossibile, l'esatta controparte del concetto, opposto e complementare, della descrizione totalmente esaustiva. La scrittura reale – il “rumore” del linguaggio quotidiano – rimane sospesa fra questi due poli.

6.2. *Commenti e mappe*

Il desiderio del lettore di comprendere un testo, scrive Manganelli in *Nuovo Commento*, è come un veleno che consuma e corrode lentamente il corpo.

Come il veleno pervade il corpo e dal di dentro lo cuoce e ustiona, scompigliando il ponderato itinerario del sangue, che, piovendo per le viscere crivellate, ne scaturisce in tiepida acquata di emorragia conclusiva: allo stesso modo il veleno dei commenti guasta dall'interno il corpo maestoso e impervio, ne sperde i liquidi vitali.³⁸

In circostanze tanto disperate, l'unica risposta legittima dello scrittore dovrebbe essere il silenzio. *Nuovo Commento*, tuttavia, sembra suggerire l'esatto contrario. Questo pseudo-trattato, infatti, più di ogni altra opera di Manganelli, è una celebrazione dell'eroica e

³⁷ Manganelli 1982, p. 67.

³⁸ Manganelli 1969, p. 26.

inutile battaglia per il significato nelle forme testuali più diverse, descritta come un'ossessione crescente che finisce per dominare ogni aspetto del testo. Per Manganelli il desiderio di un'interpretazione perfetta e onnicomprensiva del mondo è insito in ogni commento – “ogni commento, chiosa, o vero postilla, vuol essere splanamento di testo” – e associato in particolar modo alla figura del commentatore, che non si accontenta mai di “abitare” il linguaggio passivamente e cerca invece di catturare la “vera” natura dell'universo linguistico con un unico gesto esplicativo: “Il commentatore è onestamente persuaso di camminare, se non dentro, verso il cieco cuore dell'universo, mentre ogni nostro laico procedere non sarebbe che accanto, attorno, lungo”.³⁹ Come il narratore de *La palude definitiva*, il commentatore di Manganelli si identifica completamente con questa ricerca di un significato e di un ordine indipendente da regole contingenti. In *Nuovo Commento*, tale idea diventa un *leitmotif* dominante, sia nel corpo principale del testo – un complesso commento che dispiega argomentazioni e contro-argomentazioni in una serie infinita di note – che negli esempi narrativi, quasi tutti riguardanti la vita di “illustri commentatori”.

Uno di questi commentatori, il protagonista de “Il caso del commentatore fortunato” inaugura la propria confessione sottolineando come tutta la sua vita sia stata segnata da un'ambizione dominante: “[il] compito, unico degno dell'uomo, unico di cui egli sia affatto indegno, di lavorare e decifrare, dall'interno, lo sterminato calligramma dell'universo, duramente sigillato dall'iniziale e finale monogramma”.⁴⁰ Nella speranza di raggiungere questo scopo irraggiungibile, il narratore studia l'arte del commento, legge continuamente dei trattati e alla fine decide di acquistare l'eredità di un collega straordinariamente dotato: “Schede, fogli, elenchi, cataloghi, liste, lessici scritti con la sua mano esatta, ingegnossissimi indici: per lettera iniziale, finale, sillabe, accenti, lunghezza, suoni dominanti, significati, frequenze, etimologie, ambiguità; innumerevoli notizie, via via sempre più periferiche”.⁴¹ Come sottolinea il protagonista di Manganelli, la scrittura di un commento richiede di passare dal sistema di classificazione più comune ad uno sempre più inusuale e arbitrario. Dopotutto, il vero commentatore deve tendere verso *la*

³⁹ *Ibid.*, p. 10, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

descrizione definitiva del mondo, un commento che comprenda non solo tutte le categorie ma anche tutti i particolari: “Sempre tenni presente che compito del commentatore è procedere dal più al meno generale, finché la subitanea scoperta di una deviazione, un accidente, ci consente di reperire il totalmente particolare, l’irrimediabilmente arbitrario”.⁴² In modo abbastanza prevedibile, questo commento “assoluto” comincia presto a somigliare a un paradosso metafisico. Deve essere una copia esatta dell’universo, ma anche qualcosa di più della rappresentazione del mondo materiale, dal momento che deve contenere *sia* l’universo *che* ogni possibile descrizione di esso. In altre parole, il commento perfetto deve essere un catalogo di tutti i sistemi di classificazione possibili, una mappa di tutti gli “universi linguistici”, tracciata da un punto di vista privilegiato “esterno”, impossibile sul piano logico. Ma questo non è solo un paradosso logico; è anche una minaccia alle tacite convenzioni del senso comune che definiscono normalmente l’interazione sociale e danno un senso all’idea di relazione.⁴³ Sovvertire questi confini cercando di dire tutto – senza lasciare indeterminato alcun aspetto del discorso – significa imbattersi nel *nonsense*. Ma significa anche, all’interno del racconto di Manganelli, che un commento può essere significativo solo fintanto che esprime meno dell’ambito a cui si riferisce. Rendendo esplicito ciò che normalmente viene solo suggerito e quindi taciuto, il commentatore crea un eccesso paradossale di significato, un metatesto grottescamente espanso. In “Del rigor en la ciencia”, Jorge Louis Borges affronta un paradosso molto simile: per dimostrare le loro straordinarie capacità, i cartografi di un impero immaginario decidono di creare una mappa la cui dimensione sia quella del paese stesso e che coincida con esso punto per punto. Poco dopo averla finita, tuttavia, la vasta mappa si rivela inutilizzabile. Abbandonata a se stessa, presto scompare, ma nel grande deserto dell’ovest ne rimane ancora qualche frammento, diventato ormai l’abitazione di animali e di mendicanti.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ Come scrive Susan Stewart, la nostra capacità di interpretare una particolare situazione dipende da azioni inconsapevoli di esclusione e da un’idea condivisa su quali siano gli elementi di rilievo per quel determinato contesto. Si veda Stewart 1978, p. 85.

⁴⁴ Borges 1983. L’ammirazione di Manganelli per Borges emerge da tre saggi: “Per Borges il libro diventa teologia”, *Corriere della Sera*, 22 maggio 1981; “Dentro il cerchio magico”, *Europeo*, 13 dicembre 1982; “Una piaga sul volto della storia”, *Il Messaggero*, 16 giugno 1986. Su Manganelli, Borges e il paradosso della descrizione esaustiva si veda anche Turi 2007, pp. 122-123 e pp. 126-127.

Se Borges è affascinato dal paradosso logico della descrizione esaustiva, Manganelli è profondamente interessato anche alle origini psicologiche del desiderio di esattezza del commentatore. In *Nuovo Commento*, ogni battaglia per la perfezione ha un punto di partenza contingente. Come scrive Manganelli, il commento perfetto deve espandersi in cerchi, come le onde che increspano la superficie di un lago, mentre il punto centrale in cui è stato gettato il sasso resterà immobile.

Innumerevoli notizie, via via sempre più periferiche, così che attorno al fiordato sasso di una parola si dilatavano un primo cerchio meramente lessicale, poi un secondo storico linguistico, un terzo storico nazionale, e via balzavano, fulminei batraci, aneddoti, citazioni di arcaiche carte, trascrizioni di remoti rogiti, esempi di grafie secolari, descrizioni dei modi di fabbricare la carta, itinerari dell'inchiostro, statistiche, citazioni, rimandi, vedi, vedi sopra, vedi invece, cfr., infine, infine.⁴⁵

Ne "Il caso" l'evento fondante, che fa traballare le convenzioni del senso comune, è la scoperta di un necrologio che al protagonista appare come un montaggio perfetto di clichés e stereotipi. Il commentatore, pieno di entusiasmo, contatta la vedova del deceduto – lo scultore Federico H. – e le propone di sposarlo. Dopo il matrimonio torna al proprio lavoro e capisce che si sta identificando sempre di più con l'uomo la cui morte è diventata il cuore del suo progetto e – nel tentativo estremo di portarlo a termine – muore. Per un attimo sembra quasi che il "fortunato" commentatore abbia raggiunto il suo scopo. Dopotutto la sua morte riproduce quella di Federico H. (ma anche quella dell'anonimo commentatore precedente) e quindi rispecchia la relazione fra commento e mondo. Inoltre, la simmetria quasi perfetta delle due (o tre) morti richiama l'originaria ipotesi del commentatore di un linguaggio di immagini universale e perfetto, in cui l'oggetto risulti denotato non da segni convenzionali ma da un'immagine, oggetto o evento che gli assomigli. Con la propria morte, il commentatore di Manganelli afferma che la morte di Federico non può essere rappresentata che da un'altra morte. La fiducia nella descrizione esaustiva e nel significato univoco lo associa tragicamente ai saggi di

⁴⁵ Manganelli 1969, pp. 63-64.

Laputa dei *Gulliver's Travels* di Swift, i quali, decisi a mostrare concretamente ogni cosa intendano designare, sono obbligati a trasportare enormi sacchi pieni di tutti gli oggetti che potrebbero saltar fuori in una conversazione.⁴⁶ Per un attimo fugace – l'istante della morte del narratore – l'ambiguità sembra essere stata eliminata dal linguaggio del commentatore: la "morte" è l'unico significante che sembra opporre una resistenza radicale all'ordine della rappresentazione; l'identità sembra aver preso il posto della significazione.⁴⁷

In quel labirinto, quella foresta, quella galassia di segni, che segno mai era codesta morte: una miniatura preziosa e laboriosa, lavorata in una vita di pedante, segregata pazienza: il casuale capolavoro di un impastatore di copie: o, anch'essa, un Thanatos d'accatto, un amuleto inefficiente? [...] Con insistenza, ostinazione suicida mi feci strada verso quel luogo centrale; il nonluogo al quale in un unico modo si poteva accedere; l'abisso dello stemma.⁴⁸

"Il caso" non è l'unica illustrazione dell'interesse di Manganelli per l'esattezza, il significato e il *nonsense*. Nel corpo principale di *Nuovo Commento* anche le eccentriche note a piè di pagina mettono in luce la perturbante affinità fra precisione e significazione paradossale e eccessiva. Nella convenzione accademica le note a piè di pagina dovrebbero avere un tono dotto e rigoroso, di specificazione e delimitazione dello scopo semantico di un testo. In *Nuovo Commento*, al contrario, le note costituiscono la maggior parte, se non l'interezza, del testo. Diffondendosi come voraci parassiti, si moltiplicano e infine divorano il "corpo in decadenza" del testo, di cui non rimane nulla se non il vuoto

⁴⁶ "Many of the most learned and wise adhere to the new scheme of expressing themselves by things, which hath only this inconvenience attending it, that if a man's business be very great, and of various kinds, he must be obliged in proportion to carry a greater bundle of things upon his back, unless he can afford one or two strong servants to attend him. [...] Another great advantage proposed by this invention, was that it would serve as an universal language to be understood in all civilized nations" (Swift 1962, libro III, capitolo 5).

⁴⁷ In una lettera a Manganelli, Italo Calvino suggerisce una diversa interpretazione, il parallelismo fra le due morti rivela che il commentatore è Federico H: "Il senso del necrologio nel futuro [...] è la morte stessa del commentatore, cioè quel necrologio era il suo". Secondo questa interpretazione, lo scopo finale della parabola di Manganelli sarebbe un'inversione logica: è il commento a determinare il testo, e non il contrario. (Italo Calvino, "Letter to Giorgio Manganelli", 7th March 1969; now in Manganelli 1969, pp. 149-153).

⁴⁸ Manganelli 1969, pp. 89-90.

rituale di una continua proroga: “come a dire: ecco, qui appunto si nasconde una finezza, qualcosa che stava per sfuggirvi, il senso, la chiave sta qui, ma no, un poco più a destra, sopra, sotto, di fianco, fate attenzione [...] – e così all’infinito”.⁴⁹ Senza dubbio c’è qualcosa di paradossale, e forse deliberatamente clownesco, nel falsetto petulante e scolasticamente pretenzioso di Manganelli.⁵⁰ Eppure sarebbe fuorviante considerare queste note come una semplice presa in giro del linguaggio accademico. Concentrarsi sugli elementi giocosi e ironici di *Nuovo Commento* significherebbe ignorare la sottile violenza retorica della sua ossessiva manipolazione delle strutture: ogni nota agisce come una ferita che destabilizza, frantuma e disperde il testo.

Si prenda il presente commento: non sarà esso simile alla coltellata che affonda nel ventre obeso di taluno la cui esistenza è affatto alternativa alla nostra; la cui coupole gastrica è un tumulo di aria corrotta, onde l’anima, fuoriuscendo in umiliata loffa, si disperderà definitivamente; o non sarà come una rovente e cordiale revolverata, che lacera la congiura retorica del corpo, spalanca la scatola analogica del cranio, e [...] pertanto alla speciosa sopravvivenza surroga la dignitosa reticenza del cadavere?⁵¹

Come la “fortunata” ricerca di un significato univoco ad opera dal commentatore, anche l’uso eccessivo delle note a piè di pagina ignora deliberatamente i parametri usuali di importanza e proporzione. Agendo in modo da non lasciare indeterminato nessun aspetto del discorso, *Nuovo Commento* rompe le barriere del significato e trasforma la scrittura in un gioco auto-generante e auto-perpetuante. Nella quarta di copertina della prima edizione, Manganelli spiega questa posizione sottolineando le analogie strutturali fra *Nuovo Commento* e l’illustrazione di copertina: “Il libro che a tanto disegno si appende non presume di essere didascalica, sebbene abbia vocazione indubbiamente didascalica; ma lietamente ad esso si offre come supporto, che ne agevoli il maneggio e il

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

⁵⁰ Secondo Gérard Genette, l’uso satirico di un linguaggio di fantasia è uno dei *topoi* più ricorrenti nella scrittura metatestuale (si veda Genette 1982, p. 1000). Questo aspetto di *Nuovo Commento* è intelligentemente descritto da Alfredo Giuliani: “Siamo, se abbiamo capito bene, di fronte a un Faust posticcio, esilarato dal proprio immaginario baratto con la Storia” (Giuliani 1969, p. 215).

⁵¹ Manganelli 1969, p. 26.

trasporto”.⁵² In effetti, l’immagine scelta da Manganelli – un dipinto dell’artista giapponese Shohachiro Takahashi – sembra fatta apposta per questo scopo.⁵³ È un insieme di lettere e di simboli matematici e pittorici raccolti in una serie di riquadri intrecciati attorno a una macchia scura: una griglia che, per la sua struttura piatta e geometrica, ricorda da vicino molte opere moderniste, dai quadrati di Piet Mondrian ai numeri e alfabeti di Jasper Johns. Per Manganelli, essa è la descrizione dell’esplosione immobile dei segni, la mappa impossibile dell’“universo linguistico”, la rappresentazione di una struttura che sta per collassare in un vuoto centrale:

Potremmo leggere il disegno della copertina come un’immobile esplosione; ma se ne differenzia, e quanto gravemente, in quanto quadrata; dunque è un temenos, recinto garantito dagli dèi e, insieme, garante contro le inframettenze degli dèi. Pertanto, una pacifica, fruibile esplosione, che all’inventività del caos allea il rigore di una ben delimitata mappa. [...] Tuttavia, non si può negare nella mappa, immota o mossa, una vocazione variamente centripeta. In tal caso, potremmo forse descrivere il disegno come una implosione, un accorrere, contemplativo o passionale, verso il centro che grandeggia nel cuore del temenos; unico luogo che, come circolare, accoglie imparzialmente o imparzialmente scocca tutti i circostanti dardi.⁵⁴

In quanto riflessione sulla struttura narrativa di *Nuovo Commento*, la rappresentazione fatta da Takahashi di forme concentriche e circolari acquista un significato duplice e contraddittorio. Da un lato ci ricorda che ogni segno – e ogni significato – può innescare un’infinita serie di associazioni che si espandono come increspature sulla superficie di uno stagno. Dall’altro, il commento di Manganelli sottolinea l’autoreferenzialità di

⁵² La quarta di copertina di Manganelli e l’immagine originali sono riprodotte in appendice all’edizione corrente di *Nuovo Commento* (si veda Manganelli 1969, pp. 143-145).

⁵³ La definizione di Manganelli gioca con il duplice significato della parola “supporto”, nella doppia accezione di supporto fisico e psicologico. Spostando l’attenzione del lettore su un’opera d’arte visiva – l’immagine di copertina – l’autore lo obbliga a percepire il libro nella sua materialità di oggetto. Come scrive Giuditta Isotti Rosowsky un’idea simile emerge anche ne “Il caso”: “Non a caso l’oggetto del commento è un artista e un’opera plastica, e non un testo scritto [...]. Tutto concorre ad affermare la dimensione pratica, strumentale del linguaggio” (Rosowsky 2007, p. 68).

⁵⁴ Manganelli 1969, pp. 143-144.

qualunque ordine simbolico. Letto in questa prospettiva, *Nuovo Commento* sembra non tanto l'esplosione anarchica dei significati possibili, quanto piuttosto il ripetersi ossessivo di un unico punto essenziale: ogni nota ci riporta, in un cerchio perfetto, alla porzione di testo che l'ha generata. Come nota Vladimir Krysinski, *Nuovo Commento* non risolve mai la tensione fra narrazione e commento, fra testo e metatesto.⁵⁵ Come l'uroboros – il serpente mitologico che si mangia la coda – le note aggressive e ribelli di Manganelli affondano i denti nello stesso corpo testuale che dà origine alla loro violenza sovversiva. Ogni digressione è, in fin dei conti, per Manganelli, un ritorno al testo:

Il compito di chiosare il testo non può non comportare l'ulteriore ufficio di chiosare le chiose. Pare pacifico che solo rettamente intendendo le chiose possiamo giungere a interpretare il testo; donde la necessità di chiosare le stesse chiose delle chiose; pertanto, graficamente allontanandoci, di altrettanto ci accosteremo al testo; e per conseguire tanto fine dovremmo magari fare un tal pellegrinaggio di chiosa in chiosa da pervenire per gli antipodi alla meta, per infinita lontananza conseguendo infinita coincidenza; non ultima delle piacevolezze del presente lavoro.⁵⁶

Il piacere di pensare e scrivere in modo circolare emerge con particolare evidenza nelle pagine finali di *Nuovo Commento*, quando il metatesto di Manganelli scivola in una più convenzionale narrazione in prima persona. Questa volta il protagonista è un "cledonista" – seguace di un'antica e oscura arte divinatoria – a cui fin dalla prima infanzia è stato insegnato a decifrare il mondo come se fosse un libro da rileggere continuamente, per svelarne i messaggi di crescente complessità.⁵⁷ Secondo la madre del narratore, questa paziente opera di decifrazione porterà alla rivelazione finale del cuore mistico del linguaggio, che può essere immaginato ma non descritto in termini razionali.

⁵⁵ "Il discorso letterario di Manganelli s'immedesima con la tensione tra la narrazione e il commento, tra il raccontabile e il metadiscorsivo" (Krysinski 2003, p. 219, ma si veda anche Ksyzinski 1995).

⁵⁶ Manganelli 1969, p. 19.

⁵⁷ La scelta di Manganelli di un termine così inusuale come "cledonista" rimanda sia alla passione della collezione ("collezionista") che a un senso di chiusura, enfatizzati ulteriormente dall'allitterazione: "E per sentire, come usa, l'opinione, meglio il documento, di un esperto, ci siamo rivolti ad un cortese, conclusivo cledonista; al quale, in grazia della singolare, sventurata testimonianza, si dovrà perdonare il funebre turgore della prosa" (Manganelli 1969, p. 129).

[Mia madre] cercò un giorno di spiegarmi [...] come ogni parola si collocasse non già continua alle prossime della medesima riga, ma piuttosto come iniziale di parole a quelle sottostanti, e da quelle nascoste, cunicoli verbali, scoscendimenti grafici, abissi di linguaggio, che la conducevano, per gradini e strapiombi, ad un luogo centrale – e qui il suo discorso si faceva perplesso, come chi descriva affetti o immagini chiari alla fantasia, ma riluttanti a lasciarsi ragionatamente rappresentare – in cui tutte le parole da ogni parte traevano come a naturale centro, deposito lessicale, inferi sintattici, punto matematico in cui si raccoglieva la enorme, ermetica volontà grammaticale, donde fluiva un faticoso sangue di segni, a circondare e nutrire il mondo.⁵⁸

Crescendo, il “cledonista” diventa sempre più ossessionato dalla rivelazione fatta dalla madre. Comincia presto a credere che ogni manifestazione dell’“universo linguistico” alluda al suo centro nascosto, il vero “cuore” del linguaggio, e giura che sarà il primo a cogliere questa verità definitiva sul significato. Ciò che ne consegue è una lunga e insidiosa discesa nel linguaggio, un “viaggio mistico” che ricorda i tentativi del “fortunato commentatore” di identificarsi con Federico H.: “Annotavo, schedavo, sistemavo, certo ormai che in quella fulminea e ordinata cattura di sensi fosse la chiave imperfettibile della totale intelligibilità dell’universo [...] la strada che mi avrebbe condotto a quel centro, di cui mia madre mi aveva favoleggiato”. Alla fine, il narratore di Manganelli raggiunge il proprio scopo: il mondo che lo circonda si trasforma in puro linguaggio – “casa, villaggio, campagna, infine il mondo si disgregavano in un soffice furore di parole” – ed egli è finalmente certo di arrivare presto a destinazione. “Io sarò il centro”, sono le sue eroiche parole finali, “il morto deposito di segni, io ordine, senso e segno dei segni; inesauribile stemma”.⁵⁹ Ancora una volta il racconto di Manganelli si chiude con un salto oltre i confini del significato, confini che delimitano anche, inevitabilmente, la totale assenza di significato.

⁵⁸ Manganelli 1969, p. 133.

⁵⁹ *Ibid.* 138-139

Fra i narratori di Manganelli, e in particolare fra la mistica discesa nel linguaggio del cledonista e la fascinazione borgesiana del commentatore per la significazione necessaria e universale, c'è una forte somiglianza.⁶⁰ Entrambi sono ossessionati dagli schemi circolari che, a livello paratestuale, rimandano alla definizione di Manganelli del romanzo come “immobile esplosione di segni”. In termini puramente geometrici, vediamo facilmente come questo ordine narrativo circolare postuli un solo fuoco. A livello simbolico, tuttavia, il significato di questo punto centrale indicato da Manganelli rimane oscuro. Se per il cledonista esso è semplicemente il “luogo centrale”, nella quarta di copertina l'autore lo chiama “vacuo centrale” e “pozzo natale e mortale; luna colta nel contraddittorio istante in cui esiste come non luna [...]; sole nero, la cui intensità creativa è pari alla tenebrosa maestà”.⁶¹ Il cuore oscuro dell'universo linguistico, evidente nel dipinto di Takahashi, diventa misterioso e ineffabile nelle ossimoriche descrizioni di Manganelli. Al centro di *Nuovo Commento* – e al centro dell'immobile esplosione del linguaggio – c'è una presenza evidente che rimanda a un'assenza.

6.3. Cerchi e griglie

La narrazione circolare, come ha dimostrato Mary Douglas, può essere considerata come una delle più antiche forme di scrittura.⁶² Molto prima che emergessero le modalità correnti di comprensione di una trama, prima che molti generi letterari fossero codificati e iscritti nella vita sociale, la narrazione circolare già esisteva come metodo universalmente diffuso di scrittura, basato sulla “construction of parallelisms that must open a theme, develop it, and round it off by bringing the conclusion back to its beginning”.⁶³ Secondo la Douglas, questo tipo di composizione è facilmente

⁶⁰ L'interesse di Borges per questo tema in particolare è stato sottolineato da Alberto Manguel: “Roger Callois, responsible for making Borges known in France [...] suggested that the master's central theme was the labyrinth; as if to confirm this supposition, the best-known collection of somewhat clumsily translated Borges pieces in English bears that title in the plural. Astonishingly [...] as I reread his books, I found that, far more than the labyrinth, it is the idea of an object, or a place or person, or moment, that is all objects, places, persons and moments, that pervasively appears throughout his writings” (Manguel 1998, pp. 57-58).

⁶¹ Manganelli 1969, p. 144.

⁶² Si veda Douglas 2007.

⁶³ *Ibid.*, p. x.

riconoscibile: “In a ring composition the meaning is located in the middle”.⁶⁴ Ma è altrettanto facile lasciarsela sfuggire: “A reader who reads a ring as if it were a straight linear composition will miss the meaning”.⁶⁵ Letta a partire dalle moderne convenzioni narrative basate sulla trama, l’elaborata costruzione formale della composizione circolare sembra quasi un’imperfezione: una fondamentale mancanza di congruenza nelle formulazioni del desiderio che normalmente muovono la lettura. Per scoprire il potere attivo e strutturante della narrazione circolare e l’eleganza formale dei sistemi chiasmici e circolari, bisogna andare oltre ciò che a prima vista sembra semplicemente la mancanza di una struttura narrativa.

Analogies are endless; as a pattern of analogies a ring composition constrains the multiple meanings of words. It does so by giving each stanza or section its parallel pair; the members of a pair are placed on opposite sides of the ring so that each faces the other; each indicates its pair by verbal correspondences. Thus two constructed likenesses have been selected and polished and carefully matched so as to guide the range of interpretation. You can compare the functions of ring composition to syntax: it tames wild words and firmly binds their meanings to its frame. Another function is greatly to deepen the range of reference by playing of the double meaning of words. Another of its benefits is that it is a form of play; it gives the pleasure of a game to the composer and the reader.⁶⁶

Alla luce di ciò che abbiamo detto nel paragrafo precedente, appare evidente quanto *Nuovo Commento* esplori i principi strutturanti della narrazione circolare. Ognuna delle sue unità è chiaramente identificata e insieme divide il testo in due parti: la prima, in uscita, la seconda che ritorna ai temi anticipati nell’esposizione.⁶⁷ Al cuore dell’opera di Manganelli, “Il caso” ne costituisce incontrovertibilmente il centro, un punto di arrivo a cui il narratore si avvicina con lenti movimenti circolari: “Mi sarei accostato alla materia [...] per lente ruote concentriche, da diffidente felino. Federico era, insieme, inizio e fine

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Douglas 2007, p. 14.

⁶⁷ L’inizio di ogni sezione del macrotesto è evidenziata da un’interruzione di pagina e da un titolo che può essere costituito da uno o più numeri (si veda Manganelli 1969, p. 9; p. 35; p. 95).

e centro del labirinto; nume e nemico; lasciapassare e inghiottitoio”.⁶⁸ Cosa ancora più importante, “Il caso” costituisce in sé un perfetto esempio di organizzazione chiasmica: la morte di Federico – climax del testo – è anticipata dalla morte del primo commentatore anonimo e seguita dalla morte dello stesso narratore. A livello più macroscopico, i temi e le parole chiave della sezione centrale si riflettono nell’esposizione e nella conclusione. La fiducia del commentatore nella morte come fonte di significato assoluto corrisponde, alla fine del testo, all’esperienza del cledonista di un mondo che si dissolve nel linguaggio. Nella quarta di copertina firmata da Manganelli, questa stessa idea emerge dalle riflessioni sul centro dell’universo linguistico. Fra questi tre poli strettamente interconnessi, la struttura circolare di *Nuovo Commento* si dissolve in una moltitudine di cerchi più piccoli, allusioni e simmetrie. La prima parte, ad esempio, contiene la meticolosa descrizione di alcune figure allegoriche chiaramente ispirate alla stessa fantasia che origina le allucinazioni del profeta le cui lettere verranno citate nella seconda metà del testo.⁶⁹ Allo stesso modo, le prime descrizioni di un testo multidimensionale e in continua espansione – “pare certo [...] che sotto ogni singolo testo altri se ne agglomerino, concettose sfoglie cui altre tengono dietro e, dopo questa, altre ad infinitum” – trovano la loro controparte logica nell’idea che l’intero significato di un testo possa essere racchiuso in un punto e virgola, nello spazio vuoto fra il punto e la virgola.⁷⁰ A livello più microscopico, invece, il continuo gioco analogico illumina alcuni elementi ricorrenti, come l’importanza della lettera “H”: un segno che per Manganelli rimanda a un’assenza e che appare sia nel suo commento che ne “Il caso”, dove rappresenta l’abbreviazione del cognome di Federico.⁷¹

L’interesse di Manganelli per la narrazione circolare non è fine a se stesso. Come la fascinazione dell’autore per la retorica barocca e per la forma del trattato, tale interesse

⁶⁸ Manganelli 1969, p. 70. Nell’ultima edizione di *Nuovo commento* (Adelphi 1993), “Il caso” si trova in mezzo a due sezioni di quarantanove pagine (Manganelli 1969, pp. 7-56 / pp. 56-90 / pp. 91-140). Sulla posizione centrale di questo racconto si veda anche De Benedictis 1998, pp. 101-104.

⁶⁹ *Ibid.*, 1969, pp. 38-40; pp. 108-116.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38; p. 98.

⁷¹ *Ibid.*, p. 39; pp. 67-93. Si tenga a mente anche la quarta di copertina scritta da Manganelli per *Agli dèi ulteriori*: “La nostra preferenza, che rasenta l’amore, va alla lettera ‘h’, solitario, ectoplastico, inafferrabile effato, fonico nulla, che, da minuscola simulerà il destriero destinato a portarci fin sulle soglie del cancello dell’H maiuscola, taciturna e definitivamente accogliente”. La fascinazione di Manganelli per la lettera “H” potrebbe anche riferirsi al fatto che in ebraico “H” è sia la prima lettera dell’alfabeto che l’abbreviazione di Ha-Shem, cioè “il Nome” (si veda Nelson 2001, p. 93).

esprime disprezzo per il realismo e per il romanzo. E in effetti, la circolarità di *Nuovo Commento* sovverte una delle convenzioni fondamentali della narrazione, l'idea di una conclusione significativa. Nella letteratura tradizionale il senso della fine, implicito fin dall'esordio, informa la trama di un ordine e di un significato, attraversando l'imprevedibile e oscillante gioco della parte centrale.⁷² *Nuovo Commento*, al contrario, ci offre esordi che non presuppongono conclusioni significative, con micronarrazioni che vengono improvvisamente interrotte, e con finali inattesi privi dell'autorità della fine. Come sottolinea Peter Brooks un tale "premature discharge of meaning" può facilmente causare confusione e ansia nel lettore: "The reader experiences the fear – and excitation – of the improper end, which is symmetrical to – but far more immediate and present than – the fear of endlessness".⁷³ Ma la circolarità offre anche l'occasione per una collaborazione creativa, per la fondazione di una struttura molteplice, reversibile e "aperta" – nel senso indicato da Eco in *Opera aperta* – che dia avvio a un processo continuo di analisi e interpretazione.⁷⁴ Per apprezzare l'originalità dell'inventiva di Manganelli, la sua giocosa vivacità intellettuale, il lettore non deve limitarsi a coglierne la complessità strutturale, ma deve provare a entrare nel suo elaborato e multiforme gioco di specchi. Ogni ripetizione – ogni piccolo cerchio all'interno di un testo ossessivamente circolare – scatena nuove aspettative e genera nuovi campi di tensione. Ad ogni svolta e ad ogni improvviso balzo all'indietro, la narrazione policentrica di Manganelli guadagna un nuovo centro: un ulteriore fuoco che reclama tutta la nostra attenzione.⁷⁵

È tempo di tornare, brevemente, alla copertina della prima edizione di *Nuovo Commento*. Come ho sottolineato in precedenza, la quarta di copertina di Manganelli trasforma il

⁷² Sui finali narrativi come momenti di chiusura formale e cosmologica, si vedano Kermode 1967 e Herrnstein Smith 1968.

⁷³ Brooks 1984, p. 109.

⁷⁴ Si veda Eco 1962. Per una discussione del concetto di apertura di Eco si vedano Seed 1997, Caesar 1999, Mussnug 2008.

⁷⁵ Il modo in cui Christopher Bollas definisce la concentrazione è particolarmente calzante: "From *concentrare*, close to the word "*concenter*" and related to the Latin *concentrum*, which breaks down into *con* (together) and *centrum* (center), to concentrate is to "bring to or collect toward a common center" o "to collect or gather as at a center" [...]: "the need to turn away from an object through hesitation to prepare for concentration on it, the value of unimpingement, and the essentials of solitude so that absolute focus on an object is possible in the first place. [...] The gathering together in one psychic place of related but disparate and dispersed phenomena is a conceptualization of what happens when a center for psychic concentration is created". (Bollas 1995, p. 80).

dipinto astratto e minimalista di Takahashi in una parte essenziale della narrazione, cosa che conferma, in generale, la fede dell'autore nella profonda affinità fra letteratura e arti visive. La pittura, come Manganelli sottolinea in un saggio sul pittore Paul Delvaux, può essere una forma di racconto: "Il pittore è autore di un libro che sta altrove, un libro che tecnicamente non può scrivere – e di fatti il libro non esiste – ma che, come ipotesi, non potrebbe agire se non fosse inseguito amorosamente dal dipinto che misteriosamente lo illustra".⁷⁶ E, cosa ancora più importante – almeno per i propositi di Manganelli – la scrittura può essere una sorta di pittura. Come ha fatto notare Malcolm Bowie, esiste un'importante, ma spesso oscura, affinità fra le due arti, parimenti definite dalla tensione fra figuratività e ornamento, dallo scambio continuo fra superficie e sostanza.⁷⁷

Con la sua struttura piatta e geometrica il dipinto di Takahashi invita i suoi osservatori a pensare all'arte come a un sistema di differenza, un ambito chiuso in se stesso e autoreferenziale di pura visualità che oppone resistenza all'intrusione della narrazione e a quella dell'ordine naturale, teoricamente immobile. In modo analogo, il testo di Manganelli appare come un elegante arabesco testuale privo di significato, un'opera senza profondità, come scrive Gianni Celati, che nega la "terza dimensione" della narrazione mimetica e la sostituisce con l'espansione laterale di un'unica superficie: "nessuna profondità domina il discorso, ma soltanto un processo di scivolamento attraverso serie discontinue".⁷⁸ Eppure questo sembra l'unico modo di interpretare le intenzioni di Manganelli. Mentre ammira l'evidente e complessa piattezza del dipinto di Takahashi – "una pacifica, fruibile esplosione che alla inventività del caos allea il rigore di una ben delimitata mappa" – Manganelli non lascia alcun dubbio sulle forze profonde e tragiche che agiscono al di sotto della sua lucida superficie: "Insomma, che i segni escano da quella sede [il vacuo centrale] o a quella convergano, o attorno a quella facciano quadrato, pare chiaro che la loro fine, o inizio, o consistere, esigano una qualche, continuata, notturna catastrophe".⁷⁹ Come la vacuità della palude soleggiata de *La palude definitiva*, il regno di pura visualità di Takahashi non è altro che un effimero

⁷⁶ Manganelli 1987c, p. 140.

⁷⁷ Si vedano Bowie 1993, pp. 87-112. Il saggio di Bowie analizza anche le somiglianze strutturali fra scrittura letteraria e musicale, argomento che interessava molto Manganelli. Si vedano Manganelli 2001a, e anche Pulce 1988 e 2004, p. 79.

⁷⁸ Celati 1973, pp. 94.

⁷⁹ Manganelli 1969, p. 144.

successo sulle forze della storia e del linguaggio. “E allora che sarà quella muraglia grafica se non l’esile e saldo confine della grammatica? [...] Ma si veda come si riveli menzognera codesta disciplina: giacché i segni si dispongono sì in bell’ordine, ma non diverso da quello morto e letale del dizionario”.⁸⁰ Le griglie vuote e l’arbitrarietà dei simboli della pittura astratta segnano per Manganelli un confine, un contesto oltre il quale la pittura cessa di avere significato.⁸¹ Sarebbe però ingannevole credere che l’autore trovi qualche conforto nel superamento di tale confine. Anche quando contemplan la deliberata assenza di significato dell’arte astratta, le contorte ed elaborate riflessioni di Manganelli continuano ad essere caratterizzate da una verbosità che allontana velocemente la fascinazione per il silenzio e la forma vuota. *Nuovo commento* traduce la superficie di Takahashi in un flusso di parole delimitando così, e in fin dei conti trasfigurando, il suo vuoto apparente. Esso diventa, nelle parole di Silvia Pegoraro, “un infinito avvicinamento a una soglia in cui vengono a mancare gli attributi del linguaggio verbale”.⁸²

In un influente e originale saggio sulla pittura modernista, Rosalind Krauss sottolinea come il peculiare successo della griglia vuota – la sua straordinaria presenza nell’arte europea e americana del dopoguerra – non possa essere distinto dal desiderio di violare e reprimere la dimensione temporale della cultura.⁸³ Quando lo strutturalismo mise in discussione l’egemonia culturale dello storicismo, all’idea dell’opera d’arte come organismo che prende forma dalla tradizione fu generalmente sostituita quella dell’arte come pura struttura. Al di sotto però della superficie della pittura astratta, il complesso intreccio di influenze storiche, vissuto personale e spinta creativa individuale rimanevano chiaramente visibili. Come dimostra Krauss nel suo saggio, ognuna delle griglie vuote conserva il ricordo dei precedenti modi di rappresentazione, che non possono né essere repressi né controllati completamente. Uno di questi modelli, la *Kunstkammer* della prima modernità, con le sue molte vetrine, miniature, immagini incorniciate, viene ricordata da Manganelli nel saggio “Le isole guerriere”, scritto per il volume illustrato

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 143-144.

⁸¹ Roswosky 2007, p. 12.

⁸² Pegoraro 2000, p. 192.

⁸³ Si vedano Krauss 1985, pp. 8-23.

Salons.⁸⁴ Come tutti i trentacinque capitoli del testo, il breve pezzo di Manganelli si apre con una riflessione su una particolare immagine, in questo caso un'illustrazione tratta dal catalogo cinquecentesco delle isole veneziane di Benedetto Bordone, l'*Isolario*. Al suo centro si trova un'allegoria della Fortuna circondata da dieci dipinti in miniatura di uguale grandezza che rappresentano ognuno un'isola sotto il dominio veneziano. Ognuna di queste piccole immagini è separata da una sottile linea rossa, mentre tutto il dipinto è delimitato da una cornice nera molto più spessa. Secondo Manganelli, questo sistema di immagini e cornici dice molto della particolare topografia psicologica della Venezia rinascimentale: il suo "mondo interiore" di potere politico e spazio, ma anche l'idea ricorrente dell'isola come regno altamente simbolico e quasi magico.

Già questo è un disegno stupefacente: quella rete che pare disegnata su di una mappa piana, come piano appare il mare, rete che collega punti separati, discreti l'uno dall'altro da uno spazio inquieto di molte miglia: un mondo pensato come un *Isolario*, quasi un esperimento per la gioia astratta dei cartografi, oserei dire dei cartomanti, tanto pare simbolica, questa invenzione disegnata a occupare, vien fatto di pensare, nient'altro che il mare.⁸⁵

È evidente l'affinità fra la descrizione della Venezia di Manganelli e toni e contenuti delle *Città invisibili* di Italo Calvino.⁸⁶ Quando il Marco Polo di Calvino racconta il suo viaggio attraverso il regno del Gran Khan, ogni città rappresenta un mondo unico e chiuso in se stesso, e spesso coincide con esso: un universo di finzione delimitato dalla sua cornice testuale. Prese tutte insieme, le città inventate da Calvino formano uno spazio discontinuo e paradossale, una giustapposizione di parti incommensurabili e reciprocamente escludentesi. Come nota Brian McHale, il mondo immaginato da Calvino viola le regole fondamentali per la creazione di mondi letterari: le sue parti sono così

⁸⁴ Sulla storia dell'influenza culturale della *Kunstammer*, si vedano Bredekamp 2000. Gli scopi e la struttura di *Salons* vengono analizzati da Silvia Pegoraro nel saggio "Tutti i colori del fool: Giorgio Manganelli critico d'arte", ora in Pegoraro 2000, pp. 173-201.

⁸⁵ Manganelli 1987c, p. 130.

⁸⁶ Marco Polo è un personaggio ricorrente nelle pagine di Manganelli. Si vedano in particolare il saggio "Forse Marco Polo raccontava bugie" in *Laboriose inezie*, ma anche l'"intervista impossibile" di Manganelli con il viaggiatore veneziano in *A e B*. Su Manganelli e Marco Polo, si vedano anche Pulce 2004, pp. 34-35.

diverse che è impossibile percepirle come spazi dello stesso regno immaginario.⁸⁷ In *Postmodernist Fiction*, McHale definisce questa sfida alle categorie spaziali convenzionali con un termine preso in prestito da Michel Foucault: *heterotopia*.⁸⁸ Il regno del Gran Khan di Calvino è uno spazio eterotopico – una serie di miniature incorniciate – proprio come la visione di Manganelli della Venezia rinascimentale e delle sue colonie orientali. In una delle sue opere più sorprendenti, *Centuria: Cento piccoli romanzi fiume*, Manganelli spinge questa tecnica narrativa a un punto estremo di innovazione.

6.4. Piccoli mondi e arabeschi

Publicato a meno di dieci anni dalle *Città invisibili* di Calvino, *Centuria* è costituito da cento capitoli brevi di uguale lunghezza che frammentano lo spazio della letteratura in un numero corrispondente di microcosmi letterari incommensurabili – ognuno retto da proprie regole specifiche per la costruzione di un micro-mondo di finzione.⁸⁹ L'ipotesi che queste brevi narrazioni possano fare riferimento al medesimo universo immaginario viene immediatamente esclusa dal provocatorio sottotitolo “cento piccoli romanzi fiume”, che definisce ognuna di queste miniature in prosa come il concentrato di un romanzo epico o, piuttosto, nelle parole di Manganelli, “un romanzo cui [è] stata tolta tutta l'aria”.⁹⁰ Cosa ancora più importante, la molteplicità e l'incommensurabilità sono fortemente iscritte nelle trame minimaliste dell'autore. Le micronarrazioni di *Centuria* non solo abitano mondi diversi e spesso incompatibili fra loro, ma ne descrivono spesso anche il collasso. Il protagonista di “Ventuno”, ad esempio, apre ogni giornata con un

⁸⁷ Si vedano McHale 1987, pp. 43-44.

⁸⁸ Si vedano Foucault 1966, introduzione. Ma si vedano anche McHale 1987, capitolo 3.

⁸⁹ Manganelli parla dell'ispirazione per *Centuria* nel modo seguente: “Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura del foglio [...]. Ma il fascino è tutto qui: in un tipo di struttura che ti obbliga all'essenziale, che ti costringe a combattere contro l'espansione incontrollata. Insomma, credo che se non avessi avuto quei fogli non sarei mai riuscito a scrivere questo libro” (Manganelli 2001b, p. 48).

⁹⁰ “Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come romanzi cui sia stata tolta tutta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe: oltretutto occupano meno spazio, e lei sa bene che con i libri lo spazio è sempre un problema enorme” (Manganelli 2001b, p. 48).

“rapido inventario dell’universo”, convincendosi così dell’impossibilità logica di un mondo estraneo alla propria mente: “sa di essere sospeso nel vuoto, di essere, lui come ogni altro, il centro del mondo, dal quale si dipartono infiniti infiniti”.⁹¹ In “Sessantadue”, un “gentiluomo di mezza età” si accorge costernato che “il suo universo era stato rubato” mentre era fuori a comprare un dopobarba. Il gentile costruttore di campane di “Sessantatre”, ateo convinto, per errore causa un’apocalisse biblica, mentre la sua controparte in “Trentaquattro”, un insignificante impiegato del comune, è talmente insoddisfatto dell’ordine della creazione che alla fine prende il posto di Dio come reggente di un cosmo ordinato ma vuoto. “Ottantotto” e “Novanta” ci parlano dei pochi abitanti superstiti di una città morente, “Cinquantuno” è la storia di un uomo che non esiste e “Settantuno” rivela i pensieri dell’ultimo uomo sulla Terra. Come emerge da questi esempi, la forza psicotopografica delle miniature di Manganelli non rischia di essere esagerata. In *Centuria* lo spazio della finzione non è permanente, ma si dispiega e fluttua attorno all’unico soggetto che lo percepisce – generalmente il protagonista messo in scena nella prima riga di ogni racconto.⁹² Venendo meno ogni senso di tempo e spazio oggettivi, la struttura narrativa di queste miniature è definita quasi totalmente dalla vita psichica – e spesso psicotica – del protagonista, proiettato in un universo precario ed autoreferenziale. La trama, il filo che organizza e dà un senso alla narrazione, si arrende alla seduzione di una frenetica costruzione e distruzione di mondi.

Nonostante Manganelli enfatizzi sia la discontinuità che il senso di auto-distruzione della narrazione, non è impossibile leggere *Centuria* come un’unica, elaborata trama di metafinzione che si dispiega attraverso una serie apparentemente infinita di salti e ricorsi narrativi.⁹³ Manganelli allude a questa possibilità nell’intervista rilasciata a Stefano Giovanardi in cui afferma di avere concepito *Centuria* come una sequenza completa di cento micro-narrazioni, “senz’altro un discorso continuo”.⁹⁴ L’idea poi di *Centuria* come

⁹¹ Manganelli 1979, p. 58.

⁹² Manganelli chiama spesso questi protagonisti “un signore” (2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 15, 27, 59) o “il signore” (7, 8, 9, 14, 16, 17, 22, 24, 25, 74). Solo due volte le protagoniste sono donne (20, 75; tutti i numeri fanno riferimento ai titoli delle micronarrazioni).

⁹³ Questa modalità di lettura della metanarrazione diventa l’oggetto di scherno di Rodolfo W. Wilcock nella quarta di copertina del suo iper-romanzo *Lo stereoscopio dei solitari*, definito dall’autore un “romanzo con settanta personaggi principali che non si incontrano mai” (Wilcock 1972).

⁹⁴ Manganelli 2001b, p. 47.

narrazione unica e consecutiva è implicita anche in un famoso passo della prefazione di Manganelli al testo, una raccomandazione che i lettori non scorderanno facilmente:

Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto.⁹⁵

Un modo più plausibile per leggere *Centuria* sarebbe piuttosto quello di aprire una pagina a caso per apprezzarne l'ampiezza e la varietà della costruzione testuale, l'incommensurabilità e autosufficienza delle sue miniature. Letta singolarmente, ognuna di esse appare come un gioco sofisticato e sottilmente irrispettoso nei confronti della tradizione letteraria e filosofica: un "riassunto fittizio" – secondo la definizione di Gérard Genette – che rimanda ad un ampio spettro di modelli possibili.⁹⁶ Dalla mitologia classica all'allegoria esistenzialista alla metanarrativa sperimentale, dal *romance* alle fiabe fino alle storie di fantasmi, non c'è nulla che sfugga all'onnivora voracità letteraria di Manganelli.⁹⁷ Considerare il testo come un'unica e complessa opera d'arte, significa innanzitutto analizzare le infinite simmetrie e analogie generate da questi modelli letterari. Come ha dimostrato Maria Corti, testi metanarrativi composti e autoreferenziali come *Centuria* devono necessariamente essere definiti da limiti tematici e formali, ugualmente validi per il macro e il microtesto.⁹⁸ In *Centuria*, tali temi ricorrenti

⁹⁵ Manganelli 1979, quarta di copertina.

⁹⁶ Si vedano Genette 1982, pp. 303-307.

⁹⁷ In *Centuria* la modalità predominante è certamente quella del fantastico: almeno una dozzina delle miniature letterarie sono immediatamente riconoscibili come "racconti fantastici" estremamente concisi. Su questa caratteristica di *Centuria*, si vedano Lazzarin 1997.

⁹⁸ "La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di

comprendono la malattia, la paura e la disperazione esistenziale, l'amore infelice e cenni di soprannaturale. Fantasmi appaiono in cinque brani, animali fantastici svolgono un ruolo importante in altri sei, e almeno quattro sono dedicati ai sogni.⁹⁹ Ci sono frequenti riferimenti a oggetti quotidiani come telefoni e autobus, ma anche alla guerra, alle rovine e agli incontri mancati.¹⁰⁰ Prese tutte assieme, tali affinità tematiche creano l'impressione di un complesso labirinto testuale in cui si può entrare, come scrive Manganelli, da una porta a scelta fra le cento esistenti:

Qui si tratta di cento brevi testi che cercano di presentarsi con un massimo di ambiguità. Sono fatti di porte, per cui si può entrare in qualunque punto e viaggiare dentro ciascuno di questi. Tutti insieme costituiscono un itinerario, più che una struttura, che secondo me va percorso in un certo modo... Il termine "romanzi-fiume" è un gioco, ovviamente, una burla sulla burla. Vorrebbe dire che, secondo il progetto, questi testi sono luoghi infinitamente percorribili, sono un dedalo di vicoli e vicoletti.¹⁰¹

Come ha dimostrato Winfried Menninghaus il *nonsense* letterario non è necessariamente limitato a una parola, una frase, un verso: la sua sfida al senso comune può esplicitarsi in un attacco alle strutture narrative convenzionali.¹⁰² Tenendo presente l'importante classificazione fatta da Walter Blumenfeld delle cinque tipologie di *nonsense*, Menninghaus descrive tali ornamenti testuali come "gestalt nonsense", una violazione della "relationship of the parts to the whole".¹⁰³ Diversamente da molte forme più radicali di prosa antirealista, il *gestalt nonsense*, non cerca, secondo Menninghaus, di produrre un'indeterminatezza semantica assoluta. È, al contrario, una continua messa in

discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova" (Corti 1978, p. 186). Si vedano anche Giuliani 1984c.

⁹⁹ Sui fantasmi si vedano Manganelli 1979: 41, 46, 54, 68. Sugli animali fantastici si vedano 44, 47, 52, 58, 65, 67. Sui sogni, si vedano 23, 29, 34, 72.

¹⁰⁰ Il telefono appare soprattutto in 6, 11 e 82; la linea di autobus n.36 è citata in 13, 17, 20, 55 e 59. Rovine compaiono in 19, 53, 71, 88, 90. La guerra ha una funzione importante in 2, 39, 44. Sugli incontri mancati si vedano 3, 12, 14, 37, 61, 64.

¹⁰¹ Manganelli 2001b, p. 58.

¹⁰² Si vedano Menninghaus 1995, in particolare i capitoli 1-3.

¹⁰³ Si vedano Blumenfeld 1933. Secondo Alfred Liede, la definizione di Blumenfeld di *Gestalt nonsense* attiene in modo particolare alle arti visive, in cui la frammentazione può essere rappresentata direttamente (si vedano Liede 1992, p. 6).

discussione del senso comune attraverso le ripetute interruzioni, inversioni o ripetizioni di unità narrative, che il lettore percepisce come minaccia alle comuni nozioni di senso, unità e coerenza.¹⁰⁴ È chiaro quanto questa idea si possa applicare facilmente alla metanarrazione eterotopica e in particolare a *Centuria*, dove la frammentazione testuale viene ulteriormente complicata dalle sporadiche ma significative allusioni alla composizione circolare. Il primo e l'ultimo capitolo del testo formano una coppia riconoscibile dedicata ai paradossi della scrittura e dell'invenzione creativa, e almeno altri tre gruppi di miniature possono essere letti come piccole narrazioni circolari. In "Ventisei" un gentiluomo della Cornovaglia, che crede fermamente nella divinazione, parte per un lungo viaggio attraverso l'Europa e finisce per diventare Imperatore di Roma. Subito dopo, in "Ventisette", leggiamo di un imperatore che parte per la Cornovaglia, ma impiega così tanto tempo che quando arriva nessuno si ricorda di lui: "L'Imperatore, che ormai parla un poco la lingua del luogo, sposerà tra qualche giorno la bella figlia di un guerriero depresso, [...] dicono che alle prossime elezioni sarà candidato liberale, e perderà con onore".¹⁰⁵ In un'altra coppia di micro-narrazioni – "Cinquantadue" e "Cinquantacinque" – un cavaliere uccide un drago senza mai capire quanto il proprio destino sia vicino a quello della fantastica creatura.¹⁰⁶ Tornando da trionfatore al villaggio, tuttavia, scopre che tutti lo guardano con manifesto terrore: come l'odioso serpente, è anche lui diventato immagine di terrificante mostruosità. La terza e ultima narrazione circolare si trova al centro esatto di *Centuria*: "Quarantanove" è la storia di una coppia di amanti che scopre, fra rimpianto e sollievo, la fine del loro amore: la nostalgia si tramuta in frustrazione quando lui capisce di avere smesso di amarla appena venti minuti prima: "in quell'istante, cominciò tra i due un grande odio [...]; in qualche modo entrambi sentivano che quella differenza di venti minuti era veramente qualcosa di

¹⁰⁴ Menninghaus spiega questa idea con una citazione dal *Lexicum Architectonicum* (1744) di J.F. Penther: "Arabesques: floral lineaments are all and sundry sorts of composed leaf- and floral-work, such as the Arabs wont to do for decoration, since otherwise they are forbidden to make any images of animals or people" (si vedano Menninghaus 1995, p. 73). Diversamente dai precedenti studi sulla letteratura del nonsense, il testo di Menninghaus sottolinea l'importanza del *gestalt* nonsense per la letteratura moderna fin dall'epoca romantica. Secondo questa interpretazione, il nonsense romantico viene spesso frainteso o semplicemente trascurato da una tradizione influenzata dall'attenzione vittoriana per il nonsense "semantico" e "logico".

¹⁰⁵ Manganelli 1979, p. 72.

¹⁰⁶ "Se, fermo sul suo bel cavallo, [il cavaliere] poggiasse la lancia al suolo, reggendola pianamente, senza ira e paura, il drago, vedendo delusa la sua brama di morte, forse inizierebbe il colloquio" (Manganelli 1979, p. 120).

atroce”.¹⁰⁷ Nella micronarrazione successiva, l’odio viscerale fra due ex-amanti si trasforma nell’esatto opposto, la malinconica felicità di due persone che non si sono mai amate: “Era chiaro, l’universo in cui vivevano non prevedeva il loro amore, e dunque ogni pensiero al contrario, giacché non poteva crescere alla statura dell’eroico, si svelava come qualcosa di futile, di irrisorio, perfino di giocoso”.¹⁰⁸

Le paradossali narrazioni circolari ci ricordano quanto profonde siano le affinità strutturali e tematiche fra *Centuria* e le precedenti opere di Manganelli. Come il paesaggio animato de *La palude definitiva* e come i cerchi concentrici di *Nuovo Commento*, lo spazio eterotopico va piuttosto visto come una complessa e policentrica topografia testuale:

Quelle micro-narrazioni vorrebbero essere dei concentrati di tutta la materia narrativa possibile: un po’ come i “buchi neri”, in cui la massa è così concentrata che niente può uscirne e niente può passarci attraverso. Ecco: credo di aver cercato di costruire delle piccole macchine narrative di una massa in qualche modo intransitabile, tale comunque da rendere il testo, se non proprio oscuro, senz’altro profondamente ambiguo, per l’autore ancor prima che per il lettore.¹⁰⁹

Come ci ricorda Manganelli, la struttura e uno schema compositivo rigido sono prerequisiti essenziali per la particolare “oscurità” delle sue metanarrazioni sperimentali. Se il realismo della tradizione sostiene l’idea di un unico universo di finzione, la scrittura di Manganelli dispiega l’enorme ricchezza di un materiale testuale plasmabile in infinite combinazioni, rimescolamenti e risistemazioni. Rispecchiandosi nella tradizione letteraria, le complesse narrazioni di Manganelli rivelano un’eleganza formale che non è puro ornamento. Come i grotteschi arabeschi pittorici dell’arte rinascimentale, i suoi arabeschi testuali deformano le convenzioni della narrazione lineare e le costrizioni del senso comune. Sono rappresentazioni meticolosamente organizzate dell’ambiguità, in

¹⁰⁷ Manganelli 1979, p. 114.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁹ Manganelli 2001b, pp. 46-48.

bilico fra ornamento e rappresentazione, narrativa di finzione e pura forma: emblemi perfetti di un mondo complesso, ibrido e paradossale.

Capitolo 7

Dopo il funerale

Lateness is a kind of self-imposed exile
from what is generally acceptable,
coming after it, and surviving beyond it.

EDWARD W. SAID¹

Secondo ragione, dovrei ritenere d'esser morto.

GIORGIO MANGANELLI²

7.1. *Il testo stregato*

In un giorno come molti altri uno scrittore, mentre ritorna a casa, incontra un amico che di recente ha assistito a molti funerali e per questo ha sviluppato un'irritante predilezione per la chiacchiera frivola.³ Non appena lo riconosce, l'uomo si congratula con lo scrittore per la pubblicazione del suo ultimo libro, di cui ha appena terminato la lettura. Lo scrittore è terribilmente imbarazzato. Non solo è irritato dai convenevoli dell'amico, è anche spiacevolmente sorpreso dalla notizia. Per quanto ne sappia, questo libro non lo ha scritto lui. Anzi, a dir la verità, lui non ha mai scritto alcun libro, benché gli sia capitato di vedere il suo nome sulle copertine esposte negli scaffali della libreria del quartiere. Benché sia certo di non essere l'autore di quei libri, sa bene che quei libri non sono stati semplicemente scritti da un omonimo. Per la verità sospetta che il suo nome venga

¹ Said 2006, p. 16.

² Manganelli 1985b, p. 9.

³ “Recentemente, un amico mi incontrò per la strada – un giorno scioccamente di serie – e, tra le altre vanvere e ciance (è un amico diseducato dai troppi funerali cui ama accodarsi), mi ha avvertito che avevo pubblicato un libro” (Manganelli 1996, p. 11).

segretamente usato come pseudonimo dall'unica persona che sia legalmente autorizzata a usarlo: lui stesso.

In realtà, so che non si tratta di un caso di omonimia – che sposterebbe il problema, ma non lo risolverebbe – ma di un caso di pseudonimia quadratica, che, come tutti sanno, consente di usare uno pseudonimo assolutamente identico al nome autentico. In questo caso, il nome resta falso e sviante, oltre che protettivo, sebbene sia autentico e inoppugnabile.⁴

“Ripartire da dove?”, il racconto che Manganelli pubblicò nel 1979 nel primo e unico numero della *Rivista illustrata della Comunicazione* di Omar Calabrese, si apre con una scena che sembra il rovescio paradossale di “Pierre Menard, autor del *Quixote*” di Jorge Luis Borges.⁵ Mentre Borges immagina due autori che scrivono lo stesso libro, Manganelli crea un testo senza autore, che ossessiona un uomo che non vuole essere uno scrittore. L'autorialità si attacca al protagonista del racconto come una cattiva reputazione nata da voci persistenti benché senza fondamento: l'uomo ci ha convissuto così a lungo, che questa è infine diventata parte della sua identità. Lo sconforto e l'umiliazione di essere trattato come un autore sono, tuttavia, più vividi che mai. Osservando il proprio caso con il distacco del filologo, il protagonista di Manganelli è costretto ad ammettere che nessun critico o lettore potrebbe seriamente mettere in dubbio che a scrivere il libro sia stato lui. E, tuttavia, non è disposto ad accettare neanche questo: un semplice sguardo alle pagine del volume misterioso è sufficiente a rinnovare il suo sgomento, la sua irritazione e il suo senso di estraneità.

Non potevo negare tuttavia la stranezza di quella situazione; io avevo acquistato e parzialmente letto un libro che un calunniatore onesto, uno storicista, un anagrafologo avrebbe definito “mio”. Ma se l'avessi scritto io, se fosse esistito un

⁴ Manganelli, 1996, p. 12.

⁵ Si veda Borges 1944. Ripubblicato con il titolo (*Pseudonimia*)² il racconto introduce *La Notte* (1996), una raccolta di scritti postumi di Manganelli, a cura di Salvatore Silvano Nigro. Come ci informa Nigro nella sua nota al testo, Manganelli perse sia il manoscritto che la sua unica copia della rivista e dovette contattare Giampaolo Dossena per avere un'altra copia del testo.

“io” capace di scrivere un libro, quel libro, che cosa avrebbe potuto spiegare l’assoluta, fastidita estraneità che mi divideva da quella cosa scritta? [...] In realtà niente mi era più estraneo di quel libro che, il bastardo, si insinuava nella mia vita.⁶

Scritto undici anni dopo *La Mort de l’auteur* di Roland Barthes e nello stesso anno di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, “Ripartire da dove?” sembra, a un primo sguardo, il manifesto della crisi di identità dello scrittore, in linea con quello che Carla Benedetti ha descritto come “il crollo delle poetiche” nella letteratura italiana dei tardi anni ’60 e ’70 (si veda capitolo quattro).⁷ Come il Silas Flannery di *Se una notte*, l’autore senza nome di Manganelli sente che la non-esistenza migliorerebbe la qualità delle sue opere.⁸ Per entrambi gli autori, l’idea di un testo senza autore rappresenta una fantasia irresistibile: quella di una letteratura fatta solo di camuffamenti creativi, imitazione e travestimento, non sottoposta a nessuna costrizione sociale. La “pseudonimia quadratica” di Manganelli non solo allude alla difficoltà di definire l’identità personale nel tempo; è la condizione stessa che accompagna gli scrittori in ogni momento della loro vita creativa. La tradizionale esigenza di identità stabili e coerenti e di un uso restrittivo e referenziale dei nomi propri – ad esempio nel diritto d’autore – si oppone alla genuina libertà artistica e trasforma la scrittura in prevedibile, pubblica facciata: pura funzione autoriale, nell’accezione più restrittiva e istituzionale della definizione data Michel Foucault.⁹ I nomi propri sono maschere rigide, che simulano continuità e coerenza e proteggono lo scrittore dall’ansia e dall’insicurezza, ma a costo della vera creatività. Commentando “Borges y Yo”, il racconto di Borges che presenta numerose affinità con “Ripartire da dove?”, Margaret Atwood scrive che la fede nelle identità complesse e sfuggenti è la condizione necessaria dell’invenzione creativa: “All

⁶ Manganelli, *La Notte*, p. 13.

⁷ Secondo Benedetti il breve saggio di Barthes ebbe un’influenza decisiva sulla letteratura italiana degli anni 60 e 70: “non semplicemente l’abbandono di uno stile a favore di un altro, di una scrittura a favore di un’altra, di un accento a favore di un altro, ma impossibilità (o rifiuto) di assumere uno stile o una scrittura o un accento come scelta responsabilizzante e individualizzante” (Benedetti 1998, p. 39).

⁸ “Come scriverei bene se non ci fossi!” (Calvino 1979, p.171). La frase è stata letta da molti critici come il nucleo generativo e l’essenza teorica del romanzo di Calvino. Si veda in particolare McLaughlin 1998, p. 121; Feinstein 1989.

⁹ Per la definizione di funzione autoriale si veda Foucault 1969. Si veda inoltre Burke 1998 e Benedetti 1999). Sul copyright e il suo impatto su scrittura letteraria e editoria, si veda Rose 1993.

writers are double, for the simple reason that you can never actually meet the author of the book you have just read. Too much time has elapsed between composition and publication, and the person who wrote the book is now a different person. Or so goes the alibi”.¹⁰

Ma c'è una svolta ulteriore nel racconto di Manganelli. Non appena il paradosso al centro della trama si dipana, il racconto rivela preoccupazioni diverse da quelle di Barthes, Borges and Calvino. Non appena il protagonista scopre l'esistenza del “suo” ultimo libro, l'inquietante paradosso logico del testo senza autore viene abbandonato con *nonchalance*, come affare noioso e in fin dei conti banale. Piuttosto che provare vertigine intellettuale, il laconico narratore di Manganelli sente una preoccupazione diversa e meno prevedibile: che cosa succederà se la notizia imbarazzante della “sua” pubblicazione si diffonde? Come reagiranno al “suo” libro le autorità politiche e religiose?

In generale non ho molta curiosità per i libri che portano quel nome, così familiare e forastico, ma questa volta provai una sorta di irritato interesse, perché temevo che quella iterazione di atti di coazione libresca potesse mettermi in cattiva luce presso le autorità politico-religiose che da sedici anni sono riunite in conclave estetico, per decidere se la letteratura sia fatua o semplicemente criminosa.¹¹

I membri di questa interminabile assemblea non vengono nominati, ma la dettagliata cronologia lascia pochi dubbi sulla loro identità. A distanza di sedici anni dal loro primo attacco all'establishment culturale, gli scrittori e i critici del Gruppo 63 sono diventati essi stessi figure di spicco della vita culturale italiana e dunque, inevitabilmente, oggetto di ammirazione oltre che di critica. Una trasformazione piuttosto prevedibile che Manganelli, come Umberto Eco nel *Nome della rosa*, descrive con una brillante analogia

¹⁰ Atwood 2002, p. 3; Borges 1960. Si veda anche Papini 2001, sull'interesse di Manganelli per il tema del doppio.

¹¹ Manganelli 1996, p. 12.

medievale: l'eretico di ieri è l'inquisitore di oggi.¹² Ma lo humour sovversivo di Manganelli non è diretto solo contro la ex neoavanguardia italiana. Più che pronunciare accuse dirette, "Ripartire da dove?" prende in giro le teorie del complotto della critica letteraria italiana, ridicolizzando non solo il narcisismo e l'autocelebrazione di molti ex neoavanguardisti, che amavano rappresentarsi come gli unici difensori della cultura progressista, ma anche l'acrimonia degli scrittori della generazione successiva, ansiosi di manifestare rancore contro il Gruppo 63 e il loro monopolio culturale, o di farne un facile bersaglio di riscritture satiriche, come in "Scoperta di una vocazione. Un testo inedito di Giorgio Manganelli" di Antonio Tabucchi, parodia di *Nuovo Commento*, che apparve ne "Il Caffè" nell'ottobre del 1972.¹³ Come scrive Giuditta Isotti Rosowsky, "Ripartire da dove?" può essere letto di fatto come una tardiva risposta all'ironico omaggio di Tabucchi, risposta che rivela il disagio di Manganelli di fronte a ciò che lo scrittore probabilmente considerava un travisamento deliberatamente rozzo delle sue idee.¹⁴

Al di là di tali speculazioni, il racconto contiene anche un significato più specifico. Come suggerisce il titolo, Manganelli vide nell'invito di Calabrese un'opportunità per riflettere sulle conquiste e i difetti della letteratura italiana contemporanea, a partire dalla sua stessa produzione. Secondo Salvatore Silvano Nigro, "Ripartire da dove?" si presenta come la ricerca di un nuovo punto di partenza, ma anche come una rassegna straordinariamente spassionata dei precedenti risultati letterari di Manganelli stesso: "Il racconto fa lampeggiare tre lustri e passa di riflessioni sulla letteratura, che è 'asociale' e

¹² Si veda la prefazione di Eco a *Il nome della rosa*: "Negli anni in cui scopro il testo dell'abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza, è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amore di scrittura" (Eco 1980, p. 15). Si vedano Zaccaria 1985 e Caesar 2001, per una lettura del romanzo di Eco come critica all'avanguardia.

¹³ Si vedano Tabucchi 1972a e Rosowsky 2007, pp. 137-146, che contiene il testo completo della parodia di Tabucchi. Si veda inoltre Tabucchi 1972b, che dà la misura dell'interesse per Manganelli nutrito dallo scrittore. La mancanza di convergenza tra i vecchi membri del Gruppo 63 e i "giovani romanzieri" dei tardi anni '70 e i primi anni '80 è l'argomento di un recente scambio tra Renato Barilli ed Enrico Palandri: mentre Barilli ricorda le sue preoccupazioni a proposito di un possibile ritorno a modelli romantici di autorialità ("ho temuto addirittura di vedere ricomparire la sacra aura, che è quanto noi temiamo più di tutto"), Palandri descrive la riluttanza del Gruppo 63 ad abbracciare nuove forme di scrittura come l'incapacità di cogliere la vera natura della comunicazione letteraria. Si veda Barilli, Curi et al. 2005, pp. 273-283.

¹⁴ L'ipotesi di Rosowsky non spiega tuttavia il gran ritardo della presunta risposta di Manganelli. Se "Ripartire da dove?" trae ispirazione dalla burla di Tabucchi, come suggerisce Rosowsky, perché Manganelli aspetta sette anni per scriverlo?

‘vagamente losca’, ‘ascetica’ e ‘puttana’: a partire dal contributo critico dato da Manganelli al Gruppo 63; sedici anni prima, per l’appunto”.¹⁵ Quando entra finalmente in possesso di una copia del “suo” misterioso libro, il protagonista corre subito ad accertarsi che nel testo non ci sia nulla in grado di allarmare le autorità politiche e religiose. Ma viene amaramente deluso. Con suo grande imbarazzo scopre che il libro è privo di tutto ciò che egli apprezza in un’opera d’arte e contiene invece tutto ciò che egli odia di più. Non solo trama e personaggi sono riconoscibili, ma, quel che è peggio, il libro sembra contenere un messaggio ideologico.

Acquistai il libro, e lo portai a casa. Cominciai a leggerlo; lo trovai noioso, presuntuoso, e non ne capii gran che. I racconti erano collegati dalle figure ripetute di taluni personaggi, che mi parve una inutile complicazione. Era chiaro che il libro conteneva dei messaggi, e la cosa mi infastidiva. Forse era un libro ideologicamente impegnato, cosa che trovo intollerabile. Puntigliosamente, lessi una pagina dopo l’altra, prendendo appunti per rammentare i nomi di quei ridicoli personaggi. Il tutto mi appariva come un compito. Un compito oneroso.¹⁶

Come riflessione sul presente e sul futuro della letteratura italiana, “Ripartire da dove?” è un racconto particolarmente amaro. Né lo scrittore senza nome, con la sua paura quasi patologica di venire identificato, né il rigoroso dogmatismo del concilio rappresentano un inizio promettente per una nuova letteratura. Al contrario, queste due visioni contrastanti sembrano strette nella tenaglia di una vuota opposizione, che impedisce qualsiasi vera innovazione. Dei sogni di rinnovamento del Gruppo 63 resta una nozione puramente normativa della letteratura, un dogma “politico-religioso” che genera ansia e angoscia, ma non riesce a rispondere alle preoccupazioni reali di autori e lettori. Dall’altro lato l’opera letteraria appare come un’ “opera senza autore”, attività puramente letteraria priva di riflessione critica o consapevolezza culturale. La minaccia della censura “politica e religiosa” spinge lo scrittore a nascondersi dietro una serie infinita di maschere, lo costringe a reinventarsi all’istante e fa sì che egli rimanga a contemplare la sua stessa

¹⁵ Nigro 1996, p. 231.

¹⁶ Manganelli 1996, p. 13.

firma in preda allo stupore. La sua scrittura resta dunque immune al rigore dogmatico del conclave, ma rinuncia anche alla possibilità di mettere in dubbio l'autorità del conclave stesso. Nel rapporto stilato da Manganelli sullo stato della letteratura italiana dei tardi anni '70, teoria e pratica letteraria appaiono come sfere separate e non comunicanti, senza alcuna speranza di dialogare tra loro.

Partendo da una tale pessimistica prospettiva, non sorprende che il racconto si chiuda senza alcuna soluzione logica al problema della "pseudonimia quadratica", bensì con un ulteriore paradosso:

Dunque, io non avevo scritto nulla; ma per "io" intendevo quello dotato di nome, ma privo di pseudonimo. Aveva scritto lo pseudonimo? Probabile, ma lo pseudonimo pseudoscrive, ed è, tecnicamente, illeggibile dall'io, ma al più dall'io pseudonimo quadratico, il quale, è ovvio, non esiste; ma se il lettore è inesistente, io so che cosa può leggere; quello che può scrivere lo pseudonimo di grado zero, qualcosa che non si può leggere da parte di nessuno che non sia lo pseudonimo quadratico, l'inesistente. Infatti, quello che viene scritto è il nulla. Il libro non significa nulla, e in ogni caso io non posso leggerlo se non rinunciando ad esistere. Forse è tutto una burla: come sarà chiaro, io sono ormai morto da molti anni, come l'amico che ho incontrato, e il libro che sfoglio è sempre incomprensibile, lo leggo, lo rileggo, lo perdo. Forse bisogna morire più volte.¹⁷

La conclusione di Manganelli lascia nel lettore una sensazione di intenso disagio. "Ripartire da dove?" riconosce l'importanza della tradizione critica che considera la morte dell'autore la condizione necessaria alla libertà e all'autorevolezza interpretativa del lettore. E tuttavia il racconto non sposa fino in fondo il carattere apparentemente liberatorio della tesi di Barthes. Affermando non solo la morte dell'autore, ma anche la non esistenza del lettore, Manganelli sembra postulare una letteratura assolutamente priva di significato. Alla luce di questa conclusione, sembra impossibile un ritorno a modelli più costruttivi di autorialità e scrittura letteraria. Ciò non significa, ovviamente, che la

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

letteratura non abbia futuro. Malgrado l'insistenza su immagini di morte e finitezza, la parabola di Manganelli termina con un paradossale appello al progresso: "forse bisogna morire più volte".

La conclusione di Manganelli mette in discussione le idee diffuse sulla letteratura, e non solo per il suo gioco vertiginoso con i paradossi metatestuali. Ciò che a prima vista appare semplice parodia della definizione barthiana di "scrittura naturale" rappresenta di fatto una sfida a due principi centrali della cultura letteraria post-romantica: la certezza della morte individuale e la profonda fascinazione dell'artista con la posterità e l'immortalità. Come ha dimostrato Andrew Bennett, le teorie romantiche della letteratura trattano la morte e il riconoscimento postumo non come una possibilità, ma come la condizione necessaria della creatività e originalità artistica: per "immortalare" se stesso attraverso l'opera d'arte, l'autore deve accettare il disinteresse dei contemporanei e il rischio della morte e dell'annichilimento.¹⁸ Secondo questa interpretazione, la scrittura letteraria è contemporaneamente perpetuazione e annullamento di sé, dal momento che l'impulso all'immortalità e alla fama postuma trova realizzazione solo a spese della vita dell'artista.¹⁹ Come scrive Peter Brooks, "narrative [...] seems ever to imagine in advance the act of its transmission, the moment of reading and understanding [which] always comes after the writing, in a posthumous moment".²⁰ Nei saggi critici e giornalistici di Manganelli, tale visione dell'autonomia artistica è spesso oggetto di gentile parodia. "Quello uno scrittore? Si vedrà fra cent'anni", ad esempio, immagina cosa accade alla critica letteraria e all'industria editoriale in un mondo dove la fede dei Romantici nella posterità è diventata credo ufficiale, mentre "In onore dei dinosauri" raffigura i grandi rettili come Romantici *ante litteram*, profondamente affascinati dalla posterità e perennemente alla ricerca della perfetta morte collettiva.²¹ A differenza di tali

¹⁸ Si veda Bennett 1999 pp. 9-37. Si veda inoltre l'analisi fatta da Giulio Ferroni delle trasformazioni subite da tale tropo romantico nella letteratura moderna e contemporanea (Ferroni 1996).

¹⁹ In *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Zygmunt Bauman vede in questo impulso una spiegazione generale della cultura: la mortalità umana produce cultura, dal momento che ogni forma di espressione culturale è in fin dei conti una risposta alla possibilità, o necessità, di morire (si veda Bauman 1992, pp. 13-35). Per una critica dell'apparente universalismo di Bauman, si veda Dollimore 1988, pp. 121-27.

²⁰ Brooks 1985, p. 34.

²¹ Manganelli, "Quello uno scrittore? Si vedrà fra cent'anni", in Manganelli 1994, pp. 91-93; "In onore dei dinosauri", in Manganelli 1989b, pp. 217-220.

giocose e autoironiche riflessioni sulla posterità, “Ripartire da dove?” affronta direttamente il tema dell’importanza della ricezione e del bisogno dell’autore di un pubblico solidale. Mentre le celebrazioni romantiche della posterità allontanano in un futuro indefinito l’ansia della morte o dell’insuccesso, la cupa fantasia manganelliana su lettori non esistenti e autori perennemente moribondi intensifica tale ansia, al punto che il lettore ne resta schiacciato. Dal punto di vista della ricezione, la profonda fascinazione di Manganelli col nonsense e il suo desiderio di trasformare la scrittura in attività autonoma e quasi solipsistica possono essere interpretati come una rinuncia al pubblico tout court, di oggi come di domani: “Scrivere [...] può trovare un pubblico; tuttavia [...] esso non è che il provvisorio destinatario. [La letteratura] viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati morti; anche, lettori impossibili”.²² La letteratura per “lettori impossibili”, illeggibile e non letta, ha qualcosa di fantasmatico: la sua forza consiste nella capacità di resistere ad ogni interpretazione definitiva. Questa forma ideale di “scrittura opaca”, osserva Manganelli, ha la sua controparte nel “leggere oscuro”: il rifiuto, opposto dal lettore ostile, della complessità.

Insomma, se c’è uno scrivere oscuro, che in genere ha a che fare con la complessità del discorso, della fantasia, esiste anche un leggere oscuro che, al contrario, presuppone un atteggiamento semplificato, un vocabolario rigido, uno schema intellettuale solido ma univoco [...]. Insomma, si presuppone che il testo sia liscio, che sia d’accordo col lettore sul significato delle parole, che questo significato non sia da interpretare di volta in volta.²³

“Leggere oscuro” – la caparbia insistenza su una singola interpretazione – minaccia la sottile ambivalenza di un’opera che aspira alla solidarietà di lettori sconosciuti e non nati. Si tratta, per Manganelli, di una forma di violenza, contro cui il testo deve proteggersi. *Nuovo Commento*, ad esempio, gioca con l’idea che l’ambiguità e la complessità semantica sono in ultima analisi una difesa contro le interpretazioni riduttive. Secondo questa ipotesi, l’originalità non è un valore in sé, che un lettore postumo e ideale un

²² Manganelli 1967, p. 219.

²³ Manganelli 2003c, p. 73.

giorno riconoscerà. Piuttosto, l'originalità e l'autonomia, l'"effetto-posterità", sono *entità* ad uso del presente, atte a distanziare l'opera d'arte dalle aspettative dei suoi interpreti più convenzionali.

Forse non è inutile suggerire una diversa interpretazione della oscurità del testo: che esso sia tale non per complessità di discorso o di materia, ma al contrario per la sua mutola semplicità. Vi è infatti chi sostiene non da sempre esser stato il testo quel che oggi ci appare [...]; ma l'Autore – giacché i seguaci di codesta tesi pensano in termini grossamente psicoteologici – vedendosi frainteso, o disatteso dalla mente rude e incolta dei destinatari, abbia preso via via a semplificarlo [...] e per renderlo intelligibile alle menti terragne, così fattamente si mise a bisbigliarlo, a salivarlo di lisca, e farlo sempre più smorto, che ne è venuta una sorta, come dicono, di "silenzio intenzionale", formato di proposizioni sempre più semplificate e disossate.²⁴

Negli scritti successivi di Manganelli le ansie sulla ricezione persistono, ma la complessità semantica e sintattica non sembra più una risposta sufficiente. Gli scritti letterari degli anni Settanta e Ottanta sono caratterizzati da un rinnovato interesse per la narrativa e da un vocabolario e una sintassi più accessibili, ma anche da trucchi esplicitamente metanarrativi, inconcepibili ancora in *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento*.²⁵ *A e B*, ad esempio, si presenta come una serie di conversazioni con personaggi ora storici ora fittizi, in cui l'intervistatore appare, seppur sporadicamente, come il riconoscibile alter ego dell'autore: un giornalista cerimonioso ma impertinente, i cui tratti fisici riproducono come in una caricatura quelli del vero Manganelli. All'inizio questo Manganelli fittizio è del tutto oscurato dalle affermazioni stravaganti degli intervistati. Man mano che si procede nella lettura, tuttavia, l'anonimo "A" – probabile

²⁴ Manganelli 1969, pp. 105-106.

²⁵ Secondo Alfredo Giuliani, l'interesse di Manganelli per la narrativa si manifesta soprattutto in *Centuria e Pinocchio. Un libro parallelo* (si veda Giuliani 1977 e Giuliani 1984b). Scrive a questo proposito Graziella Pulce: "Le opere degli anni Settanta e Ottanta presentano però una struttura diversa. Il lessico di base, sempre fastoso e lavoratissimo, non accumula più le ricercatezze dei primi due libri; l'attenzione è concentrata piuttosto sulla sintassi, laboriosa e articolata secondo i tempi lunghi della prosa di un Bartoli o un Leopardi (delle *Operette*), con largo impiego di nessi correlativi che mirano a costruire un sistema di richiami, analogie e differenze fittamente complesso" (Pulce 2004, p. 22).

abbreviazione per “alter ego” – acquista sempre più rilievo, finché, in un passo memorabile, viene meticolosamente descritto e severamente rimproverato dalla Regina Vittoria, che lo apostrofa così: “un signore grasso, nasuto, con una pronuncia strascicata, una faccia ridicola, una cerimoniosità patologica... perché naturalmente lei è un villano. Lo dimostra il modo in cui mi fa le domande”.²⁶

L’ironia metanarrativa catapulta l’autore nel mondo fittizio del testo e ne incrina, almeno apparentemente, la coerenza. Come ha notato Brian McHale, tali gesti di “rottura della cornice” (“frame-breaking”) ricorrono spesso nella narrativa sperimentale, e sono essi stessi profondamente ambivalenti.²⁷ A una lettura superficiale, l’inatteso ingresso dell’autore nel mondo della finzione sembrerebbe indicare al lettore un livello ontologico “superiore”: il mondo reale, in cui il testo è stato composto. Ciò che sembrerebbe un riferimento alla realtà oggettiva, tuttavia, va inteso come un gesto sovversivo, un allargamento dei confini del mondo di finzione, con la conseguente inclusione dell’autore al loro interno e la relativizzazione della distinzione tra testo e realtà extratestuale. Come scrive McHale, “the cycle of metafictional frame-breaking is repeated twice, once at the level of the fictional world, once at the level of the author, who now is revealed as himself a fiction”.²⁸ Molti anni dopo, Manganelli conferma l’importanza di tale intuizione, quando descrive la sua partecipazione a un programma televisivo, ispirato ad *A e B* e interpretato dallo stesso Manganelli in compagnia di Vittorio Gassman, come la trasformazione da scrittore a personaggio:

Nota questo: io non ero truccato, Gassman sì; e tuttavia io sapevo di essere truccato, sapevo di essermi trasformato in quella “cosa” ignota che è un me stesso dell’universo del gioco. A una giornalista che mi chiedeva se avrei accettato di farmi truccare risposi che ero già truccato; ero truccato da Giorgio Manganelli.²⁹

²⁶ Manganelli 1975, p. 146.

²⁷ McHale 1987, pp. 197-215. Sulla rottura della cornice, si veda anche Josipovici 1971, pp. 290-297.

²⁸ Mc Hale 1987, p. 198.

²⁹ “Faccio l’attore in TV”, in Manganelli 1989b, pp. 222-223.

La rottura metanarrativa della cornice è come un lieve gioco mascherato, in cui le costrizioni sociali dell'identità personale vengono temporaneamente sospese. Ma è anche espressione di un preciso desiderio dell'autore, il desiderio di prolungare la sua influenza sul testo e pertanto allontanare la minaccia del "leggere oscuro". *Discorso dell'ombra e dello stemma* ed *Encomio del tiranno* danno voce a tale desiderio in termini sorprendentemente simili. In entrambi i testi la scrittura di finzione è presentata come una specie di ventriloquismo, che evoca non gli oggetti immaginati ma l'atto stesso dell'immaginarli. Nel passo seguente, ad esempio, tratto dal *Discorso*, la narrazione oscilla tra due diversi livelli di discorso: le riflessioni dell'autore sulla vita prima della letteratura e i riferimenti al momento in cui tali riflessioni vengono formulate:

I lunghi millenni – oggi è un giorno morbidamente invernale, ornato delle tenere gramaglie di una luce nordica – in cui – questa luce non mi consola ma palesemente cerca di farlo, e questo mi interisce e intenerisce – non esisté letteratura – il cielo ha un sapore di sconfitta che mi esorta a rispettarlo – furono gli anni della follia inutile.³⁰

Ciò che interrompe il flusso delle riflessioni appare, almeno superficialmente, come un'autentica raffigurazione dell'atto dello scrivere: l'allusione al mondo extratestuale, che garantisce l'accuratezza del riferimento.³¹ "Se guardi dalla finestra, come guardo io in questo momento", scrive Manganelli nell'*Encomio*, "vedresti una città in neogotico, ora capisci che cosa intendo per antiquata".³² Presto però le cose si complicano. Nel *Discorso* e nell'*Encomio* l'immagine cruciale dello scrittore alla scrivania è evocata da un narratore in prima persona, che si definisce *fool*, e che occasionalmente assume l'identità dell'autore empirico. Anche i riferimenti alla realtà extratestuale sono dunque collocati in un contesto che li rende problematici e logicamente dipendenti dalla finzione. Dal punto di vista della ricezione, la rottura metanarrativa della cornice sembrerebbe un tentativo di

³⁰ Manganelli 1982, p. 33.

³¹ Il modello stilistico per questo brano è chiaramente *Tristram Shandy*, che viene descritto da Manganelli in *Il romanzo inglese del Settecento* come "una digressione sulle digressioni – giacché tutto il *Tristram Shandy* ha la struttura di un sistema di scatole cinesi" (Manganelli 2004, p. 114).

³² Manganelli 1990, p. 100. Si consideri anche la prima frase di *Il presepio*: "Nella città in cui vivo, anzi in tutte le città in cui potrei vivere, sta arrivando il Natale" (Manganelli 1992b, p. 9).

vanificare gli sforzi del lettore di costruirsi delle immagini mentali. Invece di rendere credibile il mondo della finzione, l'autore ne proclama l'irrealtà e incompletezza e in tal modo scoraggia i potenziali lettori, rendendoli sempre più consapevoli del gioco. Tale funzione della rottura della cornice è particolarmente evidente nella seconda parte dell'*Encomio*, dove l'abile narratore lusinga e stuzzica il tiranno schizzando rapidamente un'intera serie di narrazioni possibili, che poi interrompe sul più bello: "Non è un racconto, ed è il riassunto di un racconto solo se siamo d'accordo che si possa dare riassunto di un libro mai scritto, e che non verrà mai scritto".³³ Qualche pagina dopo, tale gesto provocatorio viene ripetuto. Autore e lettore improvvisamente si scambiano il posto, quando quell'irascibile virtuoso della narrazione dichiara che fornirà solo gli ingredienti fondamentali della narrazione, non le trame: "Ma non mi va nemmeno di riassumerla: vi ho dato i pezzi, fatela da voi".³⁴

Come suggerisce Manganelli nel finale di "Ripartire da dove?", il significato della letteratura non sempre trae origine dall'armoniosa collaborazione tra autori e lettori. L'opera d'arte può anche essere luogo di conflitti e persecuzioni reciproche. Dal punto di vista del lettore, il desiderio dell'autore di condizionare la ricezione della sua opera può apparire come il rifiuto di "morire", l'inquietante tentativo di parlare dalla tomba. Per l'autore, invece, la discrepanza tra lettore implicito e reale può divenire fonte inestinguibile di angoscia. Per sfuggire alle degradanti attese dei lettori reali – le influenze contaminanti delle convenzioni borghesi, del pregiudizio ideologico e delle forze del mercato – l'autore può rivolgersi a indefiniti lettori futuri: l'idealizzata posterità dei Romantici. Tuttavia, postulare "lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere" significa trasformare la morte del lettore in figura del desiderio autoriale.³⁵ In un passo fondamentale di *Hilarotragoedia*, questo desiderio è reso esplicito: "Lettore, bada alla tua sedia; non sfiorare senza cauta pietas il bottone della tua giacca; oggi, con deferente zelo calpesta le scale di casa [...] Difenditi da te stesso. Abborrisciti. Impara l'arte di essere sempre un poco di fianco a te stesso, o più avanti, o di essere costantemente già morto".³⁶

³³ Manganelli 1990, p. 88.

³⁴ *Ivi*, p. 92.

³⁵ Manganelli 1967, p. 219.

³⁶ Manganelli 1964, p. 102, corsivo mio.

Come le fittizie figure autoriali create dalla rottura della cornice, i “lettori impossibili” di Manganelli sono maschere perturbanti generate dalla scrittura stessa: fantasmi che abitano il testo e infestano le menti dei lettori reali.³⁷

La visione manganelliana della letteratura come condizione d’ansia e perpetuo “morire” è incompatibile con il sogno eroico dell’avanguardia di un orizzonte culturale completamente nuovo; ma stride anche con la definizione canonica del postmodernismo come ritorno giocoso e autoironico alle convenzioni del passato. Vista l’inclinazione di Manganelli all’allusività e alla metanarratività, si è tentati di leggere opere come *Discorso dell’ombra e dello stemma* o *Encomio del tiranno* attraverso la definizione di Brian McHale’s di “ontological dominant” nella narrativa postmoderna.³⁸ Nonostante gli sforzi compiuti da Grazia Menechella di definire Manganelli “ironista postmoderno”, mi pare tuttavia che il suo stile possa essere meglio descritto come una forma di *tardo* modernismo – tenendo in mente gli aspetti tragici oltre che giocosi del *tardo*.³⁹ Per l’artista d’avanguardia, l’originalità è necessariamente proiettata nel futuro: il valore estetico e politico della vera opera d’arte è legato al suo apparire *prima* del suo tempo. L’ultima produzione di Manganelli, invece, guarda *indietro* all’avanguardia e ne sposa stile e temi con consapevolezza retrospettiva. Il nuovo punto d’avvio intravisto in “Ripartire da dove?” non è la trasgressione né la restaurazione, ma il tentativo di sposare entrambi tali atteggiamenti o, meglio, di fare propria la tensione esistente tra essi. Nella narrativa deliberatamente anacronistica di Manganelli, le preoccupazioni moderniste – formalismo, auto-interrogazione, stravolgimento radicale delle convenzioni – sembrano

³⁷ Come ha dimostrato Terry Castle, l’idea del lettore-fantasma può essere interpretata come una manifestazione del desiderio autoriale di “sopravvivere” al testo: “to undo the death of another by meditating on his visionary form is also a compelling way of negating one’s one death. Romantic mourning gave pleasure, one suspects, precisely because it entailed a magical sense of continuity and stability of the ‘I’ that mourned” (Castle 1995, p. 135).

³⁸ “The dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like [...] ‘Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?’” (McHale 1987, p. 10, corsivo dell’autore). Si veda anche McHale 1992.

³⁹ Si veda Menechella 2002, pp. 23-34. Menechella in particolare fa riferimento all’indagine di Linda Hutcheon sulla parodia e la narrativa narcisistica (Hutcheon 1984 e 1985) e a un precedente studio di Guido Almansi e Guido Fink su letteratura e parodia (Almansi e Fink 1976). Meno rilevante appare invece la successiva e più influente definizione che Hutcheon dà della letteratura postmoderna come “historical metafiction” (Hutcheon 1988 e 1989). Allo stesso modo mi convince poco l’uso, che Menechella approva, del termine “neobarocco” (si veda Calabrese 1987), che pone l’accento sull’originalità stilistica di Manganelli, ma non sulla complessità del suo pensiero.

sopravvivere come forma di deliberata auto-disciplina; ciò che Edward Said ha definito “a self-imposed exile from what is generally acceptable”.⁴⁰ Sono pure sopravvivenze, resti fantasmatici di un passato culturale destinati a scomparire del tutto. Che questa cupa conclusione contenga la risposta di Manganelli alla domanda che dà il titolo al racconto? Con in mente la nozione barthiana di “morte”, nella conclusione di Manganelli possiamo leggere un appello a una “nuova” letteratura, che investighi la difficile relazione tra autore e lettore e faccia dell’esperienza della scrittura una forma di esplorazione letteraria. Malgrado il suo apparente nichilismo, il racconto di Manganelli ammette infine la possibilità della letteratura. Il paradosso centrale del racconto, la inconciliabilità tra intenzione autoriale e significato testuale, non viene risolto ma trasformato in nuova narrazione.

7.2. Parole dall’oltretomba

Parlare dall’oltretomba: questo tropo appare centrale nelle opere narrative ma anche in quelle teoriche di Manganelli. Come abbiamo visto, “Ripartire da dove?” dipinge l’assenza dell’autore dal testo come una presenza fantasmatica, una voce che nasce dall’entità avocale del testo e la rende reale e presente. Allo stesso modo, “La letteratura come menzogna” descrive l’autore come profondamente implicato con il mondo dei morti:

Con lo sguardo irrequieto, codardo, in tralice, [lo scrittore] cerca instancabile gli indizi della violenza, geroglifici minerali su mano parzialmente umana, il muschio che cresce sulla nostra bocca, le geometriche piaghe della decomposizione; sta dalla parte della morte, abbagliante ingiustizia, difficilmente perfettibile, paradosso squisito, ironico luogo cui si perviene quando si cessa di camminare.⁴¹

⁴⁰ Said 2006, p. 16.

⁴¹ Manganelli 1967, pp. 218-19.

L'essenza della letteratura è qui rappresentata come un paradosso. Pietre, monumenti e corpi putrescenti non parlano, ma l'autore si affida alla loro testimonianza.

Il muschio sulle labbra dei vivi soffoca la parola, ma la morta superficie coperta di muschio di una tomba dimenticata chiama a sé il viandante, pronta a rivelare il suo inquietante messaggio. La letteratura ha secondo Manganelli il potere di portare in vita gli oggetti inanimati e di rendere sfumati i confini tra i vivi e i morti. In un importante saggio sull'autobiografia Paul de Man associa tale idea alla figura retorica della prosopopea – il tropo per cui una persona assente o immaginaria viene rappresentata come capace di parlare o agire. “Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope’s name, *prosopon poiien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography”.⁴² Barbara Johnson, come Manganelli, estende questa riflessione alla letteratura in generale: “A text ‘speaks’. This is how texts in general are assumed to work: they ‘say’ something. Prosopopeia is thus *the figure of reading*”.⁴³ Questo è tuttavia solo un esempio dell'ossessione di Manganelli per cadaveri parlanti, spettri e oltretomba. In molti dei suoi scritti narrativi – da *Hilarotragoedia*, a “Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti”, da *Sconclusione a Dall'inferno* – Manganelli disegna mondi grotteschi e notturni, dove più forte ancora della morte è l'esperienza di un morire incessante. Il tetro inferno suburbano (“i sobborghi dell'Ade”) descritto nelle pagine centrali di *Hilarotragoedia* è solo un esempio, per quanto eccellente:

Chiamiamoli sobborghi: non vi troverete né strade, né quartieri, né stracci di giornali, né capsule di bevande analcoliche, né preservativi appiattiti contro il suolo, come bambini sordi sotto un bombardamento, che, quando è finito, ancora aderiscono al pavimento [...] il buio non scende mai, mai sale la luce, l'aria è torbida ma è ignota la letizia barocca dei nuvoloni culeschi librati a masticare i raggi pubblicitari dell'ostia candeggiante. Temporalmente se ne danno, secchi, tuttavia,

⁴² De Man 1984, p. 76; corsivi dell'autore.

⁴³ Johnson 2008, p. 14, corsivi dell'autore.

senza consolazione, vetrosi, litigiosi e rochi, senza ira, rongorosi come vecchi gatti risecchi, dai genitali di vetro, che al coito si spezzano e sanguinano.⁴⁴

Altri e più tetri inferni compaiono in *Agli dèi ulteriori*, dove protagonisti disincarnati – inerti, impotenti e sospesi in eterno su uno spazio misterioso – narrano le incerte circostanze di una morte che non ricordano, ma su cui non hanno dubbi. Per il narratore di “Dal disonore”, ad esempio, la morte è l’unica certezza in un’esistenza altrimenti imprevedibile e “orizzontale”: “Ora, essendo morto, che è l’ultimo, prossimo momento della mia condizione di vivo, io mi penso, pur non avendo forma, ugualmente e definitivamente orizzontale”.⁴⁵ In modo simile, “Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni” descrive il morire come un’esperienza di giudizio differito; una condizione liminale, ma stranamente statica, che annulla tanto la conoscenza terrena che le aspettative generalmente associate all’aldilà. Invece che chiarezza celeste, *Agli dèi ulteriori* ci mostra aldilà enigmatici, costruiti come indovinelli complicati, pieni di domande sull’identità personale, la responsabilità, l’origine. Secondo il narratore di “Alcune ipotesi”, almeno uno dei suoi precedenti sé, un prete, si è suicidato per sfuggire al senso di colpa e inadeguatezza causato in origine da una precedente reincarnazione. La morte violenta del prete, però, non porta l’oblio desiderato ma si rivela causa di ulteriore angoscia per la successiva reincarnazione, il narratore, che infine capisce di essere solo l’ultima manifestazione di un io prigioniero di un ciclo infinito di morte e rinascita:

Ho detto che il suicidio della precedente esistenza non ha risolto, dunque è stata una soluzione inadeguata di un problema preesistente. Anzi, il suicidio, inadeguato e posto in atto, si è aggregato a quel problema, quale si fosse, costituendo con quello un problema nuovo, più arduo ed aspro, anche maniacale.⁴⁶

Nonostante il richiamo continuo del soprannaturale, la visione manganelliana dell’aldilà non si presta a convenzionali interpretazioni religiose. Le sue elaborate riflessioni

⁴⁴ Manganelli 1964, pp. 85-86.

⁴⁵ Manganelli 1972, pp. 85-86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

sull'agonia, la morte, il giudizio universale mostrano consapevolezza della letteratura religiosa, ma trattano i suoi dogmi con mordace ironia, spogliandoli di ogni ovvio significato trascendente.⁴⁷ Piuttosto che distribuire premi o castighi esemplari, l'aldilà di Manganelli prolunga la profana oscurità del sepolcro. La morte è una irreversibile separazione dai vivi: una lenta corruzione del corpo, che cancella ogni speranza di riunione o redenzione. Anche quando la morte è vista come uno stadio di transizione, i non morti protagonisti di Manganelli restano incerti sulla possibilità del giudizio o della resurrezione. "Dal disonore", ad esempio, allude a un misterioso rito di passaggio, che consiste letteralmente nel passare attraverso la cruna di un ago. Questo gesto finale, tuttavia, è perennemente posposto e ridicolizzato dal narratore, che mette in dubbio non solo l'esistenza dell'ago ("O forse anche la cruna è una leggenda"), ma anche l'idea di giustizia assoluta, che l'ago simboleggia.⁴⁸ Per il narratore, la fede in una legge divina o in una morte densa di significato impallidisce accanto alla potente convinzione che la vita umana è totalmente contingente:

Ma è singolare questo: che sempre si cerchi di andare a piatire là appunto dove siamo stati condannati, pesati e trovati mancanti, e non, magari, cercare una condizione dove tutto ciò sia irrilevante, esplorare se non si dia un luogo dove l'opinione pubblica non abbia nulla contro gli assassinati: insomma, andare veramente altrove, checché ciò voglia dire.⁴⁹

Il senso di attesa generalmente associato al giudizio divino viene qui suscitato dall'idea che la vita, come arco di tempo compreso tra la nascita e la morte, è letteralmente senza senso. Come nota Manganelli in uno dei suoi primi scritti, l'umana finitezza e il collasso delle certezze teologiche e metafisiche sono condizione necessaria della vera libertà:

⁴⁷ Lo stesso atteggiamento si ritrova anche in testi apertamente satirici come *Intervista a Dio* (Manganelli 2007b) e *High Tea* (in Manganelli 2005a).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 93. L'ambigua descrizione che Manganelli fa della morte come stato transitorio e liminale deve molto alle rappresentazioni di sepolture di vivi, tipiche della letteratura ottocentesca. Si veda Wheeler 1994, soprattutto i capitoli uno e due. Si veda anche Leotta 2007, per un'analisi dell'interesse di Manganelli per Edgar Allan Poe.

⁴⁹ Manganelli 1972, p. 90.

La nostra civiltà è ancora infantile e piena di Dio: un Dio pasticcione inframettente e reazionario, come tutti gli Dèi. (E quanta paura, a scrivere queste parole!) Ma altrove Dio è come una gran massa, che si sbriciola educatamente; presto, dove si ergeva il massiccio capo della divinità, sarà un'aria trasparente, senza ostilità, neutra, che attraverseranno anche i nostri bambini.⁵⁰

Manganelli non ha dubbi che solo le generazioni future potranno godere della celeste serenità che emana da una società totalmente secolarizzata. Al momento l'umana finitezza non offre consolazione. Se Dio viene bandito come possibile fonte di redenzione, il significato della vita deve essere cercato all'interno della vita stessa, o piuttosto all'interno dell'esperienza della morte. La disillusione religiosa lascia il posto a una profonda fascinazione col suicidio, che attraversa molte opere narrative di Manganelli come esplosione finale di energia creativa, gesto di sfida estrema, o – secondo il narratore di “Alcune ipotesi” – idea platonica della morte: “Dovrei parlare di suicidio come idea innata: quasi triangolo o conseguenza logica”.⁵¹ Come osserva Simon Critchley, la celebrazione della morte volontaria come fonte di paradossale autenticità è centrale alla filosofia post-Nietzschiana: “In the face of a God-less world, individual authenticity produces itself through acts of self-invention and self-creation, where death becomes my work and suicide the ultimate possibility”.⁵² E tuttavia il suicidio – la comunione, che si suppone autentica, dell'eroe con la morte – è in ultima analisi smascherata da Manganelli come narrazione impossibile. Alla stregua delle teorie religiose convenzionali sul giudizio e la redenzione, l'ipotetica trascendenza del suicidio diventa il bersaglio della tagliente ironia di Manganelli. Nel suo mondo spettrale di sogni e fantasmi, il tempo del morire è infinito, e l'io, che nella morte eroica cercava unità, si ritrova invece umiliato, scisso, moltiplicato o addirittura usurpato da altri.

⁵⁰ Manganelli, *Diario IB* (“10-3-1951 / 2-11-1952”), 30th December 1952, ora in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, p. 79.

⁵¹ Manganelli 1972, p. 68. Il narratore di Manganelli osserva anche che la morte è il fine ultimo della vita, e il suicidio la sua più autentica manifestazione: “che non si dia cosa viva che non abbia in sé un progetto di morte, il suo specifico e proprio progetto, chiunque sia nato non può ignorare [...] e allora la volontà di suicidio sarà adagiata sulla morte propria, verrà ad esserne la coscienza” (Manganelli 1972, p. 67).

⁵² Critchley 1997, p. 25.

In *Hilarotragoedia*, la morte è onnipresente. Come rivela l'incipit spesso citato, la consapevolezza che l'essere umano ha della propria finitezza precede ogni altra preoccupazione: "l'omo è agito da forza non umana [...] 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."⁵³ Nelle pagine che seguono Manganelli conduce i lettori, con furia etimologica, attraverso un catalogo faticosamente annotato di "verba discendenti", descrivendo così l'inevitabilità della discesa umana.⁵⁴ Alla fine di questo eccentrico inventario, l'autore fa una pausa, dà il benvenuto ai suoi lettori "innervositi" e assicura loro che il tema della caduta riguarda tutti coloro che sono nati, incluso il più coscienzioso alter-ego del lettore, "il fratello adulto", il suicida.

L'innervosito lettore cui accada di por mano a questa favola iracunda non chieda a chi soccorra la su citata classificazione dei verba descendendi, e prelezione dell'inabissamento [...]: all'uomo cui accadde di nascere, cui non bastò l'animo – of fu la distrazione? – di eludere l'innamorato sperma paterno e l'umidore delle gonadi frivole e cinaciose; tu, dunque, giacché ogni lettore presuppone amplesso fecondo, e un gemito lungo d'amore e nascita, e occhi fatali alla tomba; e in primis, quell'altro fratello, tuo deputato e rappresentante, colui per il quale voti ad ogni lamentazione [...] – il fratello adulto, il

suicida".⁵⁵

Il primo riferimento esplicito alla morte – la parola "suicida" – è in corsivo e separato dal resto del paragrafo da due spazi bianchi. Lo si potrebbe leggere come un titolo di capitolo o, forse, come la seconda parte di un titolo precedente, egualmente in corsivo, che recita "Introduzione al". In entrambi i casi, il provocatorio spazio bianco al centro della pagina interrompe il fluire della prosa, e non solo graficamente. Quando il narratore riprende le

⁵³ Manganelli 1964, p. 9.

⁵⁴ La lista contiene i seguenti verbi: "discendere", "chinare", "calare", "digradare", "dirupare", "precipitare", "piombare" e "atterrare". Si veda Manganelli 1964, pp. 13-19.

⁵⁵ Manganelli 1964, p. 20.

sue riflessioni, il ritmo delle sue dichiarazioni è diventato uno *staccato* stranamente affrettato, metà ossessivo e metà apologetico, come se la comparsa della parola “suicida” minacciasse l’equilibrio interno del discorso:

Non è qui luogo per un discorso accademico, armonioso, dotto, paziente, articolato, fenomenologico, sull’automorire: ma brevemente si consideri il gesto di chi si dirupa, si esplosa, si disintegra, si scavezza, si scinde per bisturi di treno, si incianura, si ciancia e disfa, si appende a ricordevole cappio, si scala di efficiente coltello; oh costui non è uomo solitario ed estrinseco alla gamma dell’umano, ma unico adeguato, suasio [...] fraterno a noi tutti di lui partecipi, dell’amico coerente, delle sue membra disperse.⁵⁶

Il macabro catalogo di ferimenti autoinflitti sottolinea l’onnipresenza della morte, ma ne svaluta le manifestazioni concrete. Tale inventario meticoloso e quasi pedante non lascia spazio per romantiche rappresentazioni della morte eroica. Al contrario, il suicidio è associato a una lunga lista di immagini deliberatamente grottesche, che non suscitano compassione ma piuttosto riso sardonico. Come scrive Elisabeth Bronfen in un penetrante studio su morte e femminilità, “the aesthetic representation of death lets us repress our knowledge of the reality of death, precisely because here death occurs *at* someone else’s body and *as* an image”.⁵⁷ Ciò è particolarmente chiaro nelle ironiche “Postille sul cervo suicida”, provocatorio coacervo di stereotipi romantici, che culmina nella celebrazione del suicidio come estatica affermazione di libertà. Per un attimo il cervo che salta nell’abisso diviene mitica immagine di morte volontaria in armonia con la natura. Ma il narratore è scettico: nessun suicidio reale raggiunge tale perfezione; nessun letto di morte racchiude una simile purezza:

Siamo noi forse avanzati o addietrati, a confronto dell’ambio sgraziato del cervo? Quanto numerose ci attendono le morti che, passandoci di mano in mano, ci consegneranno all’ultima, paradigmatica morte? Con quale ingegno, quale

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁵⁷ Bronfen 1992, p. x, corsivi dell’autore.

astuzia, o pazienza, o arte, o azzardo potremmo escogitare, o conseguire, o costruire, o inventare, o indovinare, una morte così morta, mortifera e mortale da non dar luogo ad ulteriore morte?⁵⁸

Un'ulteriore svolta nella struttura narrativa di *Hilarotragoedia* si verifica quasi a metà del libro. Per la prima volta il narratore non si rivolge a un'indistinta comunità di lettori, ma chiama in causa un interlocutore preciso, il “diletto Calibano, mio passionale e disperato amico, uomo da suicidio se mai altri”.⁵⁹ Non è causale che tale cambiamento di prospettiva sia accompagnato da una discussione sul suicidio. Irritato dalle riflessioni del narratore su partenze, declino e disperazione, il giovane interlocutore risponde con una difesa appassionata dell'ordine e armonia estremi generati dalla morte volontaria:

Infervorato nel discorso, congestionato il volto di ragazzo inciprignito dall'errore della nascita, passeggiavi per l'angusta stanza, articolando le braccia magre, la lunghezza delle gambe, e continuavi: ma esiste, esiste una condizione in cui cessa la repugnanza delle alternative, pabulum idoneo al simultaneo nutrimento di tutte le contraddizioni, dove si fanno integri i mutili destini; esiste la morte, solecismo che rigorizza il lessico matematico, errore che dà senso all'impeccabile discorso, quotidiana apocalisse, portatile fine del mondo, azzeramento di ogni programmato universo.⁶⁰

L'ossessione romantica di Calibano con la morte eroica e “assoluta” – “una morte così morta, mortifera e mortale da non dar luogo ad ulteriore morte” – affonda le sue radici nei primissimi scritti di Manganelli. Più di dieci anni prima della pubblicazione di *Hilarotragoedia*, idee molto simili compaiono in un dattiloscritto incompiuto, *Scrivere libri e altre cose* (1953-1955), che, secondo Salvatore Silvano Nigro, andrebbe letto

⁵⁸ Manganelli 1964, p. 83.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 73. L'allusione a *The Tempest* pone il giovane interlocutore in una posizione di apparente inferiorità: Calibano è il selvaggio la cui saggezza non può competere con quella del narratore, il quale a sua volta appare come una moderna versione di Prospero. Ma sulla scelta, da parte di Manganelli, del nome “Calibano” si potrebbe dire qualcosa di più. In “Caliban Upon Setibos” (1864) di Robert Browning il selvaggio è descritto come un ribelle feroce anche se impotente, che scaglia la sua rabbia contro un dio misterioso e capriccioso. E' piuttosto probabile che la poesia piacesse all'autore di *Hilarotragoedia*.

⁶⁰ Manganelli 1964, p. 75.

come reazione al suicidio di Cesare Pavese nell'agosto del 1950 e al suo diario postumo *Il mestiere di vivere*.⁶¹ In una delle pagine iniziali, Manganelli descrive questo breve testo come ghiribizzo arbitrario, flusso di coscienza di un pazzo: "Scriverò di quello che mi viene in mente: no, non è esatto. Scriverò di questo o quello, a seconda del punto in cui la demenza attaccherà".⁶² Ciò è, tuttavia, accurato solo a metà. Come osserva Nigro, per Manganelli "scrivere" è qualcosa di simile al "vivere" di Pavese: una consapevole manipolazione del linguaggio che guarda indietro con rimpianto a una precedente e più ottimistica idea di letteratura.⁶³ In una delle sezioni centrali, intitolata "La Morte Liberatrice", Manganelli descrive il suicidio come fonte di dignità:

Nella nostra lingua, la parola morte è di genere, direi di sesso, femminile. "La gentilezza del morir comprende". Nulla di più delicato, tattile, quotidiano, domestico, di codesta idea della morte. [...] C'è dell'affetto, distaccato, senza l'amaro impegno dell'affetto del sesso, in questa speranza della morte; che non può mai lasciarci, ma solo allora si fa chiara e persuasa e consapevole, quando ogni altra speranza è svanita, o in qualche modo fatta scema. Allora ci si accorge che, come il cavaliere dei fumetti, come Robin Hood o Gasperone, abbiamo l'estrema risorsa, il colpo segreto; come quel duellante sopraffatto dal numero che si accosta al muro, quasi abbattuto, finché alla segreta pressione una molla nascosta apre una fulminea porta nella muraglia, e di lì sparisce, intatto, ironico, elegante. Il colpo segreto [è] la morte. Non la morte che ogni creatura attende al termine di sessanta, settanta anni – la morte volontaria, "mors voluntaria" [...] Avevamo paura di essere ridotti a nulla, e di mantenere coscienza. Ci ricordiamo che c'è modo di abolire anche quella marginale coscienza. Il sorriso che ci torna in quell'istante è la misura della nostra dignità.⁶⁴

⁶¹ Manganelli, *Scrivere libri e altre cose*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 112-129.

⁶² *Ibid.*, p. 115.

⁶³ "Il trattatello è intitolato *Scrivere libri e altre cose*. Con questo "scrivere" che apre e si erge in rima con il "vivere" di Pavese. Per adeguare, nel ripensamento e nella nuova scrittura, il "mestiere di vivere" al "mestiere" di scrivere la morte e tutto l'eccezionale delle "altre cose": che in cielo e in terra accadono, o fingono di accadere, nella contingenza cosmica e nella contingenza storica". (Nigro 2006, p. 131).

⁶⁴ Manganelli, *Scrivere libri e altre cose*, pp. 115-116.

A differenza di *Hilarotragoedia*, *Scrivere libri e altre cose* non è immune al fascino tragico della morte volontaria. Il tono semi-ironico di Manganelli camuffa a stento un segreto desiderio di morte, descritta in termini decisamente positivi: “un gesto calmo, che restituisce dignità e ordine alla nostra sconvolta figura”, “un affettuoso rispetto per se stessi”; “una chiara, ironica umiltà”.⁶⁵ Chiaramente, ciò che fa orrore a Manganelli non è la finitezza dell’esistenza ma l’assenza di vie d’uscita. In *Scrivere libri e altre cose*, ciò è espresso nella seguente, terrificante descrizione di una vita priva della possibilità del suicidio:

Con terrore ci accorgiamo che non sapremo più ucciderci. In un istante misuriamo tutte le possibili degradazioni che ci attendono, misuriamo la vastità di una vigliaccheria che non avrà più argini. Saremo ogni cosa: i genitali di una squaldrina, la voce rauca del fascista, il mendicante, il pauroso di morire, la nostra pelle non ci darà più forma; [...] Non c’è sterco in cui non riconosceremo le linee di un volto che una volta ci fu quotidiano e tollerabile. Ma vivremo.⁶⁶

La vita senza la morte è qui immaginata come una interminabile grottesca metamorfosi, che mette in discussione i presupposti fondamentali dell’io: individualità e continuità nel tempo. Nel mondo da incubo immaginato da Manganelli, emozioni, azioni e percezioni esistono indipendentemente dal soggetto, i corpi perdono forma e gli oggetti inanimati sono vivi. Ci tornano in mente i paesaggi psicotopografici discussi nel capitolo precedente, dove, in modo simile, i confini tra io e mondo sono sfumati e i fenomeni generalmente associati all’interiorità sono proiettati sullo spazio esterno. C’è, tuttavia, un’importante differenza: mentre testi come *La palude definitiva* proiettano all’esterno e dunque espandono ciò che è normalmente percepito come interno o soggettivo, la descrizione di una vita senza morte erode i confini dell’io e indebolisce il suo controllo sul mondo. Piuttosto che onnipotenza e ubiquità, il narratore di *Scrivere libri e altre cose* sperimenta un vertiginoso senso di dispersione e disintegrazione, dal momento che parti della sua mente e del suo corpo vengono invase da forze esterne o si disintegrano in

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 116-117.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

particelle che fuggono via: “Ci accorgiamo che l’universo è colmo di mani, una folla di prensili estremità con cui ci fruga, impudico e vizioso”.⁶⁷ In questa visione, morire non è un evento unico, ma uno stato di perenne agonia, contaminazione e frammentazione, una morte-in-vita che accompagna ogni momento consapevole della nostra esistenza.

7.3. Danse macabre

La vita come una lunga angoscia, un viaggio interminabile dalla morte alla morte: in molti degli scritti letterari di Manganelli questa cupa idea appare scontata. E tuttavia, la fascinazione per il corpo smembrato e l’io frammentato non oblitera del tutto la fede romantica nel suicidio inteso come la più alta realizzazione della volontà, che troviamo in *Scrivere libri*. Al contrario, le due idee si fondono negli scritti letterari, dando vita a una visione nuova e più complessa della morte. In *Scrivere libri e altre cose*, il suicidio è descritto come fonte di lucidità esistenziale e gioia metafisica: “E allora il gas, il veleno, il revolver, si staccano nella nostra mente con la chiarezza di un sacramento. Nel momento in cui quelle mani stavano persuadendoci, noi possiamo farci liberi”.⁶⁸ La speranza nella libertà assoluta, tuttavia, termina bruscamente quando il narratore si rende conto che la morte è precisamente il momento in cui l’“io” e le sue possibilità spariscono: “Ma c’è un sinistro, orribile momento: [...] L’appello finale muove la consapevolezza, ma non le dà forza”.⁶⁹ La morte volontaria – apparentemente la più ferma asserzione dell’io – viene vissuta *in extremis* come perdita di controllo. Come osserva Simon Critchley: “Death is not an object of the will, the *noema* of a *noesis*, and one cannot, truly speaking, *want* to die. To die means losing the will to die and losing the will itself as the motor that drives the deception of suicide”.⁷⁰ Nel contesto degli scritti di Manganelli ciò significa, paradossalmente, che solo il potenziale suicida sa che la morte è inafferrabile,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116. Secondo Louis A. Sass, l’esperienza allucinatoria dell’auto-frammentazione – che ricorre in molte opere del modernismo letterario – è comune anche tra pazienti a cui è stata diagnosticata la schizofrenia. Si veda Sass 1992, soprattutto la parte seconda.

⁶⁸ Manganelli, *Scrivere libri e altre cose*, p. 116.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰ Critchley 1997, p. 71.

che essa rimane per sempre fuori dal controllo umano.⁷¹ In *Dall'Inferno* – scritto trenta anni dopo *Scrivere libri e altre cose* – il narratore in prima persona si ritrova in un umbratile e misterioso aldilà, circondato da voci disincarnate e forme sfatte, che egli interroga subito sulla possibilità del suicidio:

“È possibile suicidarsi, in questo posto?”

“Forse possibile” risponde una voce distratta, diversa dalle altre.

“E che succede, si va all'inferno?”

“Dipende. Se sei già all'inferno, come fai ad andare all'inferno? E se non sei all'inferno, può darsi che tu ci vada.”⁷²

Il desiderio di suicidarsi – il desiderio di compiere un salto eroico e virile nel vuoto – ci apre gli occhi sulla condizione opposta, l'interminabile temporalità del morire. In un universo di agonia infinita, i romantici sogni di auto-annichilimento sopravvivono come desiderio impossibile: sono la forza che sta dietro alle grottesche fantasie di frammentazione e discesa interminabile. Ciò è chiarissimo in *Hilarotragoedia*, dove la visione tragica ed eroica della morte all'improvviso si rovescia nel suo opposto: l'atroce, ineludibile processo di un'infinita frammentazione. Calibano, l'eterno romantico, si ostina a difendere l'autenticità della morte e il bisogno di un mondo senza dei – “noi volevamo dell'universo una immagine coerente e innocente, che stesse assieme da sola, senza il gesto arrogante di un arbitrario, triangolare capoccia dei cieli” – ma, piuttosto che chiudere la questione, i suoi appelli appassionati suscitano solo il riso e il disprezzo del narratore.⁷³ Quando questo giovane avvocato del suicidio espone la sua visione positiva della morte assoluta, tale perorazione appare come una versione paradossale, tragica ed eroica della perdita dell'io descritta in *Scrivere libri e altre cose*. Per scoprire il

⁷¹ Le riflessioni di Manganelli sull'impossibilità del suicidio assomigliano sorprendentemente alle idee espresse da Maurice Blanchot sullo stesso tema. Si veda, ad esempio, il seguente passo tratto da *L'espace littéraire*: “Cela revient à penser qu'il y a comme une double mort, dont l'une circule dans le mots de possibilité, de liberté, qui a comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement – et dont l'autre est l'insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n'est liée à moi par aucune relation d'aucune sorte, qui ne vient jamais, vers laquelle je ne me dirige pas” (Blanchot 1955, pp. 129-130).

⁷² Manganelli 1985b, p. 18.

⁷³ Manganelli 1964, p. 73.

significato della morte assoluta, dice Calibano, l'io deve dividersi in infinite particelle, ciascuna delle quali abbraccerà la morte con la più viva gioia:

Ma un volta morto, una volta sottratto alle rozze abbreviazioni dell'ora, mi scioglierò nelle mie infinite animule: ed io sarà ognuna di esse, come vuole l'infinità dei miei destini. [...] Ed accorreranno gli eidola ad un abbraccio non più scindibile, definitivo, necessario.⁷⁴

Il pensiero della morte, come abbiamo visto, raramente mette fine a ciò che Manganelli ha una volta descritto come “la lotta violentissima (e il suo andamento irregolare, imprevedibile) che si svolge nel mio cervello, nella mia ‘anima’, per sopravvivere, vivere da uomo, per capire attivamente la realtà”.⁷⁵ Al contrario, secondo Manganelli, a dare struttura e significato all'esistenza è proprio la consapevolezza che la morte è possibile, che la nostra vita può finire da un momento all'altro. Colui, invece, che indugia nell'interminabile temporalità del morire non conosce alternative all'angoscia esistenziale. L' “angoscia estrema” è uno stato di agonia infinita, che Manganelli riassume, semanticamente ma anche graficamente, in una lista apparentemente infinita di aggettivi:

Così scarnito, levigato, dissanguato, disossato, cotto, decotto, sfatto, sfibrato, sgranato, cardato, castrato, spolpato, impastato, sciolto, vaporizzato, affatto inetto a proiettare membra, che più non hai, a esibire retorica amorosa, privo di orientamento, come omnimodo indeterminatum, mondato di nome o ogni altro contrassegno, liquido e morto, tocchi un grado di castità per l'innanzi insperato: corpo che non ha luogo per esistere, che non esiste e sa di non esistere.⁷⁶

Se il morire è visto nella sua irriducibile vaghezza – un “inderterminatum” –, la morte diviene la necessaria *caesura*, che dà ritmo e significato a un'esistenza apparentemente

⁷⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁵ Manganelli, *Diario 2E* (“9 aprile 1954-14 gennaio 1956 / Roma”), 20 giugno 1955, ora in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, p. 92.

⁷⁶ Manganelli 1964, p. 59.

insensata. In *Scrivere libri e altre cose* Manganelli definisce il suicidio una forma di sintassi, che trasforma i suoni arbitrari della vita in linguaggio pieno di significato: “Allora, prima che sia troppo tardi ci ricordiamo di quella sintassi di cose e nomi e pensieri che ci diede modo di essere qualcosa di diverso da quelle cose”.⁷⁷ L’analogia con la scrittura letteraria non è, ovviamente, casuale. Per lo scrittore, l’arte è in un certo senso una promessa di immortalità: una vittoria sulla morte. Al tempo stesso, però, la fine – la “morte” simbolica dell’autore – è una condizione necessaria al significato. Come scrive Peter Brooks, “death, in fact, appears to be the one inescapable fact against which all our discursive strategies must be measured”.⁷⁸ In *Hilarotragoedia*, Calibano sposa questa idea quando definisce la morte il “solecismo che rigorizza il lessico matematico, errore che dà senso all’impeccabile discorso”.⁷⁹ Il narratore, tuttavia, è scettico. A differenza del suo giovane interlocutore, egli non è interessato a una apocalisse testuale improvvisa, ma a una narrazione che declina lentamente, avvolgendosi in una spirale fino all’esaurimento conclusivo. L’elaborata analisi che Manganelli fa dell’infinita discesa nell’Ade – un’analisi spesso concitata, a volte laconica, ma mai succinta – è per molti versi l’esempio perfetto di una simile narrazione. Quando Manganelli specula sull’infinita frammentazione del corpo, discute la pertinenza dei casi ed esplora la topografia dei tetri sobborghi infernali, le lente movenze della sua prosa ricordano l’interminabile agonia del morire prolungato, non la immediatezza della morte violenta. Ciò è particolarmente evidente in uno dei passi memorabili di *Hilarotragoedia*: la descrizione del lento, progressivo disfacimento dei non morti:

Ma occorre aggiungere: gli adediretti non permangono a lungo nella forma che indossavano al loro giungere; ma la pressione, la intima creatività del luogo, li lavora, ritocca, modifica e sostiene di sangue nutritivo e fantastico. Anche, li consuma. Ecco creature già uomini e donne: ma ora cosifattamente lavorati come sasso per acqua, che appena ne resta un appunto di spina dorsale, una quintupla fosforescenza nell’aria fa loro da mani. [...] Altri si disfa come sorbetto buttato in

⁷⁷ Manganelli, *Scrivere libri e altre cose* [1953-55], p. 116. In “Dal disonore”, dove la possibilità della morte viene negata, il protagonista si dispera di non riuscire a distinguere le voci dai suoni privi di senso: “Quando mai avevamo saputo distinguere il frastuono dalle voci?” (Manganelli 1972, p. 93).

⁷⁸ Brooks 1993, p. 7.

⁷⁹ Manganelli 1964, p. 75.

tempo estivo su asfalto bollente; ed una gran pozza fuma per anni, in cui resistono due sfere di occhi, senza più palpebre; ad altri la bramosa labbia s'ingrugna, e spacca, e ne fuoriesce una folle grazia di zanna [...]. Di molti, quasi nulla rimane: un'unghia con traccia di sangue mai risecco; una palpebra che vibra a cercare occhio da velare; una falange saggia di mummiosa senescenza; un dente infitto in un ombelico.⁸⁰

La descrizione dei corpi che si rompono o si sciolgono in pozze è un capolavoro di fantasia grottesca, nel senso bakhtiniano del termine. “The grotesque body”, scrive Bakhtin, “is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body”.⁸¹ I corpi che si disintegrano sembrano in realtà traboccanti di mostruosa vitalità. Il loro lento ma inevitabile declino ricorda un'evoluzione all'inverso: una danza inquietante, un viaggio a ritroso lungo la scala evolutiva e verso una qualche forma di profana immortalità.⁸² Per il lettore che contempla questa infinita trasformazione, l'analogia tra corpi e testi è evidente. Come i rivoltanti cadaveri dell'inferno suburbano, la scrittura di Manganelli si fa sempre più frammentata, si spoglia del contenuto, della coerenza semantica, dei personaggi, della trama. E tuttavia ripetizione e variazione trasformano la terrificante visione manganelliana di caos e smembramento in fonte di ispirazione creativa, in principio strutturante della scrittura letteraria. Come osserva Manganelli stesso, la plasticità infinita del corpo in disfacimento assomiglia terribilmente alla splendida vaghezza dei nostri sogni: “Trasformazioni che a noi paiono orrorose: ma non così gli adediretti che le gustano, come noi gustiamo le metamorfosi dei nostri sogni; forse con minor affanno, certo con attenzione più libera e lucida”.⁸³ In letteratura, l'esperienza della morte è un'esperienza di creazione mitica.

⁸⁰ Manganelli 1964, pp. 96-97.

⁸¹ Bakhtin 1984, p. 37n.

⁸² In un importante saggio Tobin Siebers descrive l'immaginazione fantastica dei Romantici come “bizarre anti-Darwinism” (Siebers 1984, p. 85).

⁸³ Manganelli 1964, p. 97.

Capitolo 8

La leggerezza del fantasma

È indubbio che essere un fantasma
è assai tentante condizione.

GIORGIO MANGANELLI¹

It is not hard to imagine a ghost successfully.
What is hard is successfully to imagine an object,
any object, that does *not* look like a ghost.

ELAINE SCARRY²

Come ho cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, l'opera di Manganelli presenta delle caratteristiche ricorrenti: le metafore spaziali, il nonsense, l'ossessione per il racconto, e in particolare per il racconto circolare, la fascinazione con la morte e il decadimento. Pur nella sua varietà, la scrittura di Manganelli scaturisce, insomma, da un sistema coerente di idee sulla letteratura, il linguaggio, la creazione artistica. In questo capitolo cercherò di dimostrare che tale sistema non esclude tuttavia nozioni varie e contrastanti di autorialità. Mi pare, anzi, che ciò che dà senso e stabilità alla ricca e virtuosistica immaginazione di Manganelli sia la continua tensione tra forme diverse di creatività, che coesistono nei suoi scritti senza mai combaciare tra loro. Nelle pagine che seguono esaminerò l'interesse di Manganelli per due celebri figure shakespeariane: Amleto e il fantasma. Si tratta, per Manganelli, non di due personaggi letterari in senso stretto, ma piuttosto di emblemi complessi, o, come scrive lui stesso in un saggio su Swift, "idee platoniche impazzite, non [...] meramente simboli, ma piuttosto mostri e segni di un'araldica degradata".³ Al pari di altre figure manganelliane – il fool, l'amante, l'eremita, il boia – il principe e il fantasma possono essere considerati personificazioni di precise idee di letteratura, presenti anche negli

¹ Manganelli 1990, pp. 41-42.

² Scarry 1999, p. 24.

³ Manganelli 2004, p. 100.

scritti teorici. La riscrittura di *Hamlet* contenuta in *Agli dèi ulteriori*, ad esempio, trae forza dall'atteggiamento ambivalente di Manganelli nei confronti dell'avanguardia: il desiderio impossibile di un amore assoluto nutrito da Amleto richiama alla mente di Manganelli la sete di autenticità della neoavanguardia. Il racconto deride il pathos dell'avanguardia ma al tempo stesso lo rivitalizza, dal momento che lo sfortunato principe suscita il nostro riso ma anche la nostra compassione. Ma soprattutto, la strenua anche se futile ricerca di un finale eroico condotta da Amleto apre il testo di Manganelli al suo logico inverso: un mondo di giocosa ripetizione – apparizioni e *déjà vu* – impersonato dal fantasma: simbolo di posterità, ma anche di capricciosa leggerezza, e probabilmente il più potente emblema di quel misto così manganelliano di consapevolezza teorica e originalità stilistica.

8.1. *L'ultima follia di Amleto*

Nell'Olimpo dei personaggi di Manganelli, in compagnia di Nostradamo, Pinocchio e Haroun al-Rashid, Amleto occupa, poco sorprendentemente, un posto d'onore.⁴ Chi meglio del principe di Danimarca potrebbe dare voce e volto alle ansie di Manganelli sulla letteratura e i confini del linguaggio (vedi capitolo tre)? Già nel 1955 Manganelli scopre nel dramma shakespeariano – e in *Spettri* di Henrik Ibsen – una straordinaria illustrazione della sua disperata ricerca di un'esistenza densa di significato. Negli *Appunti critici* annota che la lettura di Ibsen gli ha riportato in mente l'infanzia («la natura della mia rivolta di allora»), descritta come dominata da un afflato anarchico «tipicamente borghese»⁵. Come i personaggi di *Spettri*, Manganelli – o, meglio, Giorgio ragazzo – è consumato da un odio profondo per le convenzioni sociali, ma anche paralizzato dalla paura della propria inadeguatezza: «Si tratta di fare esplodere l'universo, e come esplosivo si ha solo un accendisigari».⁶ Il dramma di Ibsen illustra bene tali emozioni contrastanti – ciò che Manganelli chiama il suo tetro ed eroico stato mentale – e, tuttavia, è Amleto che Manganelli sceglie come emblema definitivo

⁴ Nostradamo e Haroun al-Rashid appaiono in *A e B* (1975), che contiene anche “interviste impossibili” con Fedro, Dickens, Tutankhamen, Casanova, Marco Polo, il medium Eusapia Paladino, re Desiderio, De Amicis, Fregoli e Gaudì. (Si veda De Benedictis 1998, pp. 122-124; Scarlini 2005).

⁵ «*Spettri* di Ibsen mi riporta bruscamente all'aria (un poco) congestionata della mia infanzia, e mi rivela – se già non lo sapevo – la natura della mia rivolta di allora. La rivolta di Ibsen è anarchica, anarchica come può farla un borghese. “A gentleman may be an anarchist, not a socialist”, dice, mi pare, O'Leary. Ibsen fa la rivoluzione dei gentlemen: per questo è disperato». (Manganelli, *Diario 2E*, 8 luglio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (a cura di), 2006, p. 86).

⁶ *Ibid.*

della sua condizione. Nell'eroe di Shakespeare Manganelli rivede la sua stessa fascinazione con un mondo ostile di convenzioni sociali in frantumi, che spinge l'individuo solitario ad assumere pose di sfida radicale. Ciò che lo affascina, in *Hamlet*, è la coerenza tragica della ribellione del principe, l'ostinazione con cui egli respinge tutto ciò che sembra mera apparenza. Tre anni prima Carlo Emilio Gadda notava la stessa profonda negatività e in termini sorprendentemente simili descriveva Amleto come nichilista e antesignano del Romanticismo:

Le parole “prova” e “azione” [...] fanno di lui [Amleto] senza dubbio l'Elettra-Oreste dei romantici, quando per eroe romantico si debba intendere l'uomo invasato dalla missione ricostituitrice (d'una realtà morale del mondo), l'uomo chiamato, predestinato ad agire moralmente. Egli incontra e supera i contrasti e le more che la debilità del corpo, l'istinto fisico della conservazione, l'ambiente, la diplomazia, l'etichetta, i rispetti umani, le tradizionali osservanze, la tentazione del compromesso, eccetera eccetera, frappongono a una disperata volontà.. [...] Amleto sente il carattere annichilitore della propria azione, sa di dover cadere lui stesso, nell'atto di operare il cauterio estremo del male, della vergogna e della colpa.⁷

Mentre Gadda insiste sulla forza negativa di Amleto, Manganelli negli *Appunti critici* descrive la sua «eterna follia» come il desiderio di sporgersi a toccare le piaghe di un universo malato: «L'universo va storto, e “a me è toccato rimetterlo sui gangheri”». È l'eterna follia di Amleto, il toccare con mano che l'universo è malato, e non vedere salvezza che nelle proprie mani; e queste, vederle quelle povere cose che sono».⁸ Come in molte delle sue successive riflessioni sul linguaggio (vedi capitoli tre e sei) la metafora centrale – «l'universo malato» – suggerisce la possibilità di una rappresentazione spaziale del significato. Dipingendo il complesso delle convenzioni sociali come un regno vasto ma finito, il testo di Manganelli evoca l'idea di un altro regno, un “al di là” distinto e incommensurabile, su cui in ultima analisi poggia la ribellione di Amleto. Per salvare il mondo – per dare vita a una nuova totalità di significato – Amleto deve farsi portatore di una verità che non ha origine nell'ordine

⁷ Carlo Emilio Gadda “*Amleto al teatro valle*”, *Giovedì*, 4 dicembre 1952, ora in Gadda 1958, pp. 129-136. Sono grato a Giuseppe Stellardi per avermi segnalato questo passo. Per una più ampia discussione dell'interesse di Gadda per *Hamlet* e la tragedia in generale, si veda Stellardi 2006, pp. 99-120.

⁸ Manganelli, *Diario 2E*, 8 luglio 1955; ora in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, p. 86.

contaminato del mondo. Per restare dentro la metafora di Manganelli, Amleto deve spingersi a toccare il mondo da un altro universo. A una lettura più attenta, tuttavia, l'apparente coerenza di questa immagine si disfa in un paradosso logico. Se «l'universo malato» coincide con i confini del significato, la verità di Amleto è per definizione senza senso. Dal momento che la sua fantasia di redenzione implica un "fuori" che non può essere rappresentato, l'ambizione di Amleto contiene la prova logica della sua impossibilità. L' «eterna follia» di Amleto, secondo Manganelli, consiste nella sua devozione a una causa audace, ma in fin dei conti contraddittoria: in quanto eterno ribelle, Amleto è pienamente consapevole della irrazionalità e futilità della sua ribellione.

Manganelli non sembra interessato a una rigorosa analisi testuale del dramma di Shakespeare, e tuttavia si è tentati di leggere *Hamlet* alla luce delle sue riflessioni sul linguaggio e il significato. L'idea manganelliana di un "fuori" assoluto trova un preciso equivalente nel desiderio, che Amleto prova, di un'esistenza non contaminata dalla soffocante ipocrisia della corte. Come dice Amleto alla regina nella sua prima apparizione sulla scena, rabbia e dolore non sono «azioni che un uomo possa recitare», ma parte di un'autentica esperienza «interiore» – «that within which passes show» – che non può essere adeguatamente espressa con parole e riti pubblici.

HAMLET: Seems, Madam? nay, it is: I know not seems:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,

Nor customary suits of solemn black,

Nor windy suspiration of forc'd breath.

No, nor the fruitful river in the eye,

Nor the dejected haviour of the visage,

Together with all forms, moods, shows of grief,

That can denote me truly. These indeed seem,

For they are actions that a man might play:

But I have that within which passes show;

These, but the trappings and the suits of woe.⁹

⁹ *Hamlet*, I.ii.76 -86. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione di G.B. Harrison del 1937 (William Shakespeare, *Hamlet*, London, Penguin, 2001).

Sin dalle prime battute a guidare il principe non è solo il desiderio di vendetta e giustizia, ma anche, suggerisce Manganelli, la ricerca del significato *autentico*. Ciò è particolarmente evidente negli ossessivi soliloqui di Amleto, dominati da sentimenti di inadeguatezza e dalla paura costante che potrebbe non esserci alcuna verità al di fuori della recita di corte. Quando Amleto definisce «prigione» la Danimarca, Rosencrantz replica che il mondo intero lo è.¹⁰ Poche battute dopo, il principe confessa che, ogniqualvolta cerchi di esprimere la verità e intensità dei suoi sentimenti, sente di essere uno spregevole attore, che può fare affidamento soltanto sulle parole:

HAMLET: O, vengeance! –
Why, what an ass am I? Ay, sure, this is most brave,
That I, the son of the dear murdered,
Prompted to my revenge by Heaven and Hell,
Must, like a whore, unpack my heart with words.¹¹

Come il “fuori” misterioso degli *Appunti critici*, l’interiorità autentica di Amleto sembra evaporare ogniqualvolta entri in contatto con la “malata” sfera pubblica del linguaggio. Il dentro e ciò che viene mostrato sono regni incommensurabili, e ciascuno dei due nega l’esistenza dell’altro.

La prima lettura di *Hamlet*, negli *Appunti critici*, è essenzialmente politica. La ribellione eroica ma futile del principe alle convenzioni sociali è associata alla critica che Ibsen fa della borghesia e, su un piano più personale, alla fede sempre meno salda di Manganelli in una rigenerazione della società attraverso la rivoluzione (vedi capitolo due). Gli *Appunti critici* tuttavia non sono soltanto ricerca di identità politica, ma anche ispirazione per le successive opere critiche e letterarie, come rivela il caso della “follia” di Amleto.¹² Nel 1972 il principe compare nel racconto epistolare *Un amore impossibile*, pubblicato nella raccolta *Agli dèi ulteriori*. Nel 1974 gioca un

¹⁰ HAMLET: What have you, my good Friends, deserved at the hands of Fortune, that she sends you to Prison hither? / GUILDENSTERN: Prison, my Lord? / HAMLET: Denmark’s a Prison. / ROSENCRANTZ: Then is the World one. / HAMLET: A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons; Denmark being one o’ th’ worst” (*Hamlet*, II.ii.251-259).

¹¹ *Hamlet*, II.ii.584 -88.

¹² Andrea Cortellessa sottolinea: “Ma gli *Appunti critici* non sono solo un documento esistenziale, e biografico, d’importanza decisiva. Sono anche, s’è detto, l’archeologia di uno dei maggiori *critici* del Novecento” (Cortellessa 2008, p. 204, corsivo dell’autore).

ruolo importante in *High Tea*, cupa satira ambientata in un tetro aldilà, dove Amleto e Ofelia bevono il tè tutti i pomeriggi con Edipo e Giocasta, Maria Maddalena e Cristo¹³. Quattro anni più tardi Manganelli torna ad evocare l'eroe di Shakespeare («il più grande di tutti, il danese eterno e mai esistito»), quando, durante un viaggio in Islanda e Danimarca, lo dipinge ironicamente come il precursore della social democrazia scandinava e di tutti i moderni riformatori sociali: «Amleto osserva che “c'è del marcio in Danimarca”. Questa osservazione fa ovviamente di Amleto il primo riformista della storia danese, precursore delle cooperative e della pedagogia popolare»¹⁴. Oltre che un omaggio ad Amleto, tali riferimenti esprimono un più generale tributo a Shakespeare, descritto da Manganelli come il più grande *virtuoso* della letteratura sperimentale: l'antenato ideale, la cui indistruttibile fama prova il trionfo finale dello «scrivere difficile»¹⁵. La fascinazione con Amleto vince tuttavia quella con altri personaggi shakespeariani – al punto che persino il dubbioso e introspettivo Iago di *Cassio governa a Cipro* finisce col sembrare un parente lontano del principe di Danimarca.¹⁶ Tutte le volte che Manganelli torna a riflettere sui confini del linguaggio, sentiamo l'eco dell'angoscia esistenziale di Amleto. E non appena il principe mette piede sul palcoscenico di Manganelli, prende corpo in un baleno la speranza impossibile di un linguaggio radicalmente nuovo.

Un amore impossibile, pubblicato nel 1972, è forse il risultato più riuscito dell'interesse dello scrittore per gli universi linguistici, i mondi di finzione e i loro confini. In questo straordinario racconto epistolare, Amleto conversa con la principessa di Clèves, a cui si rivolge con l'aiuto di una «portatile catapulta verbale»,

¹³ Originariamente scritto per il *Prix Italia* 1975, il dramma non andò mai in scena e fu pubblicato solo nel 2005. Come ipotizza Luca Scarlini, è verosimile che il testo venisse rifiutato dalla RAI per via della sua rappresentazione di Cristo, ritenuta blasfema. (Vedi l'introduzione di Scarlini a Manganelli 2005a).

¹⁴ Manganelli 2006b, p. 42.

¹⁵ *Cassio governa a Cipro* andò in scena per la prima volta alla *Biennale* di Venezia. In una semi-seria riflessione sul successo di tale rappresentazione, scrive Manganelli: «Recentemente, alla Biennale di Venezia, ho goduto della mia prima esperienza di autore teatrale [...]. L'astuta patacca è stata variamente recensita, ma con notevole frequenza sono apparse due considerazioni: che il testo era difficile, dato che il pubblico era di incolti metallurgici, disavvezzi a quella sorta di linguaggio; e che pertanto il pubblico non avrebbe capito nulla o quasi. Naturalmente, non sta a me discutere se il linguaggio di Manganelli sia o meno difficile; ma posso discutere con modesta incompetenza sulla difficoltà del mio prestanome William Shakespeare. Ora, Shakespeare è estremamente complesso e difficile, anche sul piano linguistico; i suoi testi brulicano di metafore, di giochi verbali, di invenzioni linguistiche di ogni sorta; e tuttavia Shakespeare fu uno scrittore estremamente popolare, di successo, e cercavano perfino di rubargli i testi per non pagare i diritti» (Giorgio Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, «L'Espresso», 8 dicembre 1974; ora Manganelli 2000a pp. 38-41).

¹⁶ Scrive Scarlini: «Jago è amletizzato, il dubbio lo rode, quanto corrode allo stesso tempo la sua celebre malvagità» (Manganelli 2005a, p. xlii).

ingegnosamente disegnata da Marcello e offerta al principe «per scagliare per la nerità degli spazi questo missile devozionale, questo retorico destriero governato da un messaggero più balbo che eloquente»¹⁷. È attraverso tale mezzo inattendibile e misterioso – e attraverso uno spazio ancora più misterioso – che Amleto si rivolge per la prima volta alla principessa:

Oso questo gesto calcolatamente blasfemo, per sfidare e sollecitare quella consumazione degna di essere ardentemente desiderata e ingegnosamente procurata; per irritare la mano rozza degli dèi, sfidare, come un discolo ragazzo di strada, il bullo superno che ci inchiodi al muro con la sua mano pelosa, aureolata di anelli; per impigliare la nostra spada smussata nella grandigia di quella veste purpurea [...] e farla finita con questa recitazione goffa e tediosa. (98)

Si direbbe che le intenzioni di Amleto siano strettamente filosofiche.¹⁸ Lanciando il messaggio oltre i confini del suo universo di finzione, Amleto spera di liberarsi delle catene contingenti della sua «perfettamente imperfetta esistenza» (98). Ellsinore è un mondo minacciato dalla tenebra e dalla decadenza («le tenebre fra breve si accartocceranno su di noi»), un universo ridotto a un noioso palcoscenico, in cui esausti attori recitano senza fine versi tratti da *Hamlet*.¹⁹ Soltanto un gesto di disobbedienza radicale – un’eroica ribellione contro gli dèi tirannici del linguaggio – potrebbe ancora dare un senso all’esistenza di Amleto: e così, scrivendo fuori del copione, il principe spera di riscrivere se stesso. La principessa, però, è scettica. Dopo un elegante scambio di cortesie intertestuali («Sebbene la nostra sintassi sia meno

¹⁷ Giorgio Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972; seconda edizione: Milano, Adelphi, 1991, p. 97. Ogni successivo riferimento a questo testo sarà indicato tra parentesi nel corpo del testo.

¹⁸ La concezione dell’amore, qui espressa, come forza astratta, tragica e profondamente sovversiva anticipa il Roland Barthes di *Fragments d’un discours amoureux* – «En dépit des difficultés de mon histoire, en dépit des malaises, des doutes, des désespoirs, en dépit des envies d’en sortir, je n’arrête pas d’affirmer en moi l’amour comme une valeur» (Barthes 1977, p. 29) – ma anche il trattamento che Manganelli fa dello stesso tema in *Amore* (1981).

¹⁹ Benché Manganelli non citi mai direttamente da Shakespeare, *Un amore impossibile* sembra suggerire che il mondo fittizio di Amleto (precedente alla contaminazione e al degrado) coincida con il mondo di *Hamlet*. È pertanto interessante notare una piccola ma significativa discrepanza: nel testo di Manganelli è Marcello, non Orazio, che ritorna dalla Germania con un nuovo bagaglio di conoscenze e idee. («Il mio diletto Marcello, ingegnoso ed astratto, reduce recente dalle sue università tedesche»; Manganelli 1972, p. 97). Sono grato a John Walker per aver suggerito che questo potrebbe essere l’errore originario, che apre una breccia nell’universo di Amleto. Soltanto il pragmatico Marcello, non l’umanista Orazio, sarebbe capace di inventare la “catapulta verbale” che consentirebbe lo scambio tra gli amanti impossibili.

estrosa della vostra, noi la manipoliamo più pensosamente», 104), va dritta al punto: la sua rivolta contro gli dèi di *Hamlet* non farà altro che consegnarlo ad un altro copione, un altro universo linguistico con nuove regole e nuovi riti. «Non sarà quello che chiamate la nostra provocazione prevista nei piani degli esseri che invadono il nostro spazio, o di quell'unico essere che lo va penetrando – o dovremmo nominarlo nonessere?» (104). Quand'anche Amleto si ribellasse a *ogni* convenzione, arriverebbe pur sempre a una sequenza di giochi linguistici, una catena infinita di possibili dèi.

Che vi vantiate di disubbidire al vostro dio già è audace, e ha dell'empio, sebbene sia in sé cosa non ignobile. Ma a che fantasticare una disubbidienza tanto radicale da sfidare la stessa permanenza degli dèi ulteriori? E quand'anche potreste trovare un modo, una astuzia per bestemmiare questi altri, non sarebbe già risolto nulla. Non potrebbero, infatti, tali dèi essere inclusi in dèi ulteriormente ulteriori, e tutto l'universo costruito a modo di una serie di scatole divine, così fatte che taluni disfacimenti comportino l'avvento di dèi sempre più comprensivi, più estesi, per così dire, per quanto a loro volta infinitamente minimi? (107)

La fatale, teologica coerenza della principessa non scoraggia l'audace interlocutore. Amleto ammette che ogni rivolta conduce infine a un nuovo sistema, ma si aggrappa tuttavia alle proprie velleità rivoluzionarie con una ostinazione che potrebbe servire da esempio a molti artisti d'avanguardia.

Io voglio disubbidire al mio dio, voi supponete che così facendo io ubbidisca al mio dio ulteriore, e che, dunque, codesta mia disubbidienza sia ubbidiente. Ma in tal modo io imparo la gioia aspra della disubbidienza, e insegno al dio ulteriore che di me non ci si può fidare. (106)

Mentre Amleto difende la sua fede nella rivolta permanente, e permanentemente priva di significato, la principessa giunge a una conclusione diversa. Al dilemma di Amleto risponde con una poetica della rassegnazione: accettare stoicamente di recitare secondo copione ma senza alcuna convinzione, e di divenire pura funzione delle convenzioni linguistiche: «Perché disubbidire? Non v'è una più maliziosa disubbidienza nell'ubbidienza? Non v'è furore nella taciturna sospensione, nella

meditata immobilità premortale?» (107). Pur partendo da premesse opposte, gli «amanti impossibili» di Manganelli giungono a una conclusione pressoché identica: Amleto accetta l'insensata routine di una ribellione senza fine, mentre la sua interlocutrice rimane salda nella sua stoica passività. Ma quando tutto sembra perduto, ecco Amleto compiere un eroico gesto finale: decide di catapultarsi nel vuoto, per raggiungere la principessa e dare alla loro unione un senso che non dipenda più dal significato contingente delle parole. Ancora una volta, la principessa prova a dissuaderlo – «Abbiamo il diritto di dissanguare il significato di questo mondo morente per inventare un nuovo significato?» (127) – ma Amleto si lancia e ... manca il bersaglio. Il racconto si chiude con un'ultima lettera del Principe, catapultato nel vuoto, da un mondo fuori dal tempo e dallo spazio, che richiama i paesaggi surrealisti di Salvador Dalì, ma anche le pagine finali di *The Time Machine* di H. G. Wells: «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» (129). Ciò che conta, tuttavia, più ancora di quest'ultimo naufragio, è il fallimento delle ambizioni di Amleto. Prima di imbarcarsi in quest'ultimo, rischioso viaggio, il principe capisce che non c'è alcuna realtà da scoprire oltre l'apparenza delle pratiche correnti. La richiesta rabbiosa di un nuovo significato – «Un nuovo significato! Che altro, che più oserei chiedere?» (128) – non raggiungerà mai gli dèi ulteriori, ma resterà sospesa nell'aria, minaccia elegante e insensata, ma di poco conto anche per i contingenti dèi del mondo.

8.2. *Fantasmagoria*

“Un amore impossibile” sarebbe poco più che un *divertissement* intertestuale, se non fosse per il fatto che Amleto e la principessa di Clèves conversano in termini che ricordano da vicino il linguaggio critico del nostro autore. Dal punto di vista tematico e linguistico, questo racconto deve molto ai saggi di *La letteratura come menzogna*, e soprattutto a “Un luogo è un linguaggio” (vedi capitolo tre). Quando Amleto insiste sul suo diritto di vivere “fuori dal testo”, ci torna in mente l'idea manganelliana di universo linguistico come condizione di imprigionamento totale. E quando fallisce, ci ricordiamo la sua pessimistica conclusione che la tirannia del linguaggio può essere rovesciata soltanto da un regime altrettanto tirannico e arbitrario. In “Un amore

impossibile”, queste idee vengono tradotte in racconto. Come nella tragedia classica, l’eroe deve scegliere tra due alternative egualmente angosciose, già individuate negli *Appunti critici*: il conformismo assoluto o la distruzione totale del testo. Amleto sa che la sua complicità con l’universo linguistico durerà fintanto che scrive, o, al limite, fintanto che trama la dissoluzione del suo mondo. Tuttavia, se Amleto smettesse di pensare e trascendesse i confini del testo, la fonte della sua angoscia si estinguerebbe, ma verrebbe meno anche il senso della sua trasgressione.

Scritto poco dopo la dissoluzione del Gruppo 63, l’ironico racconto di Manganelli getta un’ombra sulla celebrazione dell’arte sovversiva promossa dalla neoavanguardia. Amleto, il ribelle fallito ma impenitente, appare come una parodia dell’artista d’avanguardia. Anche se il suo gergo non è quello della neoavanguardia, le sue lettere sono piene di aspirazioni che ricordano ciò che Walter Siti ha descritto come “la linea tardoromantica” del Gruppo 63.²⁰ Quando il mondo gli appare in frammenti e Amleto inneggia entusiasta a un futuro fuori dal testo, le sue parole ricordano l’appello fatto da Angelo Guglielmi, durante il terzo incontro del Gruppo: lo scrittore dovrebbe guardare il mondo come un vaso rotto che la letteratura può poi ricomporre in un nuovo e più armonioso ordine.²¹ Quando alla fine del racconto Amleto decide di catapultarsi nel vuoto, la sua bravata appare come un ironico omaggio a Edoardo Sanguineti, che, come è noto, invitava il poeta sperimentale a tuffarsi “nella Palus Putredinis, precisamente, dell’anarchismo e dell’alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscire poi veramente, attraversato il tutto, con le mani sporche, ma con il fango, anche, lasciato veramente alle spalle.”²² E tuttavia Amleto non è soltanto la parodia dell’artista d’avanguardia: la sua inutile ribellione può anche essere letta come un tentativo di superare i limiti della cultura d’avanguardia. La vocazione di Amleto affonda in un desiderio di infrazione, ma la sua più grande conquista consiste per Manganelli nella creazione di gesti deliberatamente insensati, che il principe continua a ripetere anche quando le sue

²⁰ Si veda Siti 1975, p. 28.

²¹ Nell’ultima parte del suo intervento Guglielmi abbandona la metafora del vaso rotto per affermare la sua visione utopica della letteratura in termini più espliciti: “La realtà considerata dal punto di vista dei suoi valori tradizionali non è più significativa e operante: comunque se si vuole continuare ad avere un rapporto con essa bisogna escogitare nuovi valori, giacché la realtà al di fuori di un’organizzazione di valori, quale che sia, non esiste e non può esistere.” (Balestrini (ed.) 1966, pp. 28-29).

²² Edoardo Sanguineti in Giuliani (ed) 1961, p. 204. In un’interessante riflessione sugli *Appunti critici*, Andrea Cortellessa paragona le osservazioni di Manganelli all’immagine della *palus putredinis* e alla passione di Andrea Zanzotto per il Barone di Münchhausen (Cortellessa 2006, p. 103).

ambizioni si rivelano pure illusioni. Nel tetro mondo di Amleto non esistono gesti significativi capaci di generare forme culturali e relazioni sociali più autentiche, ma solo una lotta vuota che si rivela infine poco più di una posa narcisistica. “Il vostro fervore mi affascina”, confessa la principessa, “ma, come voi dite, io sono, fermamente sono dalla parte della morte” (108). E poco dopo aggiunge: “Vi ascolto con interesse, con pietà, con riprovazione, con divertimento. Grazie a voi, la cenere del giorno del giudizio sarà variopinta” (110). La critica mossa da Manganelli all’avanguardia colpisce il bersaglio; le sue conseguenze però si rivelano fatali.

Ma nel racconto di Manganelli c’è più di quanto questa parafrasi sembrerebbe suggerire. Malgrado la divergenza d’opinioni, Amleto e la principessa condividono la stessa tragica ed eroica visione dell’esistenza. Di fronte all’inautenticità del copione, entrambi nutrono una fede romantica nella trasgressione e celebrano la presunta autenticità della morte e del sacrificio di sé. *Un amore impossibile*, tuttavia, non sembra sottoscrivere un progetto così estremo. Il principe e la principessa appaiono seri e quasi privi di humour nella loro determinazione, ma il racconto è disseminato di giochi di parole, concettosità e briose fantasie intertestuali. Quando i due amanti lamentano le loro frustrazioni quotidiane e il loro senso d’oppressione, il lettore coglie subito le costrizioni della trama e del genere letterario. «Ormai – scrive Amleto – sulla nostra piattaforma ritagliata nelle tenebre [...] ad ogni mia morte, ad ogni morte di Ofelia, ogni disseppellimento di Yorick, lo stantio universale ci aduggia del suo disonesto rancore» (p. 98): la storia di *Hamlet* come routine quotidiana e deprimente – il che fornisce il pretesto per speculazioni filosofiche, ma, ancor di più, per un sofisticatissimo humour. Attraverso le lenti potenti dell’ironia di Manganelli, Ellsinore e Colombelles diventano buffi mondi giocattolo, dove l’eroismo, l’autopunizione e il desiderio di sublimazione sono giochi per bambini, cosette da nulla. Lo humour tetro e sardonico di Manganelli non riesce a scacciar via l’angoscia esistenziale – la follia di Amleto, la malinconia della principessa – ma, insegnando a ridere dell’angoscia, dell’infelicità e dell’auto-lacerazione, dà una qualche riparazione. Nella *Letteratura come menzogna*, Manganelli spiega questa funzione della letteratura con una metafora memorabile: la sua nota definizione dello scrittore come *fool*.

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 errore²³.

La definizione dello scrittore come *fool* precede *Un amore impossibile*, ma suona anche come risposta ideale al vuoto eroismo e alla esangue obbedienza descritti nel racconto. Come Amleto – e come la sua moderna controparte, l'artista d'avanguardia – il *fool* è confinato entro i limiti del linguaggio. Non può sfuggire alla contingenza delle convenzioni linguistiche, né alla consapevolezza che ogni rivolta è in fin dei conti futile. E, tuttavia, il *fool* non conosce la disperazione narcisistica di Amleto. A differenza del principe, il *fool* è immune al pathos della tragedia. I suoi gesti giocosi e irresponsabili scacciano via l'angoscia che dominava le prime riflessioni di Manganelli sulla letteratura. Per Manganelli il riso non è sublimazione eroica, ma lucida accettazione dell'infelicità.²⁴ Lo humour da galera (*Galgenhumor*), scrive Manganelli in un saggio su Henry Fielding, è sempre complice della sofferenza e della morte: "Non può sfuggire la sostanziale cordialità, la felice retorica per cui il lettore viene persuaso che la morte [...] è davvero estremamente divertente; e assume le dimensioni di una splendida burla della Fortuna".²⁵

La creatività dello scrittore come giocosa creazione di universi consapevolmente "impossibili": ecco la controparte positiva della lotta di Amleto, quasi del tutto assente da *Un amore impossibile*. Pieni di zelo rivoluzionario, gli amanti infelici di Manganelli non conoscono la serenità giocosa del *fool*. Come gli abitanti di Flatlandia non sanno concepire lo spazio tridimensionale, i fittizi abitanti di Ellsinore e Colombelles sono ignari del potere liberatorio dell'invenzione letteraria; essa è la "terza dimensione" che non esiste nei loro mondi, ma soltanto per l'autore, che immagina la loro storia di amore impossibile. Uno dei personaggi, tuttavia, appare completamente a suo agio con le menzogne della creazione letteraria: il padre di

²³ Manganelli 1967, p. 218.

²⁴ Viene in mente il famoso aneddoto di Freud del criminale che, condotto alla gogna nel giorno della sua esecuzione, osserva con lo sguardo rivolto al cielo sereno: "La settimana comincia bene" (Si veda Freud 1927. Per un'acuta analisi del saggio di Freud, si veda Critchley 2002).

²⁵ Manganelli 2004, p. 56.

Amleto, “la domestica cometa, la candela consanguinea, il razzo antenato liso e consunto” (111). Mentre si svolge la tragedia di Amleto, questo imbroglione soprannaturale, irrispettoso e imprevedibile, viaggia liberamente tra i mondi di finzione, confonde le regole, chiede alla principessa «Vi serve un fantasma?» (p. 125), e porta scompiglio ovunque vada. Come il *fool*, è umano solo a metà; come la sfera di Abbott, rimane un mistero per gli altri personaggi, presenza perturbante, la cui semplice esistenza sembra violare le leggi dell’universo. Mentre Amleto è imprigionato nelle sue inconcludenti speculazioni metafisiche, il fantasma agisce senza dare spiegazioni. Nel cuore della notte appare sui bastioni del castello di Ellsinore, non per spingere Amleto alla vendetta, ma per lanciare nelle tenebre misteriosi segnali: “Mio padre, non è fantasia, andava accendendosi e spegnendosi, come ho udito sanno fare certi pesci abissali, con ritmo che mi parve irregolare [...]: il vizioso vegliardo modulava della propria sventurata luce segnali per lo spazio!” (102). Questo padre eccentrico e insolente, che con facilità può guardare oltre i confini dell’universo di Amleto, non sarà forse il fantasma dell’autore che si è infiltrato nell’universo di finzione per sconvolgere le rigide leggi della stessa creazione?²⁶

Accanto all’*aplomb* del fantasma, l’inadeguatezza di Amleto è ancora più evidente. Il principe fallisce come eroe e per di più non scopre mai l’unica reale alternativa all’impossibile ricerca dell’autenticità: la letteratura. Mentre Amleto insiste sulla propria autenticità, il fantasma ammette con candore la sua passione per la menzogna: “A noi innaturali mentire è naturale come a voi sognare, amare, uccidere ed altrettali immateriali follie dei materiali” (111-12). Come ne *La letteratura come menzogna*, insincerità e immaginazione diventano sinonimi, e le menzogne sono descritte come una forma di leggerezza, che sfugge alla celebre dicotomia di Calvino di “leggerezza frivola” e “leggerezza della pensosità”.²⁷ Quando la principessa chiede al padre di Amleto come abbia fatto ad arrivare a Colombelles, il fantasma risponde con condiscendenza. “Mi ha guardato come se la mia domanda fosse davvero troppo femminile. ‘Ma con la verbobalista, naturalmente. Credete che io pesi molto più di una proposizione?’ Mi è parso che l’osservazione denunciasse scarsa simpatia per il

²⁶ Pare che Shakespeare recitasse la parte del fantasma in molte delle rappresentazioni di *Hamlet* che si svolsero nel 1601 (Vedi Richard Kearney, *Strangers, Gods and Monsters*, London and New York, Routledge, 2003, pp. 141-162 (il capitolo ha per titolo: “Hamlet’s Ghost. From Shakespeare to Joyce”).

²⁷ Nella prima delle sue Charles Eliot Norton Lectures, dedicata alla leggerezza, Calvino scrive: “esiste una leggerezza della pensosità, così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza; anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca” (Calvino 1988, p. 15).

vostro genere di prosa” (126). Nel contesto di “Un amore impossibile”, questa risposta sembra più di una semplice freddura contro la retorica. A differenza del principe, il fragile spettro di Manganelli non rappresenta alcun compiuto sistema di pensiero: fa affidamento sulle conquiste di Amleto, ma non ne ha la tragica coerenza. Il fantasma, tuttavia, non solo sottolinea l’insuccesso di Amleto; rende meno decisivo il suo fallimento. Amleto, l’artista rivoluzionario, mette in forse l’integrità e la stabilità del suo universo di finzione e inventa una macchina per catapultare messaggi oltre il confine; ma è il fantasma che, traendo profitto dall’invenzione, riesce ad attraversare il vuoto. È questo forse l’inizio di una nuova letteratura?

Nelle pagine finali de *Il Presepio*, Manganelli immagina una gloriosa assemblea di creature terrestri – reali, immaginarie, e non esistenti –, raccolte nell’ansiosa attesa della fine del mondo. Unicorni, basilischi e folletti siedono accanto a tigri, elefanti e giraffe, quando, un attimo prima della fine, spettri e fantasmi si uniscono al gruppo di viventi e non esistenti. Come nell’escatologia tradizionale, la fine del mondo è descritta da Manganelli come una riconciliazione di categorie apparentemente opposte: uomo e bestia, reale e immaginario.²⁸ C’è ovviamente un grano di ironia, dal momento che il rinnovamento cosmico non è descritto come il trionfo finale del bene sul male, ma come una redenzione della letteratura dai mali del realismo: “il non esistente non è più distinto in nessun modo dall’esistente; ed anzi si scambiano i compiti”.²⁹ E tuttavia la parodia di Manganelli presenta tutti i caratteri del discorso apocalittico: la credenza nel tempo finito e rettilineo; la convinzione che la storia sia densa di significato; l’aspettativa che ogni significato verrà svelato in un cataclisma finale, che è insieme la fine e il fine di ogni attività umana. Quasi tutte le creature della bizzarra assemblea di Manganelli condividono questa fede; un gruppo solo sembra in disaccordo: i fantasmi, che arrivano alla fine, ma la cui comparsa viene salutata da tutti come particolarmente ominosa.

È forse opportuno precisare che in questa fase, e solo in questa, si presentarono sulla infinita platea anche i fantasmi; intendendo con questa parola non le anime visibili dei defunti, quanto delle pure potenzialità, per altro formate, per così dire delle passionali intenzioni di vita. I fantasmi

²⁸ Per un’originale discussione dell’ibridismo nel pensiero apocalittico, si veda Bull 1999.

²⁹ Manganelli 1992b, p. 100.

occuparono lo spazio alle spalle dei folletti, ma per la loro inconsistenza si impadronirono di una striscia esigua, esile, e fra tutte la più silenziosa. Tuttavia l'apparizione dei fantasmi turbò profondamente la folla che chiameremo terrestre, come se questa, che appariva come l'ultima apparizione possibile, fosse indizio di un evento solenne, e probabilmente irrevocabile.³⁰

Perché i fantasmi sono salutati con tanta apprensione? I pallidi spettri di Manganelli sembrano poco più che goffi spettatori in questa straordinaria assemblea del non esistente. E tuttavia il loro arrivo getta lo scompiglio. Mentre tutti gli altri aspettano drammatiche rivelazioni, i fantasmi sembrano attratti da tutto ciò che rimane nascosto: tesori sepolti, emozioni inesprese, inganno. Ma, soprattutto, gli spiriti di Manganelli sembrano del tutto indifferenti all'idea di chiusura apocalittica. La spettralità, scrive Jacques Derrida, consiste in primo luogo in infinita ripetizione: "A spectre is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it *begins by coming back*".³¹ In altre parole, la passione per i fantasmi presuppone una nostalgica ossessione per il passato – un desiderio per ciò che è nascosto o perduto – che non si accorda con i principi dell'escatologia. Con l'arrivo dei fantasmi, il palcoscenico dell'apocalisse subisce un sottile ma importante cambiamento: la visione ironica ma coerente di un ordine radicalmente nuovo si trasforma in *reverie* o piuttosto in fantasmagoria.³² A differenza delle bestie premonitrici dell'apocalisse biblica, gli inquietanti spettri di Manganelli sono privi di scopo. I loro gesti astrusi ed elaborati sono solo una rappresentazione della fine, uno spettacolo basato sulla ripetizione e l'estetica del *déjà vu*.³³ In *Centuria*, Manganelli riprende quest'idea quando descrive la vita quotidiana del fantasma come una condizione di inutilità e noia infinita:

Il fantasma è annoiato; è difficile, per un fantasma, non provare, per gran parte del tempo, un profondo, lento senso di noia [...]. Un fantasma può meditare, leggere, camminare, e se è abbastanza stupido o annoiato, fare rumori e

³⁰ Manganelli 1992b, p. 118.

³¹ Derrida 1994, p. 10, corsivi dell'autore.

³² La storia e l'estetica della fantasmagoria sono esplorate in Castle 1995, capitolo nove, e Warner 2006.

³³ Quando il palcoscenico sta per crollare, i fantasmi si rivelano un'inaspettata fonte di stabilità: "La piattaforma visibilmente traballa [...] ma un tocco di grazia conferisce alla macchinosa manovra una folla di fantasmi, lievemente fosforescenti, che per essere affatto privi di forza, non danno mano a spingere la piattaforma, ma la circondano, come una corona, un serto, un'innocua folla di appassionati". (Manganelli 1992b, pp. 122-23).

scuotere le tende; questo, naturalmente, se c'è qualcuno da spaventare. Un fantasma può lasciare il castello che gli è stato assegnato solo per una settimana dopo il primo secolo, due dopo il secondo, e così via: una faccenda abbastanza burocratica.³⁴

La descrizione che Manganelli fa dell'attività del fantasma come noiosa routine burocratica non lascia spazio all'eccitazione in genere associata alle storie di fantasmi. Presi singolarmente, i suoi fantasmi si rivelano piuttosto spenti e noiosi: "innocui ma un poco disgustosi, per la loro gravezza e povertà morale", come scrive in "Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti".³⁵ In quanto figura ricorrente nell'opera di Manganelli, tuttavia, il fantasma rappresenta una potente alternativa alle nozioni convenzionali di progresso e tempo lineare. Con le loro infinite ripetizioni, le storie di fantasmi di Manganelli offrono una nozione di storia diversa da quella convenzionale: non il viaggio collettivo verso il fine universale, ma un insieme di eventi contingenti e arbitrari. E' questa, secondo Walter Benjamin, la vera ragione della nostra fascinazione per la notte e i fantasmi: nelle ore notturne il mondo appare senza storia, uno spettacolo che si ripete, una "finestra sul tempo, la cui cornice ci mostra senza fine lo stesso spettacolo di spettri".³⁶

Prima di lasciare Ellsinore per le terre più miti di Colombelles, il fantasma di Manganelli ha due importanti confessioni da fare. La prima è che lui non è il vero padre di Amleto. Come rivela al principe stordito, i fantasmi non sono individui morti, ma astuti impostori, che sfruttano i desideri e i vizi dei vivi: "immondi, ma non impietosi vampiri degli altrui già consumati decessi, ci vestiamo di frodolenti panni, impariamo a memoria gli amori, gli orrori, le disperazioni pazienti, annotiamo i tradimenti di cui furono vittima i defunti, ne procuriamo le vendette" (113). La seconda confessione è che il mondo di Amleto sta per finire, ma che questa

³⁴ Manganelli 1979, pp. 97-98.

³⁵ Manganelli 1972, p. 150.

³⁶ "Die Bindung des dramatischen Geschehens an die Nacht und insbesondere an die Mitternacht hat ihren guten Grund. Es ist eine verbreitete Vorstellung, dass mit dieser Stunde die Zeit wie die Zunge einer Waage einstehe. Da nun das Schicksal, die wahre Ordnung der ewigen Wiederkunft nur uneigentlich, nämlich parasitär, zeitlich zu nennen ist, suchen seine Manifestationen den Zeitraum auf. Sie stehen in der Mitternacht als der Luke der Zeit, in deren Rahmen je und je das gleiche Geisterspiel erscheint. [...] Die Geisterwelt ist geschichtslos" (Benjamin 1978, pp. 115-116).

imminente apocalisse non riguarda chi, come il fantasma, viaggia liberamente da un mondo all'altro.

Le nostre sorti ci dividono: a voi, che avete un destino, tocca consumare affatto i vostri colori, il rosso, il verde, il nero, il leoni rampanti e i re di quadri, alfieri e torri. Per noi è diverso: giacché vacilla la scacchiera cui ci eravamo appollaiati; [...] io debbo lasciarvi e mettermi alla ricerca di un altro destino cui farmi parassita. E non è detto sia cosa agevole: finché non troviamo un aggetto, una stalattite, un dito ignoto cui appenderci, svolazziamo alla periferia dell'esistenza, alate talpe. Ti stupisci che, nelle more della catastrofe, io stia cercando di insinuarmi in altri giuochi?³⁷

C'è un briciolo di invidia nelle parole di addio del fantasma. Chiaramente l'astuto fantasma è affascinato dal glorioso spettacolo dell'apocalisse: la sua araldica, i suoi gesti audaci, i suoi colori accesi e terrificanti. Come il fantasma dice ad Amleto, la fine del tempo sarà un disvelamento di tutti i segreti: un dramma che risveglia i sensi, attraverso cui il mondo apparirà come un tutto denso di significato. Il fantasma però è escluso da tale rivelazione. A differenza di Amleto, lui appartiene fermamente a un mondo di gioco e contingenza, un mondo informe e parzialmente invisibile. Mentre Amleto fallisce – e finisce in un mondo cupo senza luce né vita – il fantasma continua il suo viaggio. Come Manganelli sottolinea nell'*Encomio del tiranno* l'invisibilità ha i suoi vantaggi: “Dunque, s'è detto qual è il pregio del fantasma: di essere invisibile e presente, se visibile, di esserlo con caratteri tali che sono incompatibili con la visibilità ma non con l'esistenza”.³⁸ Per un attimo persino il fantasma sembra attirato dall'idea della chiarezza assoluta. Ma l'eterea e accecante luce dell'apocalisse non tollera apparizioni né menzogne, e così il fantasma è costretto a tornare al suo mondo crepuscolare, dove albergano le forme incerte. Ovviamente, questa non sarà la sua ultima apparizione. Questo è dopo tutto il mondo che Manganelli ha esplorato e cartografato in più di trenta libri e centinaia di saggi, articoli e appunti: un misterioso regno dell'ambivalenza e dell'ambiguità, un mondo tremolante di presenze nascoste, dove ogni pagina promette nuove apparizioni, sospiri fantasmatici e continui salti tra realtà e immaginazione. Come direbbe il *fool* di Manganelli, l'apocalisse di Ellsinore

³⁷ Manganelli 1972, p. 114.

³⁸ Manganelli 1990, p. 43.

non è la fine della storia: è solo la fine di *una* storia. I fantasmi continuano a viaggiare, e la narcisistica ribellione di Amleto diventa paradossale fonte di delizia.

Bibliografia

Opere di Giorgio Manganelli

- 1964 *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1987.
- 1967 *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1985.
- 1969 *Nuovo commento*, Torino, Einaudi; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1993.
- 1972 *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1991.
- 1973 *Lunario dell'orfano sannita*, Torino, Einaudi; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1991.
- 1974a *Cina e altri Orienti*, Milano, Bompiani.
- 1974b *In un luogo imprecisato*, Torino, ERI.
- 1975 *A e B*, Milano, Rizzoli.
- 1976 *Sconclusioni*, Milano, Rizzoli.
- 1977 *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli.
- 1977 *Pinocchio. Un libro parallelo*, Torino, Einaudi; nuova ed.: Milano, Adelphi, 2002.
- 1979 *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli; terza ed.: Milano, Adelphi, 1995.
- 1981a *Amore*, Milano, Rizzoli.
- 1981b *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli.
- 1982 *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli.
- 1985a *Manganelli furioso. Ein Handbuch für unnütze Leidenschaften von Giorgio Manganelli*, trad. di Marianne Schneider, Berlin, Wagenbach, 1985.
- 1985b *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli; nuova ed.: Milano, Adelphi, 1998.

- 1986a *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli.
- 1986b *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- 1987a *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli.
- 1987b *Lügenbuch*, a cura di Klaus Wagenbach, disegni di Tullio Pericoli, Berlin, Wagenbach.
- 1987c *Salons*, Milano, Franco Maria Ricci; nuova ed.: Milano, Adelphi, 2000.
- 1989a *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Leonardi, nuova ed.: Milano, Adelphi, 2003.
- 1989b *Antologia privata*, Milano, Rizzoli.
- 1989c *Cento libri per due secoli di letteratura* (con Cesare Garboli), Milano, Archinto.
- 1989d “Prefazione a *Le mille e una notte*” in *Le mille e una notte*, Milano, Rizzoli.
- 1990 *Encomio del tiranno. Scritto all’unico scopo di fare dei soldi*, Milano, Adelphi.
- 1991 *Due lettere di Giorgio Manganelli*, Milano, Adelphi.
- 1991 *La palude definitiva*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi.
- 1992a *Esperimento con l’India*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi.
- 1992b *Il presepio*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi.
- 1994 *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi.
- 1996 *La Notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi.
- 1997a *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi
- 1997b *Il delitto rende ma è difficile. Aforismi e stravaganze*, Modena, Comix.
- 1997c “Solo il mio corpo è reale”. *Note su Stephen Spender*, a cura di Luca Scarlini, Pistoia, Iquadernidiviadelvento.
- 1999a *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del ‘600 italiano*, introduzione di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet.
- 1999b *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos.
- 2000a *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di Luca Scarlini, Salerno and Milano, Oedipus.

- 2000b *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Quiritta.
- 2001a *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, a cura di Paolo Terni, Palermo, Sellerio.
- 2001b *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti.
- 2002a *Incorporei felini 1: Poeti inglesi degli anni cinquanta*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- 2002b *Incorporei felini 2: Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese, 1949-1987*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- 2002c *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam, 1973-1987*, a cura di Graziella Pulce, Roma Quiritta.
- 2002d *Il personaggio*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Archinto.
- 2002e *Vita di Samuel Johnson*, a cura di Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, nuova ed., a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2008.
- 2003a *L'impero romanzesco: letture per un editore*, a cura di Viola Papetti, Torino, Nino Aragno.
- 2003b *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a cura di Graziella Pulce, introduzione di Giulia Niccolai, Milani, Archinto.
- 2003c *UFO e altri oggetti non identificati. 1972-1990*, a cura di Graziella Pulce, afterword by Raffaele Manica, Roma, Quiritta.
- 2004 *Il romanzo inglese del Settecento*, a cura di Viola Papetti, Torino, Nino Aragno.
- 2005a *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Nino Aragno; nuova ed.: Milano, Bompiani, 2008.
- 2005b *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi.

- 2006a *Un'allucinazione fiamminga. Il "Morgante Maggiore" raccontato da Manganelli*, a cura di Graziella Pulce, Roma, Socrates.
- 2006b *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi.
- 2006c *Poesie*, Milano, Crocetti.
- 2007a *Mammifero italiano*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Adelphi.
- 2007b *Intervista a Dio*, Milano, Sedizioni.
- 2008 *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di Lietta Manganelli, Torino, Nino Aragno.

Riferimenti critici

- Abbott, Edwin A., 1966, *Flatlandia: racconto fantastico a più dimensioni*, trad. e prefazione di Masolino D'Amico, con un saggio di Giorgio Manganelli, Milano, Adelphi.
- . 1987, *Flatland. A Romance of Many Dimensions* [1884], London, Penguin.
- Adorno, Theodor Wiesenthal, 1965, *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio, 1999, "Araldica e politica", introduzione a Manganelli 1999a.
- . 2005, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.
- Ahearn, Edward J., 1996, *Visionary Fictions. Apocalyptic Writing from Blake to the Modern Age*, New Haven and London, Yale University Press.
- Alfano, Giancarlo, 2006, "Variazione, modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli", in Alfano and Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 59-76.
- Alfano, Giancarlo and Andrea Cortellessa (a cura di), 2006, *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, Roma, Edup.
- Almansi, Guido e Guido Fink, 1976, *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come parodia*, Milano, Bompiani.
- Amigoni, Ferdinando, 2004, *Fantasma nel Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Anceschi, Luciano, 1988, "Brevemente per Manganelli", *Il Verri*, 8, pp. 63-73.

- Arbasino, Alberto, 1997, *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi.
- Arnold, Heinz, 2004, *Die Gruppe 47*, Hamburg and Berlin, Rowohlt Verlag.
- Atwood, Margaret, 2002, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Austin, John Langshaw, 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- Bakhtin, Mikhail, 1984, *Rabelais and His World*, trad. di Helene Iswosly, Bloomington, Indiana University Press.
- Balestrini, Nanni (a cura di), 1966, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli.
- Balestrini, Nanni and Alfredo Giuliani (a cura di), 1964, *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori*, Milano, Feltrinelli.
- Baldacci, Alessandro, "Sabba" in Belpoliti and Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 471-489.
- Baratta, Gino, 1982, "Falsificazione e finzioni del soggetto", *Quaderni del Verri*, 3, settembre, pp. 130-165.
- Barbato, Andrea et al, 1966, *Avanguardia e neo-avanguardia*, introduzione di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar.
- Barengi, Mario, 2006, "Narrazione" in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 408-425.
- Barilli Renato, 1982, "Manganelli nuota tra i pesci rossi", *La Stampa*, 12 February.
- . 1984, "Una generazione postmoderna", *Il Verri*, 1-2, pp. 15-55.
- . 1987, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*. Milano, Feltrinelli.
- . 1994, "Tre definizioni diverse del postmoderno", *Allegoria*, 17, 133-37.
- . 1995, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, Il Mulino.
- Barilli, Renato and Angelo Guglielmi (a cura di), 1976, *Gruppo 63, Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli; nuova ed.: Torino, Testo & Immagine, 2003.
- Barilli, Renato, Fausto Curi (et al), *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.
- Barthes, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.

- 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- . 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- . 1984, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Bate, Jonathan, 2000, *The Song of the Earth*, London, Picador.
- Battistini, Eugenio (a cura di), 1965, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, "Marcatrè", 11-12-13.
- Bauman, Zygmunt, 1992, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity.
- Bell, Michael, 1990, "How Primordial is Narrative?" in Nash (a cura di) 1990, pp. 172-198.
- Belpoliti, Marco, 2000, "Ping-pong Calvino-Manganelli, Manganelli Calvino" in Papetti (a cura di) 2000, pp. 92-113.
- . 2001, *Settanta*, Torino, Einaudi.
- Belpoliti, Marco and Andrea Cortellessa (a cura di), 2006, *Giorgio Manganelli*, Riga 25, Milano, Marcos y Marcos.
- Benedetti, Carla, 1998, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- . 1999, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin, Andrew, 2001, *Philosophy's Literature*, Manchester, Clinamen Press.
- Benjamin, Walter, 1955, "Der Erzähler" in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 385-410.
- . 1978, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Bennett, Andrew, 1999, *Romantic Poets and the Culture of Posterity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Berardinelli, Alfonso, 1994, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri.
- . 2008, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi.
- Bertens, Hans, 1995, *The Idea of the Postmodern. A History*, London/New York, Routledge.

- Bertens, Hans and Douwe Fokkema (a cura di), 1997, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- Bertoni, Federico, 2007, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bessièrè, Irène, 1974, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.
- Blanchot, Maurice, 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Blumenberg, Hans, 1981, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Blumenfeld, Walter, 1933, *Sinn und Unsinn*, München, Ernst Reinhardt.
- Bollas, Christopher, 1995, *Cracking up. The Work of Unconscious Experience*, London and New York, Routledge.
- Bonsaver, Guido, 1995, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Borges, Jorge Luis, 1944, "Pierre Menard, autor del *Quijote*" in *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- . 1960, "Borges y Yo" in *El Hacedor*, Buenos Aires, Emece.
- . 1971, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial.
- . 1983, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bowie, Malcolm, 1993, *Psychoanalysis and the Future of Theory*, Oxford, Blackwell.
- Boyers, Robert, 1988, *After the Avant-garde. Essays on Art and Culture*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Bredenkamp, Horst, 2000, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach.
- Breton, André, 1977, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Galimard.
- Bricchi, Mariarosa, 1999, "In rissa con la trama: le digressioni in *Hilarotragoedia*" in *Allegoria*, 33, pp. 213-219, ristampato in Viola Papetti (a cura di), 2000, pp. 114-123.
- . 2002, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea.
- Bronfen, Elisabeth, 1992, *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.
- Brooks, Peter, 1985, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf.

- . 1993, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- . 2005, *Realist Vision*, New Haven and London, Yale University Press.
- Bull, Malcolm, 1999, *Seeing Things Hidden. Apocalypse, Vision and Totality*, London, Verso.
- Bürger, Peter, 1974, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Burke, Kenneth, 1968, *Counter-Statement*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Burke, Sean, 1998, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Butler, Judith, 1997, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- . 2005, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press.
- Cacciari, Massimo, 2009, *Hamletica*, Milano, Adelphi.
- Caesar, Michael, e Peter Hainsworth (a cura di), 1984, *Writers and Society in Contemporary Italy*, Leamington Spa, Berg.
- Caesar, Michael, 1999, *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*, Cambridge, Polity Press.
- . 2001, “Umberto Eco e la morte dell’avanguardia”, in Jean Petitot and Paolo Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso. Intorno all’opera di Umberto Eco*, Milano, Sansoni, 2001, pp. 435-448.
- Calabrese, Omar, 1987, *L’età neobarocca*, Bari, Laterza.
- Calasso, Roberto, 2003, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi.
- Calinescu, Matei, 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- Calvino, Italo, 1965, “Notizia su Giorgio Manganelli”, *Il Menabò*, 8, 1965, pp. 102-105; ristampato in Belpoliti and Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 210-214.
- . 1972, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi.
- . 1979, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi; nuova ed.: Milano, Mondadori, 1994.

- . 1985, "Introduzione" in Giorgio Manganelli, *Centuria. Cent petits romans-fleuves*, transl. by J.-B. Para, Mâcon, Éditions «W», ristampato in italiano in Manganelli 1979, nuova ed., pp. 9-13.
- . 1988, *Lezioni americane*, nuova ed., Milano, Mondadori, 1993.
- . 1999, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, vol. I.
- Capozzi, Rocco e Massimo Ciavoletta (a cura di), 1993, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo.
- Capozzi, Rocco e Mario Mignone (a cura di), 1993, *Homage to Moravia*, supplemento di *Forum Italicum*.
- Castle, Terry, 1995, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford, Oxford University Press.
- Cavadini, Mattia, 1997, *La luce nera. Teoria e prassi nell'opera di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani.
- Cavarero, Adriana, 2001, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- Cavell, Stanley, 1962 "The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy", *Philosophical Review*, 71, pp. 67-93; ristampato in Id., *Must we mean what we say? A Book of Essays* [1969], Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 44-72.
- . 1979, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Celati, Gianni, 1973, "Il racconto di superficie", *Il verri*, 1, 1973, pp. 93-114.
- Ceserani, Remo, 1990, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- . 1996, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- . 1997, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Chowers, Eyal, 2004, *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- Compagnon, Antoine, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- , 1998, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens comun*, Paris, Seuil.

- , 2005, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.
- Cortellessa, Andrea, 2000, “La ‘filologia fantastica’ di Manganelli”, in Papetti 2000, pp. 229-259.
- . 2006, “Il Giroscopio dell’anima” in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 100-111.
- . 2008, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere.
- Corti, Maria, 1969, “Nuovo Commento”, *Strumenti Critici*, 10, pp. 421-425.
- . 1978, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.
- . 1979, “Gli infiniti possibili di Manganelli”, *Alfabeta*, p. 14.
- Crary, Alice and Rupert Read (a cura di), 2000, *The New Wittgenstein*, London, Routledge.
- Critchley, Simon, 1997, *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, London, Routledge.
- . 2002, *On Humour*, London, Routledge.
- Curi, Fausto, 1965, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli.
- De Benedictis, Maurizio, 1998, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos.
- Deidier, Roberto, 2000a, *Dall’alto da lontano. Scrittura dell’adolescenza, della fiaba e dello scorcio nel Novecento italiano*, Roma, Editori Riuniti.
- . 2000b, “Per un discorso su Manganelli e l’utopia”, in Papetti 2000, pp. 72-82.
- De Man, Paul, 1984, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
- Derrida, Jacques, 1994, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trad. di Peggy Kamuf, London and New York, Routledge.
- Diamond, Cora, 1991, *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, Cambridge, Massachusetts, and London, MIT Press.
- Di Gesu, Matteo, 2003, *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli.
- Doležel, Lubomir, 1990, *Occidental Poetics. Traditional and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- 1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Dollimore, Jonathan, 1988, *Death, Desire and Loss in Western Culture*, London, Allen Lane.
- Donnarumma, Raffaele, 1995, "Hilarotragoedia di Manganelli. Funzione Gadda, neoavanguardia, Linea Landolfi", *Nuova Corrente*, 42, pp. 51-90.
- Douglas, Mary, 2007, *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*, New Haven, Yale University Press.
- Eco, Umberto, 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- . 1971, "The Death of the Gruppo 63", *20th Century Studies*, 5.
- . 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- . 1980, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- . 1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
- . 1986, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani.
- . 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Esposito, Renato, 1976, *Ideologie della neoavanguardia*, Napoli, Liguori.
- Feinstein, Wiley, 1989, "The doctrinal core of *If on a Winter's Night a Traveller*", in Franco Ricci (a cura di), *Calvino Revisited*, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp.147-155.
- Ferraris, Denis, 1980, "Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis: Sur la notion de lisibilité en littérature", *Poétique*, 43, pp. 282-292.
- Ferretti, Gian Carlo, 2004, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi.
- Ferroni, Giulio, 1996, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Fletcher, Angus, 1964, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press.
- Fortini, Franco, 1965, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore.

- Foster, Hal, 1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts and London, MIT Press.
- Foucault, Michel, 1966, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- . 1969, "Qu'est-ce qu'un auteur?", ristampato in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- . 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- . 1976, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- Francucci, Federico, 2006, "Barocco" in Belpoliti and Cortellessa (a cura di), pp. 300-325.
- Freud, Sigmund, 1927, "Der Humor" in *Studienausgabe*, Band IV, Frankfurt, Fischer, 1970, pp. 275-282.
- Fry, Paul H., 1995, *A Defense of Poetry. Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press.
- Gadda, Carlo Emilio, 1958, *I viaggi e la morte*, Milano, Garzanti.
- Galliano, Gianfranco, 1986, *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze, Firenze Libri.
- Gambaro, Fabio, 1993a, *Invito a conoscere la neoavanguardia*, Milano, Mursia.
- . 1993b, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi.
- Ganeri, Margherita, 1996, "La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio normativo", *Allegoria*, 23, pp. 25-35.
- . 1998, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Garber, Marjorie, Paul B. Franklin e Rebecca L. Walkowitz (a cura di), 1996, *Field Work. Sites in Literary and Cultural Studies*, London and New York, Routledge.
- Gellner, Ernest, 1998, *Language and solitude: Wittgenstein, Malinowski, and the Habsburg Dilemma*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Genette, Gérard, 1976, "Boundaries of Narrative", *New Literary History*, 8, 1976-1977, pp. 1-15.
- . 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

- 1987, *Seuils*, Paris, Edition de Seuil.
- Gibson, John and Wolfgang Huemer (a cura di), 2004, *The Literary Wittgenstein*, London and New York, Routledge, 2004.
- Giuliani, Alfredo, 1969, “Nuovo commento di Manganelli”, *Il Resto del Carlino*, 30 luglio; ristampato in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 215-217.
- . 1977, *Le Droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi.
- . 1984a, *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- . 1984b, “Manganelli trepida per Pinocchio”, in Giuliani 1984a, pp. 88-91.
- . 1984c, “Allegorie del signore in grigio”, in Giuliani 1984a, pp. 91-94.
- Goodman, Nelson, 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis / Cambridge, Hackett.
- Gould, Timothy, 2004, “Restlessness and the Achievement of Peace. Writing and method in Wittgenstein’s *Philosophical Investigations*”, in Gibson e Huemer (a cura di) 2004, pp. 75-91.
- Gozzi, Luigi, 1963, “Teatro Gruppo 63 a Palermo”, *Marcatrè*, 1, pp. 13-16.
- Graffi, Milli, 1974, “Cassio governa a Cipro”, *Il Verri*, 12, pp. 137-141.
- Guglielmi, Angelo, 1964a, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli.
- . 1964b, “L’inferno linguistico di Manganelli”, *Il Verri*, 14, pp. 88-91; ristampato in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 206-209.
- . 1968, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli.
- Guglielmi, Guido, 1986, *La prosa italiana del Novecento Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi.
- Hacking, Ian, 1995, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Science of Memory*, Princeton, Princeton University Press.
- Hagberg, Gary, *Meaning and Interpretation. Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- Halberstam, Judith, 1995, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press.
- Harrison, Bernard, “Imagined worlds and the real one: Plato, Wittgenstein, and mimesis” in Gibson and Huemer (a cura di) 2004, pp. 92-108.
- Heath, Stephen, 1972, *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*, London, Elek.

- Herrnstein Smith, Barbara, 1968, *Poetic Closure*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hillebrand, Sabine, 1999, *Strategien der Verwirrung. Zur Erzählkunst von E.T.A. Hoffmann, Thomas Bernhard und Giorgio Manganelli*, Frankfurt, Peter Lang.
- Höslle, Johannes e Wolfgang Eitel (a cura di), 1974, *Italienische Literatur der Gegenwart*, Stuttgart, A. Kröner, 1974.
- Hurley, Kelly, 1996, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin De Siecle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda, 1984, *Narcissistic Narrative*, New York and London, Routledge.
- . 1985, *A Theory of Parody*, New York and London, Methuen.
- . 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, London, Routledge.
- . 1989, *The Politics of Postmodernism*, New York and London, Routledge.
- Huysen, Andreas, 1986, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Ionesco, Eugène, 1962, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Jackson, Rosemary, 1988, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge.
- James, Henry, 1970, *Partial Portraits by Henry James*, introduzione di Leon Edel, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Jameson, Fredric, 1972, *The Prison-House of Language. A critical account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press.
- . 1991, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Jansen, Monica, 1997, "Postmodernism in Italy", in Bertens e Fokkema (a cura di) 1997, pp. 387-97.
- . 2002, *Il dibattito sul Postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati.
- Johnson, Barbara, 2008, *Persons and Things*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- Josipovici, Gabriel, 1971, *The World and the Book. A Study of Modern Fiction*, London, Macmillan.

- Kayser, Wolfgang, 1957, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg and Hamburg, Stalling.
- Kearney, Richard, 2002, *On Stories*, London and New York, Routledge.
- . 2003, *Strangers, Gods and Monsters. Interpreting Otherness*, London and New York, Routledge.
- Kenner, Hugh, 1962, *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians*, London, Dalkey Archive Press.
- Kermode, Frank, 1967, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press.
- Kittler, Friedrich, 2002, *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Medientgeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag.
- Klaver, Elizabeth (a cura di), 2004, *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Koch, Ludovica, 1991, "La palude, indecorosa preghiera", *La Rivista dei Libri*, November, pp. 37-40.
- Koselleck, Reinhart, 1967, "Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte" in Hermann Braun and Manfred Riedel (a cura di), *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Stuttgart, Kohlhammer, pp. 196-218.
- Krauss, Rosalind, 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, and London, MIT Press.
- Kripke, Saul, 1982, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Oxford, Oxford University Press.
- Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil.
- Kröll, Friedhelm, 1979, *Gruppe 47*, Stuttgart, Metzler.
- Krysinski, Wladimir, 1995, "Chiosare le chiose, commentare il commento, ovvero come il serpente Manganelli morde la cosa della letteratura", in Vanvolsem, Musarra e Van Den Bossche 1995, pp.629-640.
- . 2003, *Il romanzo e la modernità*, pref. di Francesco Muzzioli, trad. it. di Massimiliano Manganelli, Roma, Armando Editore.
- Kuon, Peter, 1993, "Ogni teologia è della notte: Giorgio Manganellis literarische Pseudo-Theologie", *Italienisch*, 29, pp. 16-28.

- Lamarque, Peter e Stein Haugom Olsen (a cura di), 1994, *Truth, Fiction and Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Lavagetto, Mario, 2001, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lazzarin, Stefano, 1997, "Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento", *Studi novecenteschi*, 53, pp. 99-145.
- Lehan, Richard, 2005, *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Leotta, Paola, 2007, *Tales of grotesque and arabesque. Elio Vittorini e Giorgio Manganelli traduttori di Edgar Allan Poe*, Roma, Bonanno.
- Levato, Vincenzina, 2002, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Liede, Alfred, 1992, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie and den Grenzen der Sprache*, Berlin, De Gruyter.
- Lucente, Gregory, 1986, *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino*, Baltimore / London, Johns Hopkins University Press.
- Lüdke, Martin (a cura di), 1976, "Theorie der Avantgarde". *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp.
- . 1983, "Eine unbewohnbare Fiktion am Rande der Wüste. Über den Wald und über die Heide und über Giorgio Manganelli", *Merkur*, pp. 582-585.
- Lugnani, Lucio, 1983, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Luperini, Romano, 1981, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher.
- Lüthi, Max, 1990, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Manguel, Alberto, 1999, *Into the Looking-Glass Wood*, London, Bloomsbury.
- Manica, Raffaele, 2000, "Col Bartoli, in Cina, per esempio" in Papetti (a cura di) 2000, pp. 145-156.
- . 2003, "Ironie cosmiche", in Manganelli 2003c, pp. 197-205.
- Mann, Thomas, 1963, *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag.
- Maragliano, Giorgio, 1993, "Un Amore Impossibile. La figura in Manganelli", in Roelens e Lanslot (a cura di) 1993.

- Mari, Michele, 1995, "Evoluzione del *Discorso sopra la difficoltà di comunicare coi morti* di Giorgio Manganelli", *Studi Novecenteschi*, 22, pp. 173-197.
- Marinetti, Filippo Tommaso, 1968, *Opere di F.T. Marinetti*, ed by Luciano De Maria, vol. 2: *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.
- . 1992, *Constructing Postmodernism*, London and New York, Routledge.
- McLaughlin, Martin, 1998, *Italo Calvino*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Milanini, Claudio, 1990, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti.
- Menechella, Grazia, 1993a, "La distanza ironica in Manganelli" in Capozzi e Ciavolella (a cura di) 1993, pp. 143-150.
- . 1993b, "Moravia / Manganelli e la querelle tra leggibilità ed illeggibilità" in Capozzi e Mignone (a cura di), pp. 125-139.
- . 2002, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo.
- Menninghaus, Wilfred, 1995, *Lob des Unsinnns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Minore, Renato, 1992, "I quaderni segreti di re Giorgio", *Il Messaggero*, 7th May.
- Montani, Alessandro, 2001, "Manganelli, ovvero l'etica dell'intelligenza", *Annali d'Italianistica*, 19, pp. 255-267.
- Montefoschi, Paola, 1995, "Giorgio Manganelli: Il mio breve riso suona nella reggia" in Vanvolsem, Musarra and Van Den Bossche (a cura di) 1995, pp. 661-672.
- Moretti, Franco, 1987, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi.
- Moriarty, Michael, 1991, *Roland Barthes*, Cambridge, Polity.
- Murphy, Richard, 1999, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mussgnug, Florian, 2003, "Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta", *Contemporanea*, 1, 2003, pp. 19-32.
- . 2004a, "Between *Novissimi* and Nuovo Romanzo. Literary Genre Categories in the works of the *Gruppo 63*" in John Butcher e Massimo Moroni (a cura

- di), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies*, Leicester, Troubador, pp. 21-40.
- . 2004b, "Traces of Analytic Philosophy. Meaning, reference and style in *Kant and the Platypus*" in R. Sibley and C. Ross (a cura di), *Illuminating Eco: on the boundaries of interpretation*, Aldershot, Ashgate, pp. 139-155.
- . 2008, "Writing like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde" in *Comparative Critical Studies*, Volume 5, Issue 1, pp. 81-97.
- Muzzioli, Francesco, 1982, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Roma, Treccani.
- Nabokov, Vladimir, 1980, *Lectures on Literature*, a cura di Fredson Bowers, introduzione di John Updike, New York and London, Harvest.
- Nash, Christopher (a cura di), 1990, *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, London and New York, Routledge.
- Nash, Christopher, 1990a, "Slaughtering the Subject: Literature's Assault on Narrative" in Nash (a cura di) 1990, pp. 199-218.
- Nelson Victoria, 2001, *The Secret Life of Puppets*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- Neckenbrouck, Pascal, 1988, "Intorno al labirinto: alcune osservazioni sulla narrativa manganelliana", *Esperienze letterarie*, 13, pp. 73-78.
- Nigro, Salvatore Silvano, 1996, "Nota al Testo" in Manganelli 1996, pp. 227-248.
- . 2000a, "Scoperta di una vocazione", in Viola Papetti (a cura di), 2000, pp. 83-86.
- . 2000b, "Le Veneri del desiderio", *Il Sole-24 Ore*, 20th February, p. 29.
- Orlando, Francesco, 2001, "Statuti del soprannaturale nella narrativa" in Franco Moretti (a cura di) *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.
- Ottone, Giuseppe, 1976, "Cultismo Linguistico di Manganelli", *Italianistica*, 5, pp. 181-185; ristampato in *Letteratura italiana: 900*, vol. X, Marzorati, Milano, 1979, pp. 10081-88.
- Paolone, Marco, 2002, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci.
- Papetti, Viola, 1991, "La scrittura zero", *L'Indice*, VIII, n. 7.

- . 1998, "Manganelli e gli inglesi", *Nuovi argomenti*, 1-2, pp. 356-65.
- . 2002a, "Manganelli anglomane, non anglista" in Manganelli 2002a.
- . 2002b, "Archeologia del critico" in Manganelli 2002b.
- Papetti, Viola (ed), 2000, *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti.
- Papini, Maria Carla, 2001, "Giorgio Manganelli: la scrittura e il suo doppio" in Anna Dolfi (ed), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni.
- Parrinder, Patrick, 1995, *Shadows of the Future. H.G. Wells, Science Fiction and Prophecy*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Pavel, Thomas, 1986, *Fictional Worlds*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- Pedullà, Gabriele (ed), 2001, "Cantiere Manganelli", *Il Caffè illustrato*, June 2001, pp. 46-55.
- Pedullà, Walter, 1972, "La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli", *Avanti!*, 23 luglio
- Pegoraro, Silvia, 2000, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni.
- Pellini, Pierluigi, 2004, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier.
- Perloff, Marjorie, 1996, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago Press.
- . 2003, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. With a new preface*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Phillips, Adam, 2000, *Promises Promises. Essays on Literature and Psychoanalysis*, London, Faber and Faber.
- Picchione, John, 2004, *The New Avant-Garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*, Toronto, University of Toronto Press.
- Poggi, Christine, 2009, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Poggioli, Renato, 1962, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna, Il Mulino.

- Policastro, Gilda, 2006, "Madri / Inferni" in Belpoliti e Cortellessa (a cura di), pp. 378-394.
- Prado, C.G., 1984, *Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- Prendergast, Christopher, 1986, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press.
- . 2000, *The Triangle of Representation*, New York, Columbia University Press.
- Prince, Gerald, 1982, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, The Hague, Mouton De Gruyter.
- Pulce, Graziella, 1988, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni.
- . 1996, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, Editore.
- . 2004, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier.
- Quandt, Lothar, 1974, "Giorgio Manganelli" in Hösle ed Eitel (a cura di) 1974.
- Reich-Ranicki, Marcel, 1999, *Mein Leben*, Frankfurt, Dtv.
- Rhodes, Richard, 1990, *Writing in an Era of Conflict. National Book Week Lectures*, Washington D.C., Library of Congress.
- Richter, Hans Werner, 2004, *Im Etablissement der Schmetterlinge. 21 Portraits aus der Gruppe 47*, Berlin, Wagenbach.
- Roelens, Nathalie, e Inge Lanslots (a cura di), 1993, *Piccole finzioni con importanza: valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenna, Longo.
- Roelens, Nathalie, 1998, *Le lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam and Atlanta, Rodopi.
- Ronen, Ruth, 1994, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rose, Mark, 1993, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Rosowsky, Giuditta Isotti, 2007, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni.
- Said, Edward, 2006, *On Late Style*, London, Bloomsbury.
- Sanguineti, Edoardo, 1967, *Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 2a ed. 1991.

- . 1976, "Universo di Manga", Paese Sera, 8th January, ristampato in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 226-228.
- . 1990, "Il linguaggio di Manganelli", *Lettera dall'Italia*, 19, V, luglio-settembre, p. 57; in Belpoliti e Cortellessa (a cura di) 2006, pp. 253-255.
- . 2001, *Ideologia e linguaggio* [1965], 3a ed. accresciuta, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli.
- Sanguineti, Edoardo and Jean Burgos, 1995, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Sass, Louis, 1992, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.
- . 1994, *The Paradoxes of Delusion: Wittgenstein, Schreber and the Schizophrenic Mind*, Ithaca, Cornell University Press.
- Scalia, Gianni, 1968, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, Padova, Marsilio.
- . 1992, *A conti fatti. Avanguardia, marxismo, letteratura*, Padova, Il Poligrafo.
- Scarry, Elaine, 1996, "The Made-Up and the Made-Real" in Garber, Franklin e Walkowitz (a cura di) 1996, pp. 214-224.
- . 1999, *Dreaming by the Book*, New York, Princeton University Press.
- Scarsella, Alessandro, 1995, "Il Racconto Fantastico Italiano nel Secondo Dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale" in Vanvolsem, Musarra and Van Den Bossche (a cura di) 1995, pp. 373-385.
- Seed, David, 1997, 'The Open Work in Theory and Practice', in Rocco Capozzi (ed), *Reading Eco: An Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 73-81.
- Siebers, Tobin, 1984, *The Romantic Fantastic*, Ithaca, Cornell University Press.
- Siti, Walter, 1975, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi.
- Spinazzola, Vittorio, 1989, *Dopo l'avanguardia*, Ancona, Transeuropa.
- Stara, Arrigo, 2004, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier.
- Staten, Henry, 1984, *Wittgenstein and Derrida*, Oxford, Blackwell.

- Stella, Angelo, Corrado Varzi e Luigi Guardamagna (a cura di), 1992, *Per Giorgio Manganelli. Pavia 28 maggio 1992*, Pavia, Centro di Ricerca sulla Tradizione manoscritta di Autori moderni e contemporanei .
- Stellardi, Giuseppe, 2006, *Gadda: Miseria e Grandezza della Letteratura*, Firenze, Franco Cesati.
- Stewart, Susan, 1978, *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- . 1993, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press.
- Stierle, Karl Heinz, 1979, "Story as Exemplum - Exemplum as Story. On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts", in Richard Amacher e Victor Lange (a cura di), *New Perspectives in German Literary Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1979, ristampato in Charles E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens (Ohio), Ohio University Press, 1994, pp. 15-43.
- Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1990.
- Swift, Jonathan, 1962, *Gulliver's Travels and Other Writings*, a cura di Miriam Starkman, New York, Bantam.
- Tabucchi, Antonio, 1972a, "Scoperta di una vocazione. Un testo inedito di Giorgio Manganelli", *Il Caffè*, 3-4, 1972.
- . 1972b, "Giorgio Manganelli. Maquiavel metafisico", *Coloquio / Letras*, 10, pp. 67-69.
- Tagliaferri, Aldo, 2006, "Intorno alla genesi dell'*Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli" in Alfano e Cortellessa (a cura di), pp. 53-57.
- Teroni, Maurizio, 1997, "Le Menzogne del Buffone", *Studi Novecenteschi*, 53, pp.75-98.
- Thurschwell, Pamela, 2001, *Literature, Technology and Magical Thinking, 1880-1920*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Trocchi, Anna , 2000, *Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli*, in Viola Papetti (ed), 2000, pp.166-183.

- Turi, Nicola, 2007, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Vanvolsem, Serge, Franco Musarra e Bart Van Den Bossche (a cura di), 1995, *I tempi del rinnovamento (1) e Gli spazi della diversità (2)*, Roma, Bulzoni / Leuven, Leuven University Press.
- Vecchi, Maria Luisa, 1982, "Giorgio Manganelli", *Belfagor*, 37, pp. 41-53.
- Vetri, Lucio, 1984, *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia.
- Vollenweider, Alice, 1985, "Literatur als Metapher. Zum Werk Giorgio Manganellis", *Italienisch*, 13, pp. 46-54.
- Wagstaff, Christopher, 1984, "The Neo-Avantgarde", in Caesar e Hainsworth (a cura di) 1984.
- Walton, Kendall, 1990, *Mimesis as Make Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press.
- Warner, Marina, 2002, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Oxford, Oxford University Press.
- . 2006, *Phantasmagoria. Spirit Vision, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford, Oxford University Press.
- Webber, Andrew J., 2004, *The European Avant-garde 1900-1940*, Cambridge, Polity.
- Weber, Luigi, 2007, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Weinrich, Harald, 1964, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer.
- West, Rebecca, 1986, "La letteratura come menzogna, Dall'inferno, Laboriose inezie and Tutti gli errori", *Annali d'Italianistica*, 4, pp. 307-311.
- . 1991, "Before, Beneath and Around the Text: The Genesis and Construction of some Postmodern Prose Fictions", *Annali d'Italianistica*, 9, pp. 272-292.
- . 1993, "Toward the Millennium: Update on Celati, Malerba, Manganelli", *L'Anello che non tiene*, pp. 57-70.
- Wheeler, Michael, 1994, *Heaven, Hell and the Victorians*, Cambridge, Cambridge University Press.

- White, Hayden, 1987, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- . 1999, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.
- Wilcock, J. Rodolfo, 1972, *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi.
- Wittgenstein, Ludwig, 1953, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell.
- Wollen, Peter, 1982, "The Two Avant-Gardes" in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, London, Verso, pp. 92-104.
- Wood, Michael, 2005, *Literature and the taste of knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Zaccaria, Giuseppe, 1985, "Avanguardia come consumo" in Renato Giovannoli (ed), *Saggi su "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 283-287.
- Zandonella, Alessandra, 1992, "Tra fantastico e allegoria. Sulla scrittura di Giorgio Manganelli", *Il Verri*, 3, pp. 113-124.
- Zilahi De' Gyurgyokai, Mirko, 2008, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne.
- Zuccarino, Giuseppe, 1984, "Il risvolto di Manganelli", *Alfabeta*, 97, p. 8.