



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di dottorato in Studi Umanistici – XXVII CICLO

TESI DI DOTTORATO

AUTO DA FÉ

Rileggere Giorgio Manganelli

Tutor

Prof. Massimo Rizzante

Candidato

Alessandro Gazzoli

Direttore della Scuola di dottorato

Prof.ssa Elvira Migliario

Anno Accademico 2014/2015

INDICE

INTRODUZIONE	7
PRIMA PARTE	19
I. UN ALTRO ORDINE	21
<i>Uno scrittore a circuito chiuso?</i>	22
<i>“Persone in bilico”. I primi scritti</i>	27
II. VERSO IL TRATTATO-LIBRO	35
<i>Un primo tentativo: Un trattatello</i>	35
<i>“Un antico sogno”, anzi due: Un libro</i>	36
<i>Un altro sogno: la “pagina esatta”</i>	40
<i>Centuria tra operetta e dialogo</i>	44
<i>Ancora su Un libro</i>	52
III. “ACCETTARE SE STESSI È DIFFICILE”. MANGANELLI TRA LEOPARDI E PAVESE	58
<i>“Tutto è menzogna, non esiste la fede, non esiste Dio”</i>	58
<i>L’odio e il furore</i>	72
<i>Sete d’amore</i>	76
<i>Chiarezza dove è il caos</i>	83
IV. BAROCCO INTEGRALE	94
SECONDA PARTE	105
I. UN’ALTRA HILAROTRAGOEDIA	107
<i>Scrivere non si può, senza rettorica</i>	109
<i>“Non è facile essere presi alla lettera”</i>	112

II. “CON RETORICA E FURORI”. TENTATIVO DI ESAURIMENTO DI HILAROTRAGOEDIA	120
1. Dispositio interna	126
2. Dispositio esterna	129
2.1 <i>Amplificatio</i>	130
2.2 <i>Infinittizzazione</i>	133
3. Elocutio	134
I) <i>Puritas</i>	136
II) <i>Perspicuitas</i>	139
III) <i>Ornatus</i>	150
a) <i>Litote</i>	150
b) <i>Iperbole</i>	154
c) <i>Metafora</i>	155
d) <i>Ironia</i>	161
III. RETORICA E TERRORE	166
TERZA PARTE	171
I. LOST IN TRANSLATION	173
<i>Anglomania</i>	179
<i>Odio e amore</i>	189
II. UN “COMPAGNO SPETTRALE”. WILLIAM BUTLER YEATS	192
<i>Civiltà della retorica</i>	195
<i>Pseudoteologie</i>	203
III. “EVERYONE WHO DARES TO WRITE HAS REASON TO FEAR”. SAMUEL JOHNSON E THOMAS DE QUINCEY	206
<i>Critica della vita</i>	207
<i>Prosa di lotta</i>	222
<i>Tessere di un puzzle</i>	228

IV. “IN UN GORGO DI FEDELTA’ IMMORTALE”. EDGAR ALLAN POE..	232
<i>Una passione legalitaria</i>	<i>237</i>
<i>Sogni a distanza.....</i>	<i>242</i>
BIBLIOGRAFIA.....	257
RINGRAZIAMENTI.....	277

INTRODUZIONE

In un saggio pubblicato nell'autunno del 2000 e intitolato *1990-2000: tentativo di descrizione di un'eredità*, Emanuele Trevi constatava con fiducia: “c'è ancora un popolo, un piccolo popolo di pazzi che legge il grande Manga”¹. Pochi mesi prima, nel maggio del 2000, era stato tra i curatori di uno speciale dedicato a Manganelli nel decennale della scomparsa, uscito sulle pagine di «Alias», supplemento culturale del «Manifesto». Trevi confessava di aver ricevuto, dopo la pubblicazione del suo articolo, numerose lettere, telefonate, mail, che, per la loro quantità e intensità, lo avevano lasciato sorpreso: attestazioni simili testimoniavano un interesse diffuso e inatteso per l'opera di Manganelli, di cui auspicava quindi un recupero completo nel nuovo millennio, grazie anche alle importanti imprese filologico-editoriali che stavano rendendo disponibile tutta la sua produzione.

Come per rispondere all'augurio di Trevi, sul finire del 2005 Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti presentavano il numero della rivista RIGA – da loro curato e interamente dedicato a Manganelli – scrivendo che la sua fortuna non era “mai stata così florida come negli ultimi cinque anni”². Anzi, paragonando le sue sorti a quelle di uno scrittore celebrato in vita e in rapido declino come Alberto Moravia, si chiedevano quali ragioni spingessero “tanti” a riscoprire un autore come Manganelli, per anni considerato soltanto “un funambolo della letteratura”³. Allo stesso modo Luca Scarlini, nell'introduzione a un volume del 2008 che ne raccoglieva i testi teatrali, notava come le “importanti riscoperte”⁴ editoriali permettessero ora di apprezzare appieno la produzione di Manganelli: un autore che aveva a lungo scontato “la reputazione di essere difficile oltre ogni dire”⁵ sembrava finalmente

¹ E. Trevi, *1990-2000: tentativo di descrizione di un'eredità*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000, p. 263.

² M. Belpoliti, A. Cortellessa, *Editoriale*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006, p. 4.

³ *Ibidem*.

⁴ L. Scarlini, *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Milano, Bompiani 2008, p. IX.

⁵ *Ibidem*.

poter incontrare “un pubblico più diffuso”¹, che ne sapesse “riscopri[re] sempre più la godibilità”².

Dunque, l’opera di Manganelli beneficerebbe di un clima di riscoperta – critica, editoriale e di pubblico – che ne ha sancito una carriera curiosamente postuma: dall’anno della sua morte (1990), infatti, sono più di *quaranta* (per limitarci alle singole opere a stampa) i titoli usciti a sua firma in poco meno di ventisei anni. Si tratta di testi inediti (talvolta già predisposti da Manganelli per la stampa, oppure recuperati tra le sue carte, negli archivi di case editrici, etc), di riedizioni di opere ormai introvabili (*Cina e altri orienti, Antologia privata*), di sillogi di scritti rari o dispersi (reportage di viaggio, lavori teatrali, radioconversazioni dedicate alla letteratura inglese, scritti di musica, pareri editoriali, etc), di carteggi (*Circolazione a più cuori. Lettere familiari; I borborigmi di un’anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*), della produzione poetica giovanile (*Poesie*).

Altrettanto considerevole è l’attenzione riservata dalla critica: a tutt’oggi, si contano sedici monografie uscite nell’ultimo quarto di secolo, mentre, a partire dalla giornata di studi organizzata dall’Università di Pavia in concomitanza con la donazione del fondo Manganelli al Centro manoscritti (*Per Giorgio Manganelli: Pavia, 28 maggio 1992*)³, pubblicazioni a scadenze fisse hanno accompagnato gli anniversari dalla scomparsa dello scrittore: oltre al citato volume da cui è tratto il saggio di Emanuele Trevi (*Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, 2000) e al numero di RIGA curato da Belpoliti e Cortellessa (*Giorgio Manganelli*, 2006), vanno ricordati gli atti della giornata di studi tenutasi a Pavia l’11 novembre 2010 (*La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent’anni dalla scomparsa*)⁴ e il numero speciale di «Alfabeta2» per i venticinque anni dalla morte dello scrittore (*Manganelli inviato speciale nell’aldilà*, maggio 2015)⁵. Inoltre, proprio quest’anno ulteriori lacune sono state (o saranno) colmate: Graziella Pulce è riuscita finalmente

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Per Giorgio Manganelli: Pavia, 28 maggio 1992*, Università degli Studi di Pavia, Guardamagna, Varzi 1992.

⁴ *La “scommemorazione”. Giorgio Manganelli a vent’anni dalla scomparsa, Atti della giornata di studi*, Pavia, 11 novembre 2010, «Autografo», n. 45, Novara, Interlinea 2011.

⁵ *Manganelli inviato speciale nell’aldilà*, in «Alfabeta2», *Speciale Giorgio Manganelli*, 16 maggio 2015 [http://www.alfabeta2.it/2015/05/16/manganelli-inviato-speciale-nellaldila/, ultimo accesso 20-4-2016]

a pubblicare una versione aggiornata e ampliata¹ della sua *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli* (la cui precedente edizione, per anni strumento indispensabile per orientarsi in una produzione così vasta, risaliva però al 1996) mentre un ulteriore aspetto, quello del Manganelli collaboratore editoriale, sarà finalmente ricostruito da un volume in uscita presso Adelphi e curato da Salvatore Silvano Nigro.

La riscoperta dell'opera di Manganelli, dunque, è ormai avvenuta e costituisce oggi un dato acquisito, più che un obiettivo da realizzare. Si potrebbe, anzi, lamentare l'assenza di un discrimine critico significativo da parte dei curatori di alcune pubblicazioni recenti: lettere d'amore private (*Lettere senza risposta*)², scritti teatrali frammentari e incompleti (*Riunioni clandestine*)³ o testi narrativi evidentemente incompiuti (*Catatonìa notturna*)⁴ non restituiscono un'immagine più esatta di Manganelli ma rispondono a un interesse quasi unicamente documentario o, peggio, prettamente anedddotico.

Resta aperta, invece, una contraddizione: la cospicua produzione editoriale e saggistica si scontra con l'attenzione scarsa o limitata che tuttora viene riservata a Manganelli nelle storie letterarie. Nei manuali scolastici la sua presenza è minima, se non nulla: il recente *Cuori intelligenti*, curato da Claudio Giunta, riconduce gran parte della narrativa di Manganelli al filone già delineato con *Hilarotragoedia* e, perciò, considera “più interessanti”⁵ alcuni suoi scritti “laterali”⁶, come *Centuria* o le raccolte di corsivi. La riedizione del manuale di Luperini (*Perché la letteratura*) riserva a Manganelli solo qualche cenno in un discorso complessivo sulla Neoavanguardia e il Gruppo 63, mentre antologizza due brani (da *Nuovo commento e Centuria*) soltanto nelle espansioni online. Il Segre-Martignoni, che già nella sua versione del 1992 (*Testi nella storia*) dedicava a Manganelli un ritratto circostanziato ma relegato all'ultimo posto, nella ristampa più recente si limita a un profilo che fin

¹ G. Pulce, *Giorgio Manganelli, bibliografia (1942-2015). Con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Roma, Artemide 2016

² G. Manganelli, *Lettere senza risposta*, a cura di V. Papetti, Roma, Nottetempo 2015.

³ G. Manganelli, *Riunioni clandestine*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2015.

⁴ G. Manganelli, *Catatonìa notturna*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2015.

⁵ C. Giunta, *Cuori intelligenti. Mille anni di letteratura. Vol.3b: dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Garzanti 2015, p. 577.

⁶ *Ibidem*. Il profilo di Manganelli, infatti, è incluso in un percorso dedicato alla “forma del saggio nel secondo Novecento”, in cui viene antologizzato un solo articolo tratto da *Improvvisi per macchina da scrivere*.

dal titolo (“un lavoro appartato e sofisticato, iperletterario”¹) descrive Manganelli come “autore suggestivo, cerebrale, perlopiù oscuro e difficoltoso”². Manganelli, infine, è presentato come “scontroso e appartato, letterato immerso tra artifici libreschi e abitudini solitarie”³ nel breve profilo del manuale universitario curato da Giulio Ferroni (*Storia e testi della letteratura italiana*), mentre è del tutto assente in testi quali *Rosa fresca aulentissima* (a cura di Corrado Bologna e Paola Rocchi) e *La letteratura* (Guido Baldi e Silvia Giusso).

Come per rispondere a questa sottovalutazione, alcuni studi recenti hanno cercato di restituire (o attribuire) a Manganelli una posizione centrale nel panorama letterario italiano, rivendicandone la politicità della scrittura (“trafugarla”, scrive Massimiliano Borelli, “dal museo dell’atemporalità in cui è stata confinata – complice lo stesso autore”⁴), oppure a esaltarne la modernità, per quanto involontaria (“si potrebbe anche sostenere che Manganelli guardando indietro fosse più avanti”⁵, afferma Francesco Muzzioli). L’impressione, però, è che in questo modo Manganelli subisca una doppia ingiustizia: da un lato, si cerca di rivalutarne l’opera con una forzatura (Manganelli sarebbe autore politico, moderno, impegnato, ma sempre *malgré lui*), dall’altro, si afferma l’eccezionalità della sua scrittura con una lettura altrettanto pregiudiziale, per cui Manganelli sarebbe un grande scrittore a priori, figura centrale ma negletta del Novecento italiano. Il rischio è ridurre Manganelli a un autore extracanonico per partito preso, il cui valore sarebbe riconosciuto soltanto da un pubblico ristretto di *aficionados* (il “piccolo popolo di pazzi” di cui parla Emanuele Trevi). L’opera di Manganelli va riletta, anche e soprattutto nelle modalità con cui è presentata e giudicata: considerare Manganelli un autore da risarcire *post mortem*, di cui ogni scritto è pubblicabile e degno di nota, è un modo ulteriore per commettere un torto, in definitiva per non leggerlo affatto. Come, allora, *rileggere Giorgio Manganelli?*

¹ C. Segre, C. Martignoni, *Leggere il mondo. Vol. 8*, Milano, ESBMO 2000-2001, p. 583.

² Ivi, p. 584.

³ G. Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana. Vol. X: ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra*, Milano, Mondadori Università 2002, p. 130.

⁴ M. Borelli, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne 2009 p. 15.

⁵ F. Muzzioli, *Manganelli al vaglio della giovane critica*, in G. Biferali, *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*, Roma, Artemide 2014, p. 7.

Questa tesi è l'esito finale di un dottorato di ricerca, ma anche la conclusione del mio percorso quasi decennale come lettore e studioso di Manganelli. Segue, infatti, un elaborato di laurea triennale (che consisteva in un profilo dello scrittore seguito dall'analisi di *Centuria*) e una tesi specialistica, dedicata all'edizione e al commento di un testo inedito di Manganelli intitolato *La notte* (pubblicato poi, a cura di Lietta Manganelli, col titolo *Catatonìa notturna* nel 2015). Questi due lavori rappresentavano non solo dei possibili punti di partenza, ma soprattutto delle tentazioni in cui non ricadere: parlando di Manganelli, infatti, è quasi istintivo fare riferimento a una vulgata critica (affermatasi tra la fine degli anni novanta e i primi duemila) che lega la sua opera a delle categorie fisse (ironia, parodia, riscrittura, psicoanalisi, intertestualità) e la interpreta facendo ampio ricorso a citazioni tratte dai testi di Manganelli stesso. Si è così consolidata la fortuna di certe formule che ogni studioso manganelliano riconosce ormai come lessico familiare: l'universo è un palinsesto "infinitamente riscritto", lo scrittore un "fool", il romanzo genere caduto in "irreparabile fatiscenza", di cui occorre "sgombrare le macerie", mentre la scrittura è un "felice vanverare", "chiacchiera", "cerimonia" dentro cui Manganelli si muove come "teologo burlone", o "malinconico tapiro". È un orientamento critico che rispecchia fedelmente la natura della produzione di Manganelli, e ne fotografa il carattere fortemente autoreferenziale: ma, appunto, si tratta di vie già percorse, di modalità di lettura che hanno per questo esaurito la loro possibilità interpretativa e rischiano tutt'al più di lasciarsi fagocitare dall'immagine stessa che Manganelli si è costruito.

Di fronte a questa complessità, a questa stratificazione insistentemente autoreferenziale, sembrerebbe quindi non esserci spazio per un discorso critico: Manganelli si presta perfettamente a essere ricondotto attorno a delle costanti che, anzi, possono essere ricavate con estrema facilità dalla sua opera. Non solo: proprio questa constatazione potrebbe giustificare l'impressione di uno scrittore che ha in se stesso le ragioni di compiutezza, che si serve della letteratura come accessorio, strumento di secondo grado, e trova nell'esercizio formale il senso finale dell'esperienza creativa. Come ha affermato di recente Salvatore Silvano Nigro, infatti, in Manganelli ogni "singolo motivo" è come "un ciottolo buttato dentro il

sistema dell'opera intera, che si lascia increspare: serbandone traccia e memoria"¹. Forse nessun altro scrittore del secondo Novecento italiano dà della propria opera l'impressione di un insieme chiuso, in cui tout se tient, quanto Manganelli: volumi, lettere, saggi, appunti, materiale inedito, formano un insieme compatto e coerente dove ogni angolo si appoggia continuamente su tutti gli altri. Non solo ogni sua pagina, per usare le parole di Clelia Martignoni, "regala tentazioni epigrafiche a fascio"², ma si potrebbe costruire un discorso critico su Manganelli tutto di secondo grado, estrapolando dai suoi scritti dichiarazioni di poetica, prese di posizione, autoritratti forniti per procura, arrivando a un profilo esatto e autosufficiente, senza timore di essere smentiti. Ciò è possibile non solo perché Manganelli è stato prodigo di affermazioni-manifesto, ma perché ogni parte del suo lavoro sollecita un dialogo continuo con le altre: per uno scrittore ad alto tasso di letterarietà, lasciare tracce di se stesso è fondamentale così come lo è andarle a ritrovare in opere di altri autori sentite come affini, personali, intime. Manganelli è continuamente preda di se stesso, ovvero sempre in caccia di qualcosa di manganelliano. Questo non implica tanto che Manganelli sia continuamente identico a se stesso, ma che la continuità venga volta per volta arricchendosi e modificandosi, e che ogni testo per essere interpretato chiami anche gli altri in un gioco di specchi e di contrasti. Sono questi slittamenti del significato di "manganelliano" che ci permettono di trovare dei fili con cui ricostruire e leggere la sua carriera.

Quindi, una impasse iniziale si è via via trasformata nell'idea di fondo di questa tesi: nella convinzione, cioè, che ci sia spazio per parlare di "un altro Manganelli"³ (come scrivevano già Belpoliti e Cortellessa nella presentazione del numero monografico di RIGA), un Manganelli visto non più come autore da riabilitare o da interpretare attraverso le sue dichiarazioni di poetica, ma come scrittore da rileggere "con tutte le sue contraddizioni, le sue esaltazioni, i suoi terrori"⁴. L'ormai completa accessibilità di tutta la sua produzione edita e inedita, la pubblicazione di opere postume che si

¹ S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi 2011, p. 364.

² C. Martignoni, *Sulla genesi del Pinocchio: un libro parallelo*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, op. cit., p. 19.

³ M. Belpoliti, A. Cortellessa, *Editoriale*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 5.

⁴ Ivi, p. 6.

susseguono a cadenza pressoché annuale e la cospicua produzione saggistica specificamente dedicata, infatti, non sono elementi che di per sé possono giustificare e motivare l'interesse verso Manganelli, né garantiscono una lettura scevra da pregiudizi. Al contrario, è importante reperire in questo *mare magnum* i motivi di eccezionalità della sua scrittura, la singolarità di un percorso creativo vissuto come conquista lenta e sofferta. Pertanto la tesi, più che allontanarsi da vie già battute in precedenza, si è indirizzata verso una tendenza critica più recente, che si può dire sia stata inaugurata proprio dal volume di RIGA: in questo numero, infatti, per la prima volta la scrittura di Manganelli era mostrata non solo nella sua versatilità (scritti di viaggio si alternavano ad articoli di costume, a recensioni, a presentazioni di mostre fotografiche), ma anche nella sua fase laboratoriale e sommersa (un'edizione commentata di ampi stralci tratti dai quaderni inediti giovanili di Manganelli – da lui intitolati *Appunti critici* – era accompagnata da un lungo estratto del suo primo e più compiuto esperimento narrativo, scritto a poco più di trent'anni e intitolato, emblematicamente, *Un libro*).

Su questa linea si sono poi inseriti saggi che hanno letto l'opera di Manganelli alla luce di interessi insospettati o di aspetti poco indagati, come le profonde radici filosofiche dell'elemento visionario-grottesco della sua narrativa (individuate da Florian Mussgnug¹), o il ruolo giocato dall'esperienza poetica giovanile nella struttura sintattica della sua prosa (analizzata da Filippo Milani con l'ausilio della *critique du rythme* di H. Meschonnic²); si possono ricordare, inoltre, lavori che hanno indagato il lungo e tormentato rapporto di Manganelli con autori per lui decisivi, come Leopardi, Shakespeare, Samuel Johnson, Petrarca (A. Cortellessa³, S. S. Nigro⁴) o hanno messo in luce risvolti apparentemente sorprendenti della sua produzione, come il Manganelli polemico e scrittore di costume (Belpoliti⁵) o

¹ F. Mussgnug, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Bern, Peter Lang 2010.

² F. Milani, *Giorgio Manganelli. Figure della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015.

³ A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in N. Bellucci, A. Cortellessa (a cura di), *“Quel libro senza eguali”. Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni 2000; A. Cortellessa, *L'inferno del nostro affanno*, in Id., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere 2008.

⁴ S. S. Nigro, *Nota al testo*, in G. Manganelli, *La notte*, Milano, Adelphi 1996; S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit.

⁵ M. Belpoliti, *Mamma, mammifero*, in G. Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi 2007.

l'autore di reportage e cronache di viaggio (ancora Cortellessa¹ e Nigro²). Alla base di tutte queste analisi c'è la fondamentale opera di scavo e recupero editoriale portata avanti da Salvatore Silvano Nigro negli ultimi vent'anni, nel tentativo non solo di riproporre la produzione di Manganelli nella sua interezza, ma di mostrarne la genesi (anche nei suoi tentativi falliti), alla luce del confronto tra Manganelli e autori esemplari (Cesare Pavese, Thomas De Quincey, Charles Lamb, Samuel Johnson) e della molteplicità delle suggestioni da cui la sua scrittura è stata influenzata (per cui si vedano tutte le postfazioni ai volumi adelphiani curati da Nigro³).

Obiettivo dichiarato della prima parte della tesi, quindi, è passare l'opera di Manganelli al filtro dei luoghi critici più ricorrenti (autoreferenzialità, maniera, menzogna, barocco) non soltanto per individuare quelle costanti che persistono nel suo percorso, ma per dimostrarne la mobilità tormentata, cercando di evidenziare come in ogni passaggio della carriera di Manganelli vada costruendosi una peculiare idea della letteratura. Questa impostazione cerca di scongiurare l'impermeabilità di un sistema letterario estremamente denso, per rintracciare gli spazi di apertura e colloquio di un'opera apparentemente refrattaria a ogni dialogo. Partendo dai racconti giovanili riscoperti da Salvatore Silvano Nigro nel fondamentale *Ti ucciderò, mia capitale* (2011), seguiremo l'ordito di una scrittura complessa e articolata, per scoprire dove si intrecciano per la prima volta certi temi, dove la vita e la pagina si scindono definitivamente o hanno modo di camuffarsi l'una nell'altra. Un contributo decisivo sarà fornito dagli *Appunti critici*, sorta di zibaldone steso tra il 1948 e il 1956, affidato a sei quaderni a tutt'oggi solo parzialmente editi e custoditi presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Cercheremo di evidenziare quali sono le caratteristiche comuni a questi testi, non tanto per dimostrare che tutto il mondo narrativo di Manganelli esiste già in potenza fin dagli esordi, ma servendoci del loro

¹ Tra gli altri, si vedano A. Cortellessa, *L'isola che non c'è*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006, e Id., *Mirabili deserti*, in G. Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, Milano, Adelphi 2006.

² S. S. Nigro, *Viaggiare è un'esperienza passionale*, in G. Manganelli, *Cina e altri orienti*, Milano, Adelphi 2013.

³ Cfr. S. S. Nigro, *Nota al testo*, in G. Manganelli, *La notte*, Milano, Adelphi 1996; Id., *La ruggine dell'anima*, in G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi 2008; Id., *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi 2011; Id., *Viaggiare è un'esperienza passionale*, in G. Manganelli, *Cina e altri orienti*, Milano, Adelphi 2013.

primato cronologico come “vantage point”¹ sulla futura produzione, verificando se e come la indirizzano nei suoi sviluppi successivi. Forniremo pertanto una lettura in parallelo tra i brani di alcuni dei primi racconti e i due tentativi di più ampio respiro del periodo 1951-55 (*Un trattatello* e *Un libro*), richiamandoci per l'appunto ai coevi *Appunti critici* e mettendo in luce affinità, divergenze, possibili echi e richiami stringenti con le opere seguenti. Insomma “noi, per raggiungere i piani alti, rovesceremo il grattacielo”².

Tenteremo poi di instaurare un dialogo a tre voci, in cui a fianco di Manganelli (preda di una fortissima crisi esistenziale a metà degli anni Cinquanta) compaiono due dei suoi numi tutelari del periodo: Cesare Pavese e Giacomo Leopardi. La sfida di questo tentativo è quella di cogliere in tre autori che vivono carriere parallele (scrittori e redattori di diari, speculatori instancabili e uomini angosciati) le radici comuni di un tormento, la risposta individuale che Manganelli va elaborando come strumento di attacco verso la realtà e la sua progressiva presa di consapevolezza di sé come scrittore. Infine, metteremo in comunicazione tutte queste parti del sistema, ricongiungendo la produzione per così dire “emersa” al lavoro di laboratorio, per mostrare come questo ha agito, la pluralità delle suggestioni che ha messo in moto e i conti che ha lasciato in sospeso. Obiettivo di questo sguardo è osservare da una diversa angolatura la scrittura di Manganelli, sottraendola a una descrizione eminentemente stilistica: in chiusura del capitolo viene perciò proposta la definizione di “barocco integrale” che, inglobando due elementi imprescindibili della sua esperienza letteraria (la poetica della letteratura come menzogna e il connotato stilistico della maniera), li inserisce in una lettura a spettro più ampio che tiene conto anche del lungo tirocinio scrittoriale e illustra le motivazioni estetiche ed etiche che stanno dietro ogni pagina di Manganelli.

La seconda parte, invece, si basa su una proposta apparentemente provocatoria: provando a prendere il “grande mentitore” Manganelli alla lettera, cercheremo di leggere *Hilarotragoedia* come se effettivamente si trattasse di un “trattatello”, un “manualetto teorico-pratico” (secondo quanto recitano le definizioni d'autore che si trovano nel segnalibro allegato alla prima edizione del volume). Ci serviremo,

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., 72.

² G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi 2003 [1964], p. 30.

pertanto, della classificazione fornita da Heinrich Lausberg nei suoi *Elementi di retorica* per rintracciare nel testo proprio quegli elementi che fanno capo alla tradizionale ripartizione di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, non tanto per una descrizione in senso formalistico, ma per sottoporre il testo a una sollecitazione: se per Manganelli il linguaggio è elemento irriducibile di ogni prodotto letterario e forma di organizzazione ultima del mondo stesso, applicando questa griglia retorica neutra a *Hilarotragoedia* tenteremo di dimostrare le motivazioni di ogni determinata scelta linguistica e strutturale e il tentativo di “appropriazione di mondo” che si concretizza nelle figure retoriche. L’idea che vorremmo fare emergere da questa analisi è che per Manganelli la retorica non sia tanto una costrizione, ma la garanzia di un itinerario di libertà, un riparo che rende possibile la conquista di uno spazio vitale nel mondo della letteratura e nella propria esistenza.

La terza parte è dedicata al rapporto di Manganelli con la letteratura inglese, alla luce di quella che è stata definita la sua “anglomania”¹. Ci interrogheremo, quindi, sul confronto conflittuale che Manganelli apre con gli autori di una letteratura *altra*, in una carriera contrassegnata da presenze costanti, da scrittori amati fedelmente per decenni che, però, dal punto di vista letterario, sono spesso amori mancati: ad esempio, la traduzione che Manganelli realizza a venticinque anni delle *Confessioni di un mangiatore d’oppio* di De Quincey è andata perduta; la sua versione dei *Drammi celtici* di Yeats – già ultimata nei primissimi anni Cinquanta – esce soltanto postuma nel 1999, mentre un’antologia tratta dai *Poems* sempre di Yeats, approntata negli stessi anni, è tuttora inedita, così come naufraga, nel corso degli anni Settanta, il progetto di un Meridiano dedicato a Swift. Cercheremo, quindi, di guardare dentro queste apparenti contraddizioni, verso questa devozione che approda faticosamente al volume e che testimonia un rapporto evidente e dichiarato ma spesso intangibile, quasi fantasmatico: soltanto la traduzione di tutti i racconti di Poe (che Manganelli realizza per Einaudi nel 1983 e viene insignita del premio Monselice) sembrerebbe contraddire la regola non scritta per cui Manganelli pare non poter avvicinare autori letti e ammirati fin dagli anni giovanili. Dunque, proprio la traduzione dei racconti di

¹ V. Papetti, *Giorgio Manganelli: anglomane, non anglista*, in G. Manganelli, *Incorporei felini. Volume I: Poeti inglesi degli anni Cinquanta*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002, p. IX.

Poe sarà osservata da una doppia prospettiva, come punto culminante del Manganelli anglista e come elemento rivelatore del rapporto tra un autore e i modelli in cui costui decide di riconoscersi, o mascherarsi, secondo una concezione della pratica traduttiva come espressione di se stessi che si rintraccia in Giorgio Caproni e Gianni Celati.

PRIMA PARTE

I. UN ALTRO ORDINE

Si potrebbe cominciare dalla conclusione: considerando, cioè, le definizioni più o meno ricorrenti che si danno della scrittura di Giorgio Manganelli non come risultato di un'operazione già risolta, ma come incognita attorno a cui ricostruire un'equazione. Sono noti i luoghi comuni, le formule critiche ricorrenti, che accompagnano immancabilmente la sua figura: letteratura come menzogna, stile ricercato dal sapore barocco, origine "notturna" della creazione, vista come sommovimento di sotterranee forze psichiche riportate a galla dalla psicoanalisi di scuola junghiana. E ancora: gusto per il paradosso, per il trattato *sui generis*, secondo una concezione della letteratura come esperienza linguistica insistita e manierata, scopertamente autoreferenziale. Il tutto coronato da un esordio letterario tardivo, all'età di quarantadue anni.

Non cercheremo qui di smontare i *loci* critici che ricorrono quando si parla di Manganelli: come in ogni vulgata largamente condivisa, vi resiste – al di là delle inevitabili approssimazioni – un fondo di verità, una coerenza d'insieme cui si potrebbero al massimo apportare degli aggiustamenti di tiro. Importa, invece, ordinare in modo diverso i fattori, seguire una nuova disposizione per illuminare a posteriori una produzione che ha nella sua voluta asistematicità un tratto caratterizzante: una volta assodata l'esistenza di un'idea della letteratura cui Manganelli resta fedele, il nostro obiettivo è comprendere come si è affermata questa visione, quali sono le radici e le ragioni di una presa di posizione di questo tipo e soprattutto se lo scrittore vi aderisce con costanza.

È necessaria una cautela preliminare: assumendo quelle che potremmo definire "etichette" critiche come punto di partenza, non vogliamo analizzare gli scritti di Manganelli come un deposito in cui ritrovare volta per volta la conferma di una tesi; la tentazione sarebbe, infatti, quella di limitarsi a rintracciare nei saggi e nelle opere di narrativa quelle espressioni e formule che rispecchiano tautologicamente assunti critici ormai già assodati. La nostra idea di fondo è che, semmai, per lo scrittore ogni testo è il luogo in cui ogni presa di posizione sulla letteratura viene messa in discussione e approfondita, in cui anzi provare a costruire una propria immagine

della scrittura e a disegnare una genealogia ideale cui apparentarsi. Ci serviremo, dunque, di definizioni quali “scrittore-sistema”, “narratività senza narrazione”, “maniera”, “menzogna”, “barocco” come spunti problematici, come domande da rivolgere all’opera di Manganelli, così da individuare i “punti interrogativi”¹ che Manganelli stesso rintraccia nella letteratura.

Per ottenere questo scopo, tenteremo di procedere lungo due direttrici: la prima va a ritroso, fino alle origini di Manganelli prosatore, per indagare da vicino quell’area della sua produzione che a lungo è stata conosciuta come “archeologia del Manga”² e che negli ultimi anni è stata riportata alla luce pressoché nella sua interezza e finalmente esplorata; dall’altra, cercheremo di affiancare un percorso che permetta di andare continuamente dalla produzione manganelliana matura a quella sommersa, e viceversa. Seguendo questa direzione biunivoca cercheremo, quindi, di non cadere in un semplice schema cronologico che porterebbe a vedere l’opera di Manganelli in una prospettiva prettamente evolutiva; non certo per negare una continuità spesso evidente, ma per non dare l’impressione di una linearità che è invece il più delle volte anomala o imprevedibile. Sono gli scarti, i salti inattesi che ci permettono di indicare con maggiore chiarezza gli elementi di persistenza e di novità in una carriera pluridecennale e irregolare quale è stata quella di Manganelli.

Uno scrittore a circuito chiuso?

E. R.: “Mettiamo che lei non sia uno scrittore, ha malgrado tutto una storia...”

G. M.: “Non ce l’ho. Sono un’esplosione. Questa esplosione è stata un libro – *Hilarotragoedia* – ; prima di questo libro non c’era nulla.”³

Manganelli risponde così a un’intervista della rivista francese «L’Âne» nell’autunno del 1984, con l’intenzione quasi scoperta di avvalorare quella sorta di leggenda che lo ha accompagnato fin dall’uscita del suo primo libro, *Hilarotragoedia* (1964): un

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti 2001, p. 101.

² Cfr. V. Papetti, *Archeologia del critico*, in G. Manganelli, *Incorporei Felini. Vol. II*, op. cit., p. IX; A. Cortellessa, *Il giroscopio dell’anima*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 100.

³ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., 135.

testo talmente *d'autore* che aveva spinto Italo Calvino a parlare di una “felice sorpresa”¹ e, a distanza di vent’anni, a presentare Manganelli al pubblico francese come uno scrittore “uscito come Minerva dalla testa di Giove, maturo e armato di tutte le sue doti”². Una sorpresa condivisa anche da Pietro Citati, che pure aveva con Manganelli una certa familiarità, perlomeno fin dal 1957³:

Stavo in ufficio, seduto per caso dietro una scrivania, quando Manganelli venne molto lentamente verso di me. Sembrava più che mai cauto, timoroso, diffidente di se stesso: una copia più giovane dell’ingegner Gadda: sedette su una sedia; e mi porse un libro, scusandosi e vergognandosi per un atto così insensato. “Sì, l’ho proprio scritto io”. Era l’*Hilarotragoedia*, un libro bellissimo. L’onesto professore era diventato all’improvviso uno scrittore di genio.⁴

Calvino, Citati, Manganelli insistono sulla stessa idea: un’esplosione inattesa che rivela, d’improvviso, l’esistenza di uno scrittore, un avvenimento sorprendente per chi conosce già Manganelli, per chi per la prima volta si trova tra le mani un suo testo, perfino per Manganelli stesso. Uno sguardo sulle recensioni contemporanee all’uscita di *Hilarotragoedia* avvalora questa prima impressione di sorpresa e mostra come la critica si mantenga su un atteggiamento ambivalente o più spesso prudente, dividendosi tra lo stupore ammirato per l’opera prima sapientemente elaborata e lo scetticismo per la lettura tendenziosa con cui il libro stesso viene presentato già in sede editoriale. Walter Pedullà, ad esempio, in una recensione uscita su «L’Avanti» nel luglio del 1964⁵, parte dal retro di copertina per inquadrare il testo che ha di fronte: *Hilarotragoedia*, legge, è “la prima opera di uno scrittore quarantenne”; anche se ricco di numerose sezioni a carattere narrativo, il libro “non è un romanzo”,

¹ I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Il Menabò», n. 8, 1965; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, Milano, Mondadori 1995, p. 1154.

² I. Calvino, *Prologue* all’edizione francese di *Centuria* (*Centuria – Cent petits romans-fleuves*, traduzione di J. B. Para, Éditions «W», Maçon, 1985); poi, con il titolo *Centuria*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., p. 1161.

³ “Conobbi Giorgio Manganelli nel 1957, a Roma, dove insegnava lingua inglese negli istituti tecnici. Ricordo ancora il signore gentile ed esitante, precocemente maturo, con una lieve tendenza alla pinguedine, che mi guardava con l’occhio fisso e allarmato, come se pericoli lo minacciassero da ogni parte”, in P. Citati, *Giorgio, malinconico tapiro*, “La Repubblica”, 18 luglio 1990, poi in M. Belpoliti, A. Cortellesa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 257.

⁴ Ivi, p. 256.

⁵ W. Pedullà, *Hilarotragoedia*, «L’Avanti», luglio 1964.

e neppure “un saggio”, nonostante un’indubbia “struttura saggistica” che lo spinge spesso verso l’“articolazione capziosa del trattato”. Il risvolto suggerisce di leggerlo piuttosto come se si trattasse di “un monologo” ma, ammonisce, “il monologo di un *fool*”, di un buffone “pronto a cogliere innumerevoli voci, e a scomporsi in queste”. Secondo Pedullà, queste indicazioni presentano già una chiara “intenzione dell’autore”, quella di depistare ulteriormente il lettore prima del suo ingresso in un testo la cui “fitta selva di simboli” e “la lingua letteratissima e originale” hanno valore quasi respingente. Pedullà ne apprezza la capacità lucida e ironica di attaccare gli idoli della società moderna, anche se ammette che “la prestigiosa maturità stilistica dello scrittore” spesso finisce per allontanarlo dal “genuino fluido morale dell’intera opera”¹. Dalla stessa confezione editoriale parte Paolo Milano²: dopo aver presentato Manganelli come “quarantenne, docente universitario e consulente editoriale, anglista e americanista dei migliori, critico e traduttore”, sottolinea la novità rappresentata da *Hilarotragoedia* per un autore che fino a quel momento non si è pressoché cimentato “nel campo dell’immaginazione”; fatte queste debite premesse, Milano passa ad analizzare il libro, nel cui formato crede di individuare quella che gli appare una chiara ambizione beffarda: il titolo (“nome di una antica rappresentazione eroicomica”, secondo il retro di copertina), la fascetta editoriale allegata al volume (“non vi è salvezza al di fuori del mostruoso”) e il segnalibro che si trova al suo interno (anonimo ma in realtà opera di Manganelli), inscrivono *Hilarotragoedia* nel solco di un “sarcasmo monologante” che produce l’impressione di un mondo caotico, “risibile e pauroso”, che è tale, però, solo “all’apparenza”. L’opera, infatti, “esattamente come l’autore l’ha voluta, e il lettore non tarda a convenirne”, è sapientemente regolata e, mentre si finge una parodia furibonda e incontrollata di un trattato secentesco, segue un procedimento calcolato retoricamente fin nei minimi dettagli: è proprio questo ricercato virtuosismo a generare in Paolo Milano “tedio e impazienza”, perché vi intravede la tendenza di una certa avanguardia a ridursi a niente più che “accademia dello stile”; il Manganelli migliore, a suo giudizio, sta invece nella “beffarda sconsacrazione”, nelle “bestemmie appena nascoste” con cui irride la repulsione della chiesa per il mondo

¹ *Ibidem*.

² P. Milano, *Hilarotragoedia e romanzo filmico*, «L’Espresso», 12 luglio 1964.

della carne, per il registro corporale e scatologico, ed è appunto per questo motivo che – prevede – “questi suoi calcolati esercizi di letteratura non gli basteranno più”¹. Ancora più ideologica la lettura di Renato Barilli, per cui *Hilarotragoedia* rappresenta un campione del “disimpegno più assoluto”²: una scelta evidente fin dal rifiuto opposto al genere romanzo che, “di per se stesso”, rivelerebbe almeno un intento “costruttivo”. Il libro di esordio di Manganelli, invece, è un “esercizio evasivo e gratuito”, uno “sfogo di umori e di veleni fuori del tempo e della storia”, in cui l’intelligenza è piegata a illustrare pedantesca una scienza “cervellotica” (la natura “discenditiva” dell’uomo verso l’Ade). Barilli riconosce a Manganelli il solo merito di aver toccato (forse non intenzionalmente) un’idea morale forte, cioè l’irresistibile attrazione della società contemporanea verso il basso: parlando dell’uomo come *adediretto*, Manganelli descriverebbe in realtà l’impossibilità nel mondo moderno “a concepire un’esistenza «alta», puramente spirituale”³. Ma, al di là delle diverse interpretazioni, che cosa si trovarono davanti Calvino, Citati, Pedullà, Barilli, Milano? Innanzitutto, il titolo: *Hilarotragoedia*, con forma latineggiante, è un evidente ossimoro; la scelta sembrerebbe presupporre che siamo di fronte a un’opera che tratterà in modo scherzoso temi tragici, o viceversa. In ogni caso, il contrasto è stridente e troviamo già qui, negli immediati dintorni del testo, le prime indicazioni di lettura che accompagnano – e sviano – il lettore. Sul frontespizio campeggia un’immagine di Giorgio Manganelli, ritratto di tre quarti con cappello e impermeabile, mentre il retro di copertina insiste sull’ambiguità suggerita dall’ossimoro del titolo: tutta l’opera, infatti, sarebbe una “buffoneria sacra” percorsa da una “ilarità demenziale”, la cui lettura può regalare un’“orrenda gaiezza”⁴ simile a quella che proviene a volte dalla conversazione “oscuramente significante”⁵ dei pazzi. All’interno, poi, un segnalibro anonimo (ma, come detto, opera dell’autore) presenta il libro come un “trattatello”, un “manualetto teorico-pratico” che un “umile pedagogo” ha voluto dedicare alla “levitazione discenditiva”⁶. Questo nuovo

¹ *Ibidem*.

² R. Barilli, *Il giuoco dell’intelligenza*, “Corriere della Sera”, 5 luglio 1964.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli 1964 (retro di copertina).

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi 2003 (il testo compare, nell’edizione Adelphi, come risolto di copertina a firma “Giorgio Manganelli”).

ossimoro, più oscuro di quello del titolo, serve a preannunciare il tema principale del volume: più che del destino mortale dell'uomo, l'opera tratterà delle nozioni e dei comportamenti che ogni essere umano deve apprendere per assecondare questo destino di morte, che si manifesta appunto come una paradossale *ascesa* agli inferi. *Hilarotragoedia* vuole approfondire questa contraddizione (a livello teorico, con una trattazione sistematica; e pratico, allegando a questa prima parte una serie di documentazioni e testimonianze probanti¹) e invita il lettore a farsi carico di questa antitesi. Gli ossimori, le antitesi, le contraddizioni si presentano dunque come elementi al contempo sintomatici e produttori di tensione, mentre la ripresa modernamente consapevole della trattatistica italiana del Cinque-Seicento, del rovesciamento burlesco di Swift o dell'ironia di Sterne rivelano, come sottolinea Calvino, "l'attualità del lavoro di Manganelli, a dispetto del suo ostentato arcaismo"².

È proprio questa capacità di mediare tra il serio e il faceto, tra l'ilare e il tragico, tra letteratura all'ennesimo grado e suo controcanto scopertamente paradossale, che ci consegna un testo spurio e appunto difficilmente classificabile. Manganelli volontariamente non decide su che tipo di testo dare al lettore: un trattato che non è un trattato, un ossimoro che si struttura come testo, un monologo che continuamente prende e si prende in giro, disattende le attese, sfida la forma-romanzo su un campo di gioco apparentemente lontanissimo: è questa precisa volontà di depistaggio che dimostra lo scrittore maturo.

Ma da dove nasce questa maturità? Qual è la radice di un testo che vuole raccontare i modi in cui si può assecondare la naturale vocazione "discenditiva" dell'uomo? È una forma di letteratura cui Manganelli ha sempre puntato, da cui non si allontanerà mai? *Hilarotragoedia*, infatti, non è un punto di arrivo, e nemmeno un punto di partenza; è una stazione di transito, un crocevia dove alcune suggestioni si concretizzano, altre prendono il largo in nuove direzioni, altre ancora vengono progressivamente abbandonate.

La lettura dell'opera di Giorgio Manganelli ha avuto con la recente pubblicazione del volume *Ti ucciderò, mia capitale* (contenente testi per la maggior parte inediti stesi

¹Il segnalibro afferma infatti che "il libro si divide appunto in due parti, che potremmo denominare *Morfologia* ed *Esercizi*".

²I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 1157.

nel quarantennio che va dal 1940 al 1982) il proprio momento di svolta: se ogni motivo di Manganelli è come un sasso lanciato in uno stagno, la raccolta adelphiana, a lungo attesa, ha certamente ridisegnato i confini dell'intero stagno. Questo insieme di scritti, che rappresenta il versante per così dire carsico, sommerso, della carriera di Manganelli, costituisce soprattutto la chiave di accesso, per usare sempre un'espressione di Nigro, al suo "laboratorio"¹ creativo. Si tratta, quindi, di uno strumento privilegiato per ricostruire le diverse rotte seguite dall'apprendistato di Manganelli, gli invisibili *tâtonnements* che gli hanno indicato poi la possibile direzione da seguire, i percorsi che lo hanno portato a dare l'impressione di uno scrittore già compiuto fin dal libro d'esordio.

"Persone in bilico". I primi scritti

Dio non esiste. La realtà si regge in piedi per un insieme di fattori casuali e inspiegabili. La morte è una certezza, talvolta consolatrice, più spesso un fine da realizzare e conseguire, il consuntivo che giustifica tutta la vita passata. Queste sono le coordinate attorno a cui si muovono i personaggi, o meglio le voci, di un primo nucleo degli scritti giovanili che, mutuando un'espressione che si trova in uno dei brani, definiremo "persone in bilico"². I testi sono quasi tutti accomunati da un soliloquio in prima persona con cui ciascun protagonista traccia un bilancio della propria vita e ne ripercorre lo scorrimento, alla ricerca delle pause e delle insenature dove questa si è incagliata. Alcuni di essi possono trovarsi in punto di morte (*Giovanna d'Arco giudicata*), essere arrivati all'ultimo approdo della vecchiaia (Ulisse in *Di Circe e di Penelope*), pronti a suicidarsi, anzi, a tentare un nuovo suicidio dopo le conseguenze devastanti di un primo tentativo fallito (*Il gesto estremo*) oppure essere appena morti (*Monologo dell'ucciso*).

Vediamo da vicino questo primo gruppo di scritti.

I) In *Di Circe e di Penelope*, troviamo un Ulisse ormai vecchio che, diversamente dal personaggio dantesco, non vuole mettersi *per l'alto mare aperto* perché ormai

¹ S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 345.

² G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 97: "Dunque non era illusione: la malattia trista e povera non è imposta dall'esterno, è una delle forme di quella persona in bilico".

l'acqua salata gli "dà la nausea"¹. Ama Penelope; anzi, "toller[a] graziosamente"² che questa gli salvi la vita: grazie a lei, infatti, ora ogni giorno porta la traccia del continuo, la certezza che l'oggi e il domani si susseguiranno come le date del calendario che tiene appeso in salotto. Tuttavia, non è felice; l'affetto della moglie fedele per antonomasia lo tormenta: Penelope, con la sua presenza, lo condanna, infatti, a essere sempre tratto in salvo dal proprio naufragio, a ritrovarsi ogni giorno al punto di partenza, come se la sua storia non fosse mai accaduta.

Ulisse pensa alla "grande occasione"³ che ha mancato: Circe. Forse, se avesse accettato di vivere per sempre con lei, si sarebbe potuto salvare: cancellando per sempre il suo nome, i suoi ricordi, il suo passato, avrebbe potuto vivere felice di questo niente e raggiungere l'obiettivo di ogni viaggio manganelliano, quello di "diventare finalmente Nessuno". Ma la storia dell'Ulisse di Manganelli è la storia di questo fallimento, di un rimpianto che non ha motivo di esistere perché Ulisse, non cedendo alla tentazione di vivere per sempre con Circe, ha scongiurato un pericolo ben peggiore: salvare lei, la maga, trasformandosi nella *sua* Penelope.

II) Giovanna d'Arco⁴ è alla sbarra, ma non vuole convincere i giudici che ha di fronte di aver agito in nome di Dio, o del demonio, come viene invitata ad ammettere per avere salva la vita. Vuole soltanto rivendicare quel po' di verità su se stessa che questa esperienza potrebbe garantirle: "non difendo quello che feci. Difendo che quello accadde a me. In qualche modo insolito e devio, io sono vissuta"⁵. Non ha bisogno, infatti, di essere graziata, ma di accordare se stessa sulle cose che le sono accadute e sulla Storia che attraverso di lei si è compiuta senza che le venisse data la possibilità di rendersene conto. Come scrive negli *Appunti critici* di quegli anni – a proposito di una fiaba di Andersen, *Nicolino e Nicolone* – Manganelli sa quanto è tragico non potersi accordare con l'essere:

In *Nicolino e Nicolone* l'angoscia pesa su Nicolone: Nicolino è in tanto necessario accordo con l'essere, che la realtà gli si dispone attorno con una certa servilità e, senza

¹ Ivi, p. 29.

² Ivi, p. 30.

³ *Ibidem*.

⁴ *Giovanna d'Arco giudicata*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., pp. 33-36.

⁵ Ivi, p. 34.

muoversi, Nicolino dispone di tutte le cose, di tutti i loro vertiginosi spostamenti:
Nicolino non fa nulla, ma è secondo l'essere.¹

Il dramma della pulzella d'Orléans è ancora più grande: ha agito secondo un disegno superiore, si è fatta strumento della volontà divina, è indiscutibilmente “secondo l'essere”, ma la realtà non le si dispone affatto in modo servile. È come se, per seguire questo grande piano divino, la sua vita nel frattempo avesse preso un'altra direzione, lasciandola indietro: “la Francia vince, Dio vince: poi si ritira: io resto sola. È forse l'unica cosa che io capisca, questa solitudine adesso: l'unica grazia che egli mi abbia fatto”².

Eppure, nella solitudine spaventosa in cui è immersa, di fronte a un destino da sempre segnato che sta per compiersi, all'indifferenza totale di Dio, Giovanna d'Arco pone l'unica vera domanda legittima di tutto il processo: “come Giovanna d'Arco giudica dio e il demonio?”³. Giovanna non vince: si aggrappa a un espediente retorico, alla coesistenza di una contraddittorietà (“ho paura del rogo, ho paura della vita”⁴) che è condanna ma anche via di fuga, scongiuro. Nelle parole finali del monologo dell'eroina (“Grazie: ora ho capito; potete assolvermi, potete bruciarmi. Sono salva. Ho paura”⁵) Manganelli lascia aperta una domanda angosciante su quello che poi definirà il “miracolo delle contraddizioni”⁶ e che qui trova la sua prima declinazione narrativa: come possono tenersi insieme le diverse istanze dell'io? E che cosa succede quando si disfanno?

¹ Si tratta di un passo tratto dai cosiddetti *Appunti critici*, insieme di sei quaderni dalla copertina nera, custoditi presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia (di cui si ringraziano qui i responsabili per averne facilitato la consultazione). La raccolta è composta da un quaderno di *Appunti di critica concettuale* e cinque quaderni strutturati in forma diaristica (1948-56), siglati 1A, 1B, 1C, 2D, 2E. Per le citazioni da questo materiale si indicheranno per necessità la sigla del quaderno, la numerazione di pagina – allografa e non autografa, per uniformarci alla precedente e parziale edizione curata da A. Cortellessa in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit. – e (ove esplicitata) la rispettiva datazione d'autore. In questo caso, cfr. G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 3v (12-3-1951).

² G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 35.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 72.

III) Ancora oltre si spinge *Il gesto estremo*. A parlare è una donna, paralizzata a letto da dodici anni dopo un tentativo di suicidio fallito. Anche in questo racconto la solitudine finale, punto culminante di una vita appartata, trascorsa “nelle anse dell’esistenza”¹, è un’occasione di confronto-affronto con Dio:

Non era solitudine mistica: per un certo grottesco fastidio che mi dava l’idea di quel Dio che m’era stato insegnato, io l’avevo ucciso.

Me lo vedevo davanti come un barbuto caprone, fragoroso, inframettente, odoroso di sudore, iracondo e impuro. S’era pur fatto caprone, quel grosso Dio brutale!²

Dio può essere ucciso come un caprone: ma non si tratta di una divinità ancestrale, legata a una ferinità che rimanda alla terra e al sacrificio rituale. È il dio teriomorfo manganelliano, una figura che con il suo stesso aspetto mostruoso si rivela come subumana, inadatta a presiedere l’universo, tanto da legittimare le creature sottoposte alla ribellione o alla miscredenza. Un dio che si può rimpiazzare a proprio piacimento: “nel cuore dell’universo mi *fingevo* un nocciolo di nulla, perfetto, concluso: e di quel nulla io consolavo le mie giornate terrestri”³. La protagonista del *Gesto estremo* scova in queste forme di consolazione posticcia le sue strategie di sopravvivenza: ha dapprima cercato di sostituire Dio con la fede nel nulla, poi di riconciliarsi con la vita, trovando nei propositi suicidi il contravveleno alla propria vocazione di morte. In seguito, fallito il tentativo di uccidersi gettandosi da una scogliera, ha affinato ulteriormente questo modo di vivere ai bordi del mondo: ridotta infatti a letto, immobile e impossibilitata a parlare, si compiace di saper condurre ora una vita platonica, sublimata, assoluta: “io provai tutte le passioni, ma sotto specie universale, cosa unica questa e più di ogni altra contraddittoria alla natura umana”⁴. Se il suicidio si è rivelato incapace di salvarla, potrebbe allora tentare un “gesto estremo”, naturale conclusione del processo ascensionale della sua vita: decidere di spegnersi come se, con lei, non morisse solo il suo corpo ma la stessa categoria universale che rappresenta:

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 38.

² Ivi, pp. 38-39.

³ Ivi, p. 39 (corsivo mio).

⁴ Ivi, p. 40.

Voglio vedere in questo mio morire nient'altro che il consumarsi di quel gesto che mi provai a cominciare dodici anni or sono. Ma un gesto più maturo, più esatto, più libero: ora che di me non medito di spegnere solo la passione di esistere, ma più a fondo, anche quest'ultima, irriducibile, inconsumabile purezza.¹

IV) Gli abitanti delle catacombe del racconto *Di che cibo si nutre questo nostro Cesare?*² provano un'altra via: entrare nel mondo in modo surrettizio e inocularvi il germe della corruzione, per sconvolgere il governo instaurato dal collegio dei "Sommi Sacerdoti, che amministrano la verità"³. Si tratta solo di tre o quattro compagni, letterati falliti perché "in tempi saturi di verità non è stato possibile fare gli intellettuali"⁴. La letteratura, sembra già presupporre Manganelli, è la menzogna che si contrappone a questo dilagante onore del vero⁵. Relegati quindi a un'esistenza sotterranea e clandestina, questi teppisti delle lettere cercano, con scritte sui muri, copiose bevute, corruzione di giovani ragazze, di infettare la realtà, di preservare le parolacce dall'oblio, di denunciare il lato fondamentalmente disonesto della storia della razza umana. Non sono degli engagés: sanno di condurre una ribellione inutile e per di più ingiustificata ("noi avevamo torto: chi ne dubita? Ma una parolaccia è fuori del giusto e dell'ingiusto"⁶) ma sperano che sabotare il mondo dalle catacombe possa significare minarne le fondamenta.

V) "Dunque morire era cosa tanto facile?", si potrebbe chiedere – rovesciando un famoso incipit sveviano⁷ – Francesco, l'io narrante del *Monologo dell'ucciso*. Soldato, caduto in guerra, sta aspettando che qualcosa succeda. Tutto il passato gli

¹ *Ibidem*.

² Ivi, pp. 44-47.

³ Ivi, p. 44.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. quanto afferma Manganelli in un'intervista rilasciata molto più tardi, nel 1981, su «Playboy»: "Il momento in cui la parola menzogna è nata nel mio discorso era il momento in cui la parola realtà era diventata edificante. Una volta scrissi che la realtà è un'invenzione moralistica. Oggi ne sono convinto. A questo si oppone la menzogna letteraria, la letteratura che sta dalla parte del nero, dell'ombra, dell'ironia che non è mai consolatoria", in G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 107.

⁶ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 46.

⁷ "Dunque uccidere era cosa tanto facile?", I. Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*, in Id, *Tutte le opere, Vol. II Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, ed. diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004, p. 21.

sta alle spalle: un aldilà quindi esiste, perché può a pensare alla propria morte a posteriori, come a cosa accaduta. Per quanto gli è dato sapere, alla morte dovrebbe conseguire il giudizio, l'interrogatorio che prelude all'ascesa o alla dannazione eterna. Cerca, quindi, di ripercorrere la propria vita, soppesando peccati e meriti, preparandosi a giustificare ogni possibile obiezione che gli potrebbe venire mossa. Ma non accade nulla: invaso dal terrore, Francesco crede allora di doversi smascherare al più presto: come i torturati che vogliono soltanto porre fine al supplizio, si accusa di qualsiasi delitto, di tutte le peggiori abiezioni che possa immaginare. Ma Dio è completamente assente e silenzioso, non risponde, non giudica, non si manifesta ("Perché non mi dici niente? So che devo andare al purgatorio, perché non mi dici subito per quanto vuoi che vada? Per vent'anni, per un secolo? Perché non parli?"¹). Per sgomitare in qualche modo fuori dall'abisso che gli si spalanca, a Francesco non restano che la bestemmia e l'oltraggio:

Dannami, dannami, dannami, ma fa rumore, percuotimi, dannami, ma non mi lasciare qui così. Ecco, forse non basta: e guarda, io ti maledico, ti insulto, ti sputo addosso, Dio creatore! Hai sentito! Ti ho maledetto.²

Tuttavia non succede niente, e Francesco non può più fare nulla ("Vorrei morire – ma già, che sciocchezza!"³). Forse la vita eterna è desiderare per sempre di morire.

Ogni personaggio fin qui visto vorrebbe *disertare* dal reale: la vita è vista come un ostacolo, una serie di impedimenti senza i quali tutto sarebbe più facile da affrontare. Non è l'esistenza, infatti, a risultare intollerabile, ma sono le sue incombenze, i possibili errori, le conseguenze da sopportare fino alla vecchiaia che il vivere comporta a spingere i personaggi verso la ricerca di una fine auspicabile e rapida. In realtà, nessuno di loro vorrebbe uccidersi o morire: ciascuno desidera soltanto uscire da un limbo in cui si sente imprigionato, da cui non sa come liberarsi, per riuscire finalmente a capire che cos'è la vita: una smania che non si placa nemmeno nella vecchiaia, dopo un suicidio fallito, dopo una condanna al rogo, dopo la morte.

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 43.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Hans Magnus Enzensberger ha parlato in un suo saggio di “eroi della ritirata”¹: si tratta di quei personaggi storici che hanno trovato nell’uscita di scena, nel “passo indietro”, non solo una via di uscita onorevole (motivo per cui vengono ancora ricordati), ma la soluzione a uno scacco cui sarebbero stati inevitabilmente condotti. Nelle persone in bilico, invece, la diserzione si realizza in modo incompleto, nessuno di loro compie una scelta definitiva: Ulisse accetta la sua vecchiaia come un compromesso tollerabile; Giovanna d’Arco, mentre si dichiara salva, trema di terrore (“Sono salva. Ho paura”); la donna del *Gesto estremo* vuole suicidarsi credendo di poter fare della propria volontà di morte l’azione stessa; gli abitanti delle catacombe sanno di combattere una rivolta inutile e senza speranza, mentre Francesco vorrebbe soltanto morire di nuovo.

I personaggi, o meglio, i portatori di prospettiva di questi racconti manganelliani – quelle prime persone grammaticali che si raccontano attraverso rumori o voci che riusciamo ad ascoltare, o i protagonisti dei brevi apologhi narrati in terza persona – sono degli esclusi, degli esuli, dei reietti del reale. Per una sorta di vocazione al ribasso hanno cessato di vivere, si sono messi in disparte e da uno spazio eterotemporale prendono a narrare la loro vicenda biografica o, semplicemente, a intrecciare le proprie “simulazioni”. Si tratta spesso di monologhi che ci introducono in quella che Florian Mussgnug ha definito “un’eloquenza di fantasmi”²: le persone in bilico, infatti, non sono altro che *personae* (alla latina), ovvero maschere fisse di un disprezzo verso il mondo, di un desiderio di fuga dalla vita che le loro storie testimoniano. Il monologo serve in qualche modo a tracciare un bilancio, a tirare le somme di una vita, come se quest’ultima si fosse effettivamente già conclusa e non restasse che ricapitolarne gli eventi fondamentali. La ritirata, dunque, non è un gesto che rappresenta una scelta, ma è un arretramento dalla vita stessa, abbandonata come un campo prima della battaglia. L’“io” di questi testi è un vero e proprio autodistruttore: ogni personaggio si lavora di cesello fino all’annientamento, si sconfigge in modo programmato, quasi pregustando la propria derisione, ma l’impressione è che il furore sia talmente eccessivo da spegnersi dopo una breve

¹ H. M. Enzensberger, *Eroi della ritirata*, in Id., *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Torino, Einaudi 1997, pp. 49-57.

² F. Mussgnug, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Bern, Peter Lang 2010.

fiammata. Manganelli sembra trasferire l'angoscia laddove non vuole che ci sia più l'io, dove non c'è autobiografia e non c'è ancora personaggio: per questo l'aggressione si riduce a un'esplosione sovraccarica e stonata, a una pagina cui sembra essere delegato il compito di assorbire tutto l'urto di un dolore che l'autore non sa ancora affrontare.

II. VERSO IL TRATTATO-LIBRO

Tra gli scritti coevi, il dittico costituito da *Un trattatello* e *Un libro* (1951-55) costituisce la tappa più importante di un lento ma evidente avvicinamento alla forma volume: tentativi poi abortiti, già dal titolo essi sembrano rimandare alla volontà non tanto di “dire qualcosa” (absit iniuria verbo!), ma di giungere quantomeno a un prodotto definito e concluso, a un progetto all’insegna del quale la scrittura deve svolgersi. La chiave di volta tra i racconti delle persone in bilico che abbiamo visto sopra, la crisi esistenziale che gli *Appunti critici* ci testimoniano e l’approdo finale a *Hilarotragedia* risiede proprio in questi due testi.

Un primo tentativo: Un trattatello

“La prima intuizione muove dalla coscienza che la terra è rotonda, e che Dio non esiste”¹: così comincia *Un trattatello*. Le due considerazioni, coordinate, sono sullo stesso piano di ovvietà e di verità: la terra è sferica, Dio non c’è.

Il senso di pace che queste semplici certezze possono concedere è riservato soltanto a un gruppo ristretto di esseri umani, coloro che hanno compiuto trent’anni e, anzi, hanno sempre desiderato raggiungere quell’età per poter finalmente guardare alla realtà con distacco e muoversi dentro con fiduciosa circospezione. Gli uomini descritti in *Un trattatello*, infatti, hanno eliminato ogni sorta di pericolo: la loro vita è salda come un mosaico, dove tutte le tessere aderiscono l’una all’altra, impedendo che qualcosa finisca fuori posto. Si servono della morte come di un “tenero diaframma”², una possibilità sempre a portata di mano che mantiene tutto al di qua dell’umano, al di sopra del bene e del male. Il suicidio non è una via di fuga, ma una delle tanti possibili morti, una eventualità da tenere in considerazione se la vita diventasse insostenibile. Tuttavia, non hanno rinunciato a capire il mondo: se, ad esempio, osservano una coppia che danza, riflettono con sgomento che “il moto di quei ginocchi non ha richiesto meno del sistema solare per essere dotato di senso”³.

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 51.

² Ivi, p. 52.

³ Ivi, p. 54.

Ai loro occhi l'universo è quindi sempre sproporzionatamente insensato, un gesto di inutile resistenza, proprio come la loro vita, del resto. Ciononostante, non vogliono opporsi frontalmente al niente che avanza: i protagonisti di *Un trattatello* non credono di vivere nell'inferno dei viventi, dove cercare quello che niente non è, e farlo durare, e dargli spazio. Desiderano soltanto uno schema, quasi una sintassi che conceda loro una funzione *logica* in questo universo incomprensibile. Le soluzioni che hanno escogitato sono due: farsi microscopici alla periferia del cosmo, nascondendosi in un "effimero guscio di coerenza"¹, oppure cercare di combattere razionalmente contro l'insensatezza, perché, se la nostra esistenza è un'eccezione violenta al nulla, comunque in questa violenza "noi siamo, entriamo con ragionevolezza, come ordine"². Vivere sperando di passare inosservati, oppure credere di poter diventare il punto di appoggio che spiega tutto il mondo: due pretese ugualmente assurde e irrealizzabili, su cui si conclude *Un trattatello*.

"*Un antico sogno*", anzi due: Un libro

Egregio editore,
eccomi davanti alla macchina da scrivere, intento a realizzare un mio antico sogno;
scrivere un libro il cui scopo è esattamente indicato dal titolo.³

È questo l'incipit di *Encomio del tiranno* (scritto all'unico scopo di fare soldi), uscito nel 1990 presso Adelphi, ultimo libro pubblicato in vita da Manganelli. Un'opera sfacciatamente programmatica: scrivere un discorso a tema per fare soldi. Si può quindi trovare il titolo per un libro, poi dichiararne lo scopo, e da lì procedere, senza conoscere esattamente dove si vuole arrivare, e tuttavia continuare ostinatamente a scrivere l'opera di cui si hanno chiari soltanto titolo e obiettivo. È una modalità di scrittura che Manganelli ha definito efficacemente "narratività senza narrazione"⁴, individuandone in Sterne il progenitore: non si tratta di una scuola in

¹ Ivi, p. 58.

² *Ibidem*.

³ G. Manganelli, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare soldi*, Milano, Adelphi 1990, p. 9.

⁴ G. Manganelli, *Giovanni Rajberti*, in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986, p. 210.

senso stretto, ma di una “immagine letteraria”¹ che proprio Sterne ha reso per la prima volta possibile; la sua pagina – discontinua, sovrabbondante, sorta di enorme digressione estratta da un discorso che pare ininterrotto – dimostra come la letteratura possa esistere a prescindere dalla presenza o meno di una vicenda da riferire, di una trama da architettare, a dispetto di quella “coazione al raccontare”² che percorre come un demone tutta la letteratura dell’Ottocento.

Manganelli, infatti, conia questa espressione in una recensione dedicata non a Sterne, bensì a uno scrittore meno noto dell’Ottocento italiano, Giovanni Rajberti (1805-1861); non importa che Rajberti si richiami esplicitamente a Sterne né che sia dimostrabile una filiazione diretta del suo stile da quello dello scrittore inglese. Quel che conta è che l’opera di Rajberti rappresenta un momento liberatorio dalla presenza invasiva della trama, una forma di opposizione al canone dominante: la concezione della letteratura che si incarna in Sterne e Rajberti dimostra la vitalità di un modo diverso di guardare all’oggetto letterario, garantisce l’esistenza di una linea sotterranea e alternativa che, in modo clandestino, “umbratile”³, si spinge fino al Novecento, fino a Manganelli stesso: esiste quindi una familiarità tra esperienze letterarie diverse, avvenute in luoghi e tempi distinti, esperienze cui si può guardare con fiducia, perché rappresentano la liberazione da una forma di letteratura dominante e lanciano con la loro sovversione una sfida che può essere raccolta. Al di là del peso di ogni singolo autore nel canone che è andato affermandosi, a Manganelli interessano la possibilità eversiva che uno scrittore ha incarnato, le vie che la sua opera ha reso percorribili. Rajberti riassume, dal suo punto di vista, il fascino dell’idea “sterniana e didimea”⁴ per cui “forse si può raccontare senza aver nulla da raccontare”⁵. Se Flaubert sognava di scrivere un libro sul niente⁶, finalmente Manganelli, con *Encomio del tiranno*, ha conseguito quello che ha sempre desiderato: scrivere qualcosa non dicendo niente.

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 212.

³ Ivi, p. 210.

⁴ Ivi, p. 212.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. la famosa lettera a Louise Colet del 16 gennaio 1852: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien”, in G. Flaubert, *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade 1980, p. 31.

Dire “sempre” non è corretto. I racconti giovanili che abbiamo visto, infatti, sono incentrati su dei portavoce (personaggi perlopiù protagonisti di una vicenda singolare che dovrebbe pertanto divenire emblematica) oppure si strutturano come dei trattati, distese argomentazioni che, servendosi di apologhi o ragionamenti, cercano di risolvere le aporie della realtà. In ogni caso, a prescindere dall’impianto narrativo scelto, sembrano sempre propagandare un messaggio. L’“antico sogno” richiamato dalle prime righe di *Encomio del tiranno* rimanda a *Un libro*, testo concepito e steso tra l’autunno del 1953 e i primi mesi del 1955, che, pur rientrando proprio tra le opere “a chiave” dall’impianto trattatistico del periodo, introduce alcuni notevoli elementi di novità.

Il titolo, nella sua semplicità, precede la stesura: “come da ragazzo si diceva: farò il tranviere”¹. Dunque, quando Manganelli intitola *Un libro* l’opera che sta per scrivere, concepisce il prodotto non tanto come successivo all’idea, ma come una diretta conseguenza di questa sua ideazione. Prima del testo, ci sono già altre parole che lo definiscono. Se la letteratura “possiede e governa il nulla”², anche il testo ancora inesistente ma fornito di titolo è già un passo avanti. Ma un passo avanti verso che cosa? Certo, al prodotto finale, alla possibilità di arrivare a scrivere un libro. Ma la decisione presuppone qualcosa di più drammatico, anche perché Manganelli realizzerà compiutamente il suo sogno di un “felice vanverare”³ soltanto, come visto, nel 1990.

Manganelli ha segnato il traguardo come per prendere la rincorsa: ha pronto titolo e libro, deve soltanto scriverlo. Ed ecco che subito gli si pone davanti una domanda: in poesia o in prosa? La poesia, con la sua naturale inclinazione musicale, detiene un indiscusso primato cronologico e di prestigio: stornelli, cantilene, invocazioni hanno una storia millenaria da sempre legata alla sacralità, alla ritualità. Tuttavia, *Un libro* non deve essere un testo di poesia. Tutte queste affermazioni, che sembrerebbero trascurabili ovvietà preliminari, hanno un significato preciso: è come se Manganelli

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 61.

² G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 223.

³ È questo il titolo della monografia di G. Menechella, “*Il felice vanverare*”. *Ironia e parodia nell’opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna 2002, a sua volta ispirato a un passaggio tratto da G. Manganelli, *Il presepio*, Milano, Adelphi 1992, p. 126: “Oh, letizia del dementare, felicità del vanverare, delizia delle filastrocche in cui si parli con accurata simmetria del nascere, del morire, dell’andare a fondo [...]”.

ci dicesse che anche la forma in cui un testo è scritto, anzi, *pensato per essere scritto*, può conferire un'intenzione precisa.

La poesia, infatti, secondo il Manganelli di *Un libro*, è il mezzo in cui si può più facilmente lasciare spazio alla disperazione: si presta perfettamente *per cantarla*, e non a caso è la voce con cui si esprimono coloro che hanno perso il controllo su di sé: gli innamorati e gli agonizzanti. La poesia, dunque, simboleggia la tragica congiunzione di amore e morte¹, e non si limita ad affrontarla, ma a sviscerarla, a dirne il più possibile, perpetuandola all'infinito. Invece,

per quanto capricciosa, estrosa, maliziosa, la prosa può dare la possibilità di affrontare la disperazione come disperazione, e come diversa da noi, e inconciliabile con noi. Essa riassume il suo carattere di ragionamento sbagliato, di sillogismo squinternato, di discorso deforme.²

La prosa, con la sua esattezza glaciale (“prosa fredda: è una tautologia”³), mantiene un distacco dalla disperazione e può quindi far sperare in un suo aggiramento. Si differenzia dalla poesia non per uno scarto formale ma per una qualità sostanziale: l'accettazione o meno della disperazione e, quindi, l'accettazione o meno della morte. Questo dice due cose importanti di *Un libro*: è un trattato in prosa, ed è un tentativo di aggressione alla disperazione.

Quindi, il trattato – è bene ricordarlo, siamo nell'autunno del 1953, e circa un decennio divide ancora Manganelli dalla terra promessa di *Hilarotragoedia* – è “una nuova arma contro il sillogismo sbagliato dell'universo”⁴: mettere per iscritto il cosmo ce lo rende chiaro, “masticabile”⁵. È come se Manganelli dovesse trovare il

¹ E, ricorda S.S. Nigro, in *Un libro* è citata esplicitamente l'espressione “gentilezza del morir” che proviene dalla canzone leopardiana *Amore e morte* (“e nell'indotta mente / la gentilezza del morir comprendere”, vv. 72-73): “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” (in G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 64). Una riflessione sulla distinzione tra verso e prosa Manganelli la può individuare anche in *Is verse a Dying technique?*, saggio di E. Wilson contenuto in *The Triple Thinkers*, da lui posseduto e ampiamente postillato (cfr. E. Wilson, *The triple thinkers. Twelve essays on literary subjects*, London, J. Lehmann 1952, segnatura F.MANG. Ingl. Wilson_E.16).

² G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 62.

³ Ivi, p. 63.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

distacco dalle vite disperate che ha appena raccontato con le “persone in bilico” e *Un trattatello*: esse erano tutte dalla parte della morte, erano finite, si muovevano nel niente del sillogismo sbagliato dell’universo ma senza aggredirlo, senza roscicchiarlo. Ora, invece, vuole scrivere un libro perché

quel difficile miracolo di una vita che sta in bilico – come tutte le vite – si ritrova nelle venti proposizioni di una pagina esatta. Non importa che sia perfetta. Lo chiedete a una vita? Importa che sia stata scritta.¹

Perché la pagina valga qualcosa non serve che riproduca le contraddizioni e le pulsioni di una vita, non deve farsi il contenitore di uno sfogo distruttivo (“acquaio delle angosce”², direbbe Landolfi): può invece includere le tracce di un equilibrio precario, catturare nelle proposizioni qualcosa che sta sempre in bilico tra insensatezza e inutilità; lo scrittore si dispera perché sa che la pagina non ha il potere di salvare il mondo, né di scardinarlo: eppure questa disperazione, mentre lo tramortisce, si lascia districare per mezzo della lingua. Lo sfogo a sé stante rappresentato dai primi racconti è una liberazione illusoria, un esercizio del tutto inutile; forse, dubita Manganelli, lo è anche la letteratura stessa, che descrive la vita che cerca di stare in equilibrio, invece di darle la spinta definitiva. Tuttavia, l’unica cosa che conta è tentare la strada che porta a quelle venti righe esatte: la letteratura non è un risarcimento della vita, e neppure un motivo di conforto, ma qualcosa che deve valere “una vita che sta in bilico”.

Un altro sogno: la “pagina esatta”

Dunque, dalle prime pagine di *Un libro* emergono due possibili sviluppi della scrittura di Manganelli. Il primo è una tendenza alla “rarefazione delle idee”, cioè la ricerca di una scrittura che proceda verso nient’altro che la propria proliferazione, facendosi moltiplicazione di parole, svincolata da qualsiasi messaggio; una possibilità che in *Un libro* è soltanto programmatica e che Manganelli realizza compiutamente alla conclusione della sua carriera, appunto con *Encomio del tiranno*: l’arco dell’opera di Manganelli si estende tra questi due punti estremi. Ma, come

¹ *Ibidem*.

² Cfr. T. Landolfi, *Beckett*, in Id., *Gogol’ a Roma*, Milano, Adelphi 2002, p. 17.

visto, in *Un libro* è anticipata anche una ragione più nascosta e tragica del senso della scrittura: la letteratura è un modo per non parlare di niente e, tuttavia, prova a trattenere sulla carta, dentro le proporzioni di una pagina esatta, il sottile “miracolo” che divide la vita dal suo crollo.

Quando Manganelli, un quarto di secolo più tardi, scrive *Centuria. Cento piccoli romanzi-fiume* (1979), quindi non ha soltanto in mente un *divertissement* metaletterario, uno scontro con la forma romanzo portato su un terreno estremo; cerca soprattutto di realizzare quest’altro antico sogno tracciato in *Un libro*, quello di comprimere una vita dentro “le venti proposizioni di una pagina esatta”; raccontando cento vicende concluse nel recinto di una forma definita (“come un sonetto”¹), Manganelli non lancia tanto una sfida al romanzo, o meglio, sotto questo intento apparentemente provocatorio, rivela un tentativo più essenziale e disperato: provare a trattenere – della vita che si disperde nelle sue assurdità, nelle sue incongruenze – una trama esile e leggibile. I personaggi anonimi di *Centuria* non hanno l’ambizione di essere esemplari, paradigmatici dei drammi dell’esistenza, né al contrario funzionano come pedine di una scacchiera di cui Manganelli si serve per irridere la letteratura e le sue pretese universali. Quella che, di primo acchito, potrebbe infatti sembrare una sorta di sfida enciclopedica al rovescio (ridurre ai minimi termini quello che si può dire della vita umana per mezzo di un romanzo, estraendone la radice quadrata), giocata sulla *contrainte* della singola pagina come argine formale, è invece una domanda rivolta alla vita come elemento linguistico: le vicende di *Centuria*, mentre agiscono come un precipitato di romanzo, tracciano un disegno sintatticamente compatto che racchiude i gesti, le forme, le sfide universali che una vita tenta per tenersi in piedi.

I legami di *Centuria* con le opere cui viene più spesso assimilato (*Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino, *La vita: istruzioni per l’uso* di Perec) sono dovuti soprattutto a elementi formali², tra cui il più significativo è la presenza di una

¹ I. Calvino, lettera a Giorgio Manganelli del 31 marzo 1979, in Id., *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000, p. 1393, ma anche in G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi-fiume*, Milano, Adelphi 1995, p. 295.

² Benché Manganelli abbia sempre negato ogni rapporto con la teoria letteraria del periodo: “Non credo di essere stato particolarmente influenzato dai recenti sviluppi del dibattito teorico sulla letteratura”, afferma Manganelli in un’intervista all’“Avanti!” nel 1979, riportata ora in G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 48.

comune costrizione tecnica entro cui lo scrittore deve muoversi (i dieci frammenti di romanzo di Calvino, i cento appartamenti dello stabile parigino di Perec, i cento micro-romanzi manganelliani); la costante numerologica indicata dal titolo avvicina, poi, il testo di Manganelli alle *Centurie* delle profezie di Nostradamus, alle due Centurie di cui si compongono i *Ragguagli di Parnaso* del seicentesco Traiano Boccalini, alle cento novelle del *Decameron* e del *Novellino*. Tuttavia, l'ideale letterario da cui Manganelli sembra spinto, anche sulla scorta delle parole che abbiamo individuato in *Un libro*, non pare limitarsi all'esercizio di stile giocato sulla suggestione del numero cento. Se la singola pagina deve rappresentare un tentativo di vita, restituire cioè l'impressione di un equilibrio provvisorio inseguito con fatica, *Centuria* traccia, per campionature, proprio i momenti critici di vite sempre pericolanti. In ogni singola centuria troviamo infatti un personaggio, perlopiù anonimo (indicato con le espressioni "un signore", "un tale", "egli", "quel signore", "un uomo") che si trova a dover fare i conti con le assurdità della propria vita, con i paradossi che la quotidianità gli porge come matasse da sbrogliare. Il più delle volte, anzi, il dilemma che il protagonista affronta è talmente spinto al parossismo che finisce per travolgerlo: è quel che accade all'aspirante killer che, per integrità professionale, capisce di dover uccidere se stesso (*Diciotto*); al signore che, ignorando lo scoppio della guerra civile, viene fucilato sulla via di casa perché ha con sé l'edizione del giornale del mattino, uscita con il governo precedente ancora in carica (*Quattordici*); al cavaliere che, compiuta l'impresa di uccidere il drago, capisce che "vivrà il resto della sua vita in contemplazione di quell'incorruttibile cadavere"¹ (*Sessantacinque*).

In *Centuria*, dunque, non sono raccolte le vite immaginarie di personaggi inventati né vengono ricostruiti per via documentaria e congetturale episodi attribuibili a personaggi storici (come accade ad esempio, per citare uno degli autori prediletti di Manganelli, ne *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* di Thomas de Quincey): il lettore non rintraccia biografie che abbiano nella plausibilità, nella ricostruzione indiziaria e nell'ideale di completezza la loro chiave di volta. I racconti di *Centuria* non descrivono, infatti, l'arco di un'intera esistenza, ma esprimono – isolandone le sacche di incomprendibilità – la sua riduzione ad assurdo.

¹ G. Manganelli, *Centuria*, op. cit., p. 146.

Il genere su cui Manganelli fa leva per ottenere questo risultato non è quindi il romanzo, e neppure il racconto a cornice, ma, come efficacemente ha scritto Calvino nella sua premessa alla traduzione francese di *Centuria*, la “classica raccolta di caratteri”¹, la cui forma canonica è stata fissata per primo da Teofrasto, nel IV sec. a. C.: una collezione di figure immortalate secondo un difetto etico o caratteriale che le contraddistingue.

La peculiarità di *Centuria* è che, diversamente dalla codificazione del genere, non assistiamo a una galleria di caratterizzazioni morali (il superbo, il furbo, il millantatore, lo spilorcio, etc) ma a una successione di tipi colti, come in un’istantanea, nell’assurdità di una situazione che ne riassume l’intera vita: spesso, anzi, viene messo in scena il raggiungimento del punto di rottura, il momento in cui l’equilibrio fino ad allora faticosamente mantenuto viene sconvolto.

La struttura ricorrente dei racconti, che consiste nella presentazione di personaggi anonimi per mezzo di dettagli precisi ma spesso marginali (“l’uomo che conosce il latino ma non più il greco”, “la persona che abita al terzo piano”, “quel signore vestito correttamente di grigio”) oppure di particolari apparentemente specifici ma altrettanto vaghi o generali (“una fata del paese delle fate”, “il capitano del Vascello Fantasma”, “l’inventore del cigno nero”, “il fantasma che vuole uscire di solitudine”), ci introduce in una galleria di ritratti, in una collezione di maschere² surreali, dove ogni personaggio è messo di fronte alle sue ossessioni, ai suoi incubi, a un pensiero dominante che si traduce in mania, oppure a circostanze imprevedibili che sconvolgono il naturale ordine delle cose³. Nella sua ripetizione ossessiva di situazioni-limite, nella ricercata inverosimiglianza delle vicende descritte, *Centuria* non vuole essere una collezione di *mirabilia*, ma condensa, per figure, la visione del mondo di Manganelli: la vita è sempre uno scontro con situazioni emblematiche e assurde, una sfida a degli enigmi, una ricerca di spiegazioni di fronte a fenomeni incoerenti che si intromettono con prepotenza nella quotidianità. Se dovessimo

¹ I. Calvino, *Prologue* all’edizione francese di *Centuria*, in Id., *Saggi (1945-1985)*, op. cit., p. 1164.

² “Quel signore è di gesso” (*Trentadue*).

³ Possiamo quindi trovare un uomo che, nel tentativo di trascorrere un’ora come puro tempo, si sbriola (*Sedici*), una donna che ha appena partorito una sfera (*Settantacinque*), il signore che alla fermata dell’autobus incontra se stesso (*Cinquantanove*) o un unicorno (*Novantacinque*); c’è poi chi riceve dall’Ufficio esistenze la comunicazione di prepararsi a vivere (*Sessanta*) o alle dieci e trenta del mattino scopre di avere la facoltà di compiere miracoli (*Trenta*).

coniare un sottotitolo alternativo per il volume, questo sarebbe “Manganelli: istruzioni per l’uso”.

Centuria tra operetta e dialogo

Il progetto di *Centuria* sembra, perciò, andare in una direzione diversa rispetto a quanto può rilevare una lettura eminentemente formalistica. Già Maria Corti ne aveva salutato l’uscita affermando che “alle *Dicerie* del Marino sembrano subentrate le *Operette morali* di Leopardi”¹, mentre in anni più recenti Andrea Cortellessa, nel corso di un’analisi dettagliata e per certi versi pionieristica del rapporto tra Manganelli e Leopardi², ha messo in luce i possibili legami che intercorrono proprio tra *Centuria* e le *Operette*: questi risiederebbero nel fantastico di Manganelli che, soprattutto grazie alla lezione di Landolfi, in *Centuria* si presenta come parodia del genere e dunque come ricco repertorio intertestuale; per questa sua natura di testo “moltiplicato”³ (cioè di “contenitore di diversi modi e sottogeneri”⁴, ripresi

¹ M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», I (1979), 1, ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 246.

² A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in N. Bellucci, A. Cortellessa (a cura di), “*Quel libro senza uguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni 2000, pp. 335-406. Sul rapporto tra Manganelli e le *Operette morali* hanno scritto anche Michele Mari (cfr. *Leopardi*, in M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro 2010, pp. 490-95) e, recentemente, Gianni Celati, individuando nella prosa italiana due filoni principali, quello manzoniano e quello, appunto, leopardiano: “Dove e chi ha ricominciato a parlare secondo la regola del buffonesco «io mento», senza più farne una critica della menzogna, ma invece riannodando il sapere della morte a un sapere del linguaggio? Posta così la domanda, s’arriva subito a vedere in Giorgio Manganelli il più grande continuatore dell’operettismo leopardiano. Il titolo del suo primo libro, *Hilarotragoedia*, del 1964, mostra che qui riappare l’antico genere serio-comico, di cui quel titolo non è che la traduzione latina. [...] Non riuscirò a esporre le molte concordanze leopardiane che ho annotato nelle ardite tesi del Manga. Del resto non parlo di derivazioni dirette, ma di un’aria che si respira in queste riserve operettistiche, tipo riserve indiane d’America, luogo isolato e minoritario fuori dalle classifiche letterarie”, in G. Celati, *Discorso sull’aldilà della prosa*, in Id., *Studi d’affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 254-55.

Manganelli, inoltre, riporta le *Operette morali* in un elenco di opere lette nell’intervallo 15 giugno-11 luglio 1953, (per cui cfr. G. Manganelli, *Appunti critici*, 1C, p. 11v), mentre in una registrazione radiofonica dell’autunno 1987, trasmessa postuma nel gennaio-febbraio 1991 da Radio Due (nella rubrica *D’uno scrittoio l’altro*), afferma: “Non so se ho un vero e proprio *livre de chevet*, ma certamente, se c’è un libro con cui ho avuto un rapporto prediletto, insistente a tanti livelli tanto da non sapere neanche più sondarli, queste sono le *Operette morali* di Leopardi”, testo ora pubblicato come *Giorgio manganelli legge Giacomo Leopardi*, in N. Bellucci, A. Cortellessa (a cura di), “*Quel libro senza uguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, op. cit., p. 430.

³ A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, op. cit., p. 358.

⁴ *Ibidem*.

consapevolmente e parodiati), *Centuria* si apparenterebbe alla “vivacissima” (e altrettanto consapevole) “moltiplicazione di generi”¹ delle *Operette*, nel solco di una comune radice nella “satira menippea”² secondo la descrizione data da Bachtin. A nostro avviso, nel “filone leopardiano della nostra topografia letteraria”³ (Calvino), *Centuria* e le *Operette* trovano invece un *trait d’union* ideale in quello che nell’immediato dopoguerra era sembrato un “nuovo, inaspettato adepto”⁴ di questa linea, ovvero il Pavese dei *Dialoghi con Leucò*. Cerchiamo di spiegarci.

Si tratta innanzitutto di opere in cui lo scrittore si serve di una forma espressiva lontana dalla propria poetica e dal percorso letterario intrapreso fino a quel momento: la galleria di tipi fissi (camuffata da “piccolo romanzo-fiume”) per Manganelli, il dialogo centrato sulla mitologia greca per Pavese, le prose satirico-filosofiche nel caso di Leopardi. Questi testi, inoltre, si configurano come un *unicum* nella carriera dell’autore: se si escludono le *Interviste impossibili* (la cui edizione in volume a sé stante è però soltanto postuma e non rispecchia un disegno d’autore), Manganelli non ha mai affrontato la forma del testo breve sorretto da una struttura che organizza l’intero testo; tutta l’opera narrativa di Pavese, con la sola eccezione dei *Dialoghi con Leucò*, è costituita da racconti e romanzi che si possono definire tradizionali; Leopardi, infine, per quanto possa vantare una produzione prosastica notevole, non ha al suo attivo, oltre alle *Operette*, altri lavori in cui il valore speculativo e filosofico si fonda con un altrettanto marcata struttura letteraria e narrativa⁵.

Nonostante questa presenza extravagante nella propria carriera, o forse proprio in virtù della sua natura episodica, ogni autore rivendica con passione e tenacia il senso di un esperimento apparentemente spiazzante: come scrive Pavese nella presentazione autografa di *Leucò*, “non c’è scrittore autentico, il quale non abbia i suoi quarti di luna, il suo capriccio, la musa nascosta, che a un tratto lo inducono a

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ I. Calvino, *Prefazione*, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1951, p. XVIII (copia posseduta e ampiamente sottolineata da Manganelli, conservata nella biblioteca pavese con segnatura F.MANG. 900 Pavese_16).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ulteriormente indicativo il fatto che, negli anni della più fervida stesura delle *Operette morali* (1824-27), l’attività poetica passi in secondo piano e riprenda con nuovo vigore proprio nei mesi successivi alla loro prima edizione, con la composizione dei testi del cosiddetto ciclo pisano-recanatese.

farsi eremita”¹. Manganelli, interrogato a proposito della struttura particolare di *Centuria*, spiega di aver concentrato tutto il narrabile dentro “piccole macchine narrative di una massa in qualche modo intransitabile”², cioè di aver voluto ricreare con ogni micro-narrazione dei “buchi neri”³. Questo significa che ogni singolo testo origina un universo chiuso su se stesso, incompatibile con gli altri, e che la “dissipazione”⁴ è uno degli elementi portanti dell’opera: se tutto finisce dentro un punto oscuro in cui la materia non può entrare né uscire, “non c’è una soluzione che conservi il senso dei materiali”⁵ con cui è costruito il libro: ogni testo è un vuoto a perdere, e scompare dentro se stesso. Inoltre, nella sua *Antologia privata*⁶ (volume che è una sorta di selezione personale del meglio della sua produzione) Manganelli riporta quattro centurie, tra cui quella finale che racconta la dissoluzione dello scrittore stesso come creatore di tutti gli universi. È come se, con *Centuria*, Manganelli volesse far convergere non solo la vita, ma tutta la sua idea di letteratura verso quel buco nero che ha creato; come se volesse affermare che l’universo davvero incompatibile con l’esistenza è l’ultimo, il suo, quello in cui vive lo scrittore.

Pavese, oltre ad avere affidato a una copia dei *Dialoghi con Leucò* le sue ultime parole, non manca di sottolineare nelle sue lettere l’attesa suscitata dal volume e l’effetto-sorpresa che potrebbe creare⁷; si rincresce inoltre delle poche recensioni che l’opera ottiene (“*Leucò* è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti «stanno ancora leggendolo»”⁸) o constata con fastidio talora divertito la scarsa adesione che incontra⁹; reagisce poi con stizza e disappunto alle letture che considera

¹ C. Pavese, *Presentazione*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 2006, p. 3.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 46.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli 1989 (nuova ed. Macerata, Quodlibet 2015).

⁷ “A quest’ora avrete ricevuto i *Dialoghi con Leucò*, che sapevo attesissimi, ma non fino a questo punto”, scrive a Tullio Pinelli e alla moglie (C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. II, Torino, Einaudi 1977, p. 566); “Sono certo che l’interesserà; non fosse che per sdegnarla”, dice a Giuseppe Cocchiara (ivi, p. 563).

⁸ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 567 (a Bona Alterocca).

⁹ Ivi, p. 566: “Ma c’è un conforto, non piacciono a nessuno, tranne che a un valente professore di greco e studioso delle religioni” (a Tullio Pinelli e alla moglie).

superficiali o ideologicamente ingiustificate¹. D'altro canto, ringrazia calorosamente chiunque dedichi attenzione al volume, anche soltanto per una breve nota². Le parole più colme di riconoscenza sono per Mario Untersteiner:

La recensione mi ha travolto. Le sono infinitamente grato. Lei ha letto i *Dialoghi* come appunto sognavo che si leggessero: dipanandone i motivi, interpretandoli. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* appunto come si tratta un documento mitologico.

Potevo desiderare di più?

Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi*, sta nella ricerca dell'autonomia umana. Non c'era né tempo né occasione di soffermarsi sulla realtà costruita di ciascun dialogo.³

Negli ultimi mesi di vita, poi, Pavese indica nel dialogo *La belva* il riassunto efficace della propria condizione: lo scrive a Lalla Romano (“rileggi nei *Dialoghi con Leucò* la *Belva* e avrai il mio stato”⁴) e in una delle ultime lettere scritte prima della morte, indirizzata a Davide Lajolo⁵. Ma, soprattutto, i *Dialoghi con Leucò* rappresentano per Pavese il lascito più importante per i posteri, la testimonianza più affidabile della propria vicenda di scrittore⁶. Lo si vede chiaramente in questa lettera inviata a Nino

¹ “Quanto mi dice su *Leucò* non mi convince. [...] È questa della contemporaneità del mito, una ragione che giustifica *Leucò* e dà un riscontro vissuto alle sue fandonie”, scrive a Paolo Milano, che ne aveva criticato la visione del mito secondo lui troppo legata alla concezione di Vico e dei positivisti (C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 576) mentre respinge con disprezzo la lettura sbrigativa che ne fa Bianca Garufi, ispiratrice e dedicataria ideale dell'opera: “Cara Bianca, non sai trattare coi grandi scrittori. È il modo di liquidare un libro come *Leucò* con due parole - «impressione forte», «i primi sono più intensi»? Ma del resto è chiaro che della letteratura te ne infischi”, in M. Masoero (a cura di), *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi*, Firenze, L.S. Olschki 2011, p. 113 (lettera del 10 gennaio 1948).

² A Bona Alterocca che, ricordano i curatori, sui *Dialoghi* aveva scritto “una semplice segnalazione”, Pavese infatti scrive: “Una mano pia, suppongo di Vaudagna, mi manda *L'Italia*, col suo discorso su *Leucò*. Inutile dire che la ringrazio molto: ha trovato un tono serio e lusinghiero ch'è fatto apposta per far rimpiangere la brevità della nota”, in C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 567.

³ Ivi, p. 571.

⁴ Ivi, p. 718.

⁵ “Visto che dei miei amori si parla dalle Alpi a Capo Passero, ti dirò soltanto che, come Cortez, mi sono bruciato dietro le navi. Non so se troverò il tesoro di Montezuma, ma so che nell'altipiano di Tenochtitlàn si fanno sacrifici umani. Da molti anni non pensavo a queste cose, scrivevo. Ora non scriverò più! [...] Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggiti *La belva* nei *Dialoghi con Leucò*: come sempre, avevo previsto tutto cinque anni fa”, ivi, p. 771.

⁶ Ma i casi sono numerosi. Ad esempio, in una lettera a Billi Fantini del luglio 1950, Pavese scrive: “A proposito, che vuol dire che la prediletta Luna è stata tradita con *Leucò*? Vuol forse dire che hai capito che *Leucò* è il mio biglietto da visita presso i posteri? Pochi ci arrivano. Tanto meglio”, in C. Pavese,

Frank (che si stava occupando della traduzione di alcune opere di Pavese in francese) il 25 agosto, suo penultimo giorno di vita:

Caro Frank,

la traduzione di Portes de France [prima traduzione in francese di *Paesi tuoi*] a me era parsa buona – l’aveva rivista Contini – ma non ne ho copie. Rifatela e andrà sempre bene. Non si tratta poi di tradurre il Leopardi.

Dico che le mandino quei miei libri che cerca, il *Gallo*, *Paesi tuoi* e *L’estate*, più un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l’unico che vale qualcosa, *Dialoghi con Leucò*.

Grazie di tutto.¹

Anche Leopardi mostra un attaccamento particolare alle *Operette morali*: le definisce “predilette”², “frutto della mia vita finora passata [...] più caro de’ miei occhi”³; il loro successo gli sta “infinitamente a cuore”⁴, tanto che vive con preoccupazione la possibilità che il manoscritto possa smarrirsi qualora venisse respinto dalla censura⁵, mentre ventila l’ipotesi di lasciare l’opera inedita piuttosto che vederla uscire a puntate come “opere di un momento e fatte per durare altrettanto”⁶. Una volta pubblicato il volume, teme addirittura che, pur di non conferirgli alcun riconoscimento, l’Accademia della Crusca potrebbe assegnare “spontaneamente” il suo premio quinquennale ai *Promessi Sposi* di Manzoni (che non ha nemmeno partecipato al concorso)⁷. Nell’agosto 1827, l’editore Antonio Fortunato Stella, che

Lettere 1926-1950, op. cit., p. 753. In un’*Intervista alla radio* dello stesso mese (ora raccolta nella *Letteratura americana e altri saggi*) afferma, parlando di sé in terza persona: “[...] Pavese, con ragione, ritiene i *Dialoghi con Leucò* il suo libro più significativo, e subito dopo vengono le poesie di *Lavorare stanca*. In ciascuno dei dialoghi con Leucò si rievoca con rapide battute dialogiche fra i due protagonisti un mito classico, veduto e interpretato nella sua problematica e angosciosa ambiguità, penetrato nel suo nocciolo umano, spogliandolo di ogni bellurie neoclassica e trattandone i protagonisti come bei nomi carichi bensì di destino ma non di un carattere psicologico a tutto tondo. Così sono, più o meno, tutti i personaggi di Pavese, e così egli spera di continuare a farli, fin che gli bastino le forze”, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990, p. 50.

¹ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 769.

² G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri 1998, p. 1122 .

³ Ivi, p. 1104.

⁴ Ivi, p. 1129 .

⁵ “Mi conterei assai più di perder la testa che questo ms.”, ivi, p. 1150.

⁶ Ivi, p. 1172.

⁷ Ivi, p. 1653 (a Gian Pietro Vieusseux): “Da una frase dell’ultimo articolo del Poggi nell’*Antologia* (articolo che sicuramente fu riveduto dallo Zannoni) deduco che l’Accademia della Crusca, per non

sta per stampare le *Operette*, scrive a Leopardi che ne sente “dir bene da tutti”¹, anche se l’Italia non è ancora “accostumata a quel genere di lettura”², e allega alla propria lettera, come saggio della possibile accoglienza dei recensori, il giudizio anonimo di un letterato cui si è permesso di far leggere il testo (si tratta in realtà di Tommaseo): Leopardi risponde non solo di aspettarsi critiche di quel genere (Tommaseo lo ha accusato, infatti, di tratteggiare un’immagine totalmente negativa della vita, basata perlopiù su osservazioni limitate e personali) ma rivendica come titolo di merito il fatto che le sue opinioni “non sieno *fondate a ragione ma a qualche osservazione parziale*”³.

Centuria, *Leucò* e le *Operette* hanno, infatti, nella *parzialità* del punto di vista⁴ un elemento irriducibile: obiettivo di Manganelli, Pavese e Leopardi, infatti, non è condensare il mondo, la vita, una giornata qualunque, in un libro, ma racchiudere in queste opere *il proprio sguardo* sulla vita, sul mondo, sulla letteratura.

Si tratta di una sfida opposta rispetto a quella dell’*Ulisse* di Joyce, che descrive per intero il giorno qualsiasi dell’uomo qualunque (che, poi, tanto qualunque non sono: anzi, proprio quell’uomo e quella giornata diventano unici e inimitabili) servendosi di un richiamo fortissimo proprio al mito, o di Perec che, ne *La vita: istruzioni per l’uso*, cerca di incasellare le vite degli abitanti di un palazzo ordinandole secondo le immagini della scacchiera e del puzzle. Entrambi questi esperimenti cercano di conquistare l’essenziale di una giornata, della vita, di riuscire nel tentativo di esaurimento delle possibilità dell’esistenza – o di una sua porzione. Hanno

premiare le *Operette Morali*, abbia intenzione di violar piuttosto le regole, decretando *spontaneamente* il premio ai *Promessi Sposi* di Manzoni, il quale certamente non è concorso. Ma, vi prego, non parlate per ora di questo mio sospetto [...]”.

¹ Ivi, p. 1357.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 1371 (corsivo di Leopardi).

⁴ A proposito della parzialità dello sguardo di un autore che si serve di un coro di voci diverse per fornire la sua idea del mondo, Pavese fa riferimento nel *Mestiere di vivere* alla *Spoon River Anthology*: “Un tentativo interessante [...] dove ciascun morto si giudica in base all’esperienza propria. Va da sé [...] che propriamente parlando la cosa è assurda. È l’autore che giudica ciascuno in base all’esperienza sua; ma è questo un assurdo che si rinnova per tutti i narratori [...] Interessa il fatto che Lee Masters giudica il mondo come un luogo dove ciascuno trae dalla sua esperienza la propria condanna o la propria giustificazione”, in C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op cit., p. 124.

un'ambizione enciclopedica non perché conquistano e corrispondono al mondo, ma perché provano a catturarne l'essenziale, tutto il dicibile¹

Al contrario, il progetto di *Centuria* di Manganelli, così come quelli di Leopardi e di Pavese, sono sterminati nelle premesse e nella portata (scrivere cento micro-romanzi che descrivono altrettanti “universi incompatibili tra loro”; risvegliare la mitologia greca per ritrovare “il segreto di qualcosa che tutti ricordano”²; mettere in scena dèi, personaggi storici, la Natura stessa, la Morte, che discutono della condizione umana) ma limitati, ridotti all'osso nella forma e nell'ambizione esplicita. A un intervistatore che gli propone di leggere *Centuria* come “una lunga riflessione sulle possibilità di esistenza del romanzo”³, Manganelli risponde invece di aver sempre provato scarso interesse per un genere che, ai suoi occhi, si riduce soltanto a “quaranta righe più due metri cubi d'aria”⁴, di cui, con *Centuria*, ha voluto mantenere soltanto le quaranta righe (che “oltretutto occupano meno spazio”⁵). A proposito, poi, della vittoria del Premio Viareggio, ottenuto proprio con *Centuria*, Manganelli cita una frase di Pavese per cui “i libri importanti non vincono premi”⁶. Dal canto suo, Pavese vede nei suoi dialoghi (“piccoli, rachitici e proprio carini”⁷) un ritorno a scuola, al mondo delle letture fatte da ragazzo, cioè a quei repertori di immagini e temi che si sedimentano nell'età della formazione, influenzando per sempre il proprio orizzonte d'attesa: un mondo cui si può ritornare per sfuggire al paesaggio che si è venuto costruendo con l'età adulta.⁸ Leopardi scrive all'editore Stella che avrebbe “voluto

¹ Per entrambi si potrebbe usare la definizione di “disegno sterminato e insieme compiuto” data da Calvino a proposito del libro di Perec, visto non a caso come ultimo grande evento della storia del romanzo. Cfr. Italo Calvino, *Molteplicità, (Lezioni americane)*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995, pp. 730-31.

² C. Pavese, *Presentazione*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, op. cit., p. 3.

³ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 48.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 566.

⁸ “Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge. Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso”, C. Pavese, *Presentazione*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, op. cit., p. 3 (inspiegabilmente, la citazione è riportata anche sul retro di copertina dell'edizione Einaudi nella collana ET e attribuita al curatore, Sergio Givone). In una lettera a Paolo Milano, Pavese confessa anche un'ambizione più schiettamente letteraria: “Non le nascondo che mia

fare una prefazione alle *Operette morali*¹, ma gli è parso che “che quel tuono ironico che regna in esse, e tutto lo spirito delle medesime escluda assolutamente un preambolo”². Tuttavia, non ha rinunciato a condensare il suo pensiero in una sorta di prefazione-fantasma, collocata in coda all’opera, ovvero il *Dialogo di Timandro ed Eleandro* (che chiude l’edizione del 1827). Quest’ultima operetta è

nel tempo stesso una specie di prefazione, ed un’apologia dell’opera contro i filosofi moderni. Però l’ho collocato nel fine. Quivi è dichiarato, a me pare, abbastanza lo spirito di tutta l’opera, ed esso Dialogo potrebbe servir di norma alla Censura, per farsi un’idea complessa del sistema seguito nel libro.³

Non si tratta di un’umiltà di maniera, ma di una cautela necessaria: ognuno sa che sta cercando di raggiungere il proprio scopo facendo leva su un materiale profondamente estraneo e scivoloso, fino ad allora mai saggiato. Lo scrittore che va a cercarsi lontano non insegue un rifugio, ma cerca “un nuovo aspetto del suo temperamento”⁴, vuole capire che cosa può spostare di sé in un territorio sconosciuto, che cosa rimane se toglie ogni riparo a ciò che scrive. Pavese, infatti, nella citata lettera a Mario Untersteiner, parla di un sottofondo mitico in cui però si è sforzato di rappresentare la “ricerca dell’autonomia umana”, cioè la sfida di singole esperienze di uomini che nel mito possono trovare un controcanto, una sponda che ne faccia emergere il senso, il “nòcciolo”⁵. A Pavese non interessano la verosimiglianza narrativa della situazione rappresentata dal dialogo né la fedeltà alla vicenda originale, perché il suo non è un adattamento in chiave moderna del materiale mitologico: nell’allontanamento che compie andando verso il mito, Pavese vuole far sì che la sua ricerca, la ricerca di un’autonomia umana, risulti in modo ancora più trasparente. Ed è proprio questa ricerca che dà un “riscontro vissuto”, un “midollo di realtà” al mito che, altrimenti, si ridurrebbe soltanto a “fandonie”.

ambizione, componendo questo libretto, fu pure d’inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiamo, che va dal Boccaccio a D’Annunzio”, ivi, p. 576.

¹ G. Leopardi, *Epistolario*, op. cit., p. 1180.

² Ivi, p. 1181.

³ *Ibidem*.

⁴ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, op. cit., p. 3.

⁵ C. Pavese, *La letteratura Americana e altri saggi*, op. cit., p. 250.

La dimessa semplicità con cui ogni autore accenna alle sue opere (“volumetto”, “libercolo”, “libriccino sterminato”: Manganelli; “libretto”, “capriccio”: Pavese; “operette”: Leopardi) non è soltanto una forma di orgoglio in tono minore, ma racconta una scarnificazione, una messa allo scoperto radicale e completa. Leggendo *Centuria*, i *Dialoghi con Leucò* e le *Operette morali* non siamo di fronte a un prodotto esemplare della produzione del loro autore e tuttavia riconosciamo in filigrana elementi tipici della sua poetica, qualcosa che sopravvive al mezzo e al genere con cui vengono espressi: questo avviene perché lo scrittore, quando cerca di appropriarsi di qualcosa di estraneo, è come se fosse costretto ad espatriare, sapendo di poter portare con sé soltanto l’essenziale. La grandezza di queste opere, il tratto che le accomuna, è che noi vi troviamo uno sguardo totalmente idiosincratico e parziale (qualcosa di intimamente leopardiano, pavesiano, manganelliano) sullo sfondo però di un tentativo in cui ognuno si può riconoscere: siamo di fronte a qualcosa di privato che pure ci riguarda tutti.

Ancora su Un libro

Abbiamo lasciato Manganelli alle prese con la stesura del suo primo vero tentativo di scrittura, che ha intitolato programmaticamente *Un libro*. Nelle prime righe lo ha presentato come una “strategia interplanetaria”¹ che ribatte all’incomprensibilità dell’universo. Non si tratta di megalomania: di fronte a un cosmo che si mostra assurdo, sommamente illogico, Manganelli risponde con la stessa moneta: si dichiara “incompetente”², e quindi l’unico legittimato a parlarne. “Forse tutto l’universo fino ad oggi è esistito solo per permettermi di mettere per iscritto questo libro”³. L’universo ci sfida e ci possiede, ci offre la sua assurda esistenza e ci invita a farne parte: la risposta non può che essere un’ossimorica, assurda e incompetente indagine; al non senso Manganelli risponde con il *nonsense*.

Un libro si sviluppa come un trattato, secondo una successione di capitoli forniti di titolo: dopo un preambolo incentrato su questioni preliminari alla scrittura (*Scrivere libri e altre cose*), analizza il suicidio come eventualità che rende la vita tollerabile

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op.cit., p. 64.

² *Ibidem*: “Così il libro [...] tratterà di molte cose in un modo assurdo, incoerente e incompetente. È forse qualcosa di diverso la mole dell’universo che ci sta di fronte?”

³ *Ibidem*.

(*La morte liberatrice*) per poi passare a descrivere la figura del modesto professore incaricato (*L'avventizio*) che incarna con la sua inutilità una vita incapace fino in fondo di sancire – proprio con il suicidio – l'inappartenenza al mondo. Non si tratta di una debolezza da imputare al solo professore: c'è un punto preciso nella vita in cui ogni uomo perde il rispetto per se stesso e si adegua in qualche modo a condurre un'esistenza regolata: è il giorno in cui, da bambino, rinuncia per sempre al sogno di fare il capo dei pellerossa (*La rinunzia alla gloria*). Ma questa resa, che apre ai compromessi della vita adulta, non è indolore né sottrae alcun potere all'angoscia dell'aggressione del nulla: anzi, essa si fa sempre più pressante, perché le si affianca proprio il senso di colpa, unico vero motore della storia (*Senso di colpa e senso della storia*). L'uomo dovrebbe quindi coltivare l'odio come strumento di sopravvivenza (*Elogio dell'odio*), per resistere alla tentazione di farsi scudo con la ragione, per rinunciare al contatto con l'altro, all'idea ingannevole di Dio, in definitiva per sopravvivere al niente, perché "l'amore crea le cose, ma l'odio le conserva"¹. Invece, per sfuggire a questo peso, l'uomo cerca consolazione nell'amore, nell'alterità: ci appoggiamo all'altro, che a sua volta è destinato a morire, rosicchiato dalla stessa aggressione del nulla; con l'amore acceleriamo soltanto questo processo di disfacimento, diventiamo insomma dei collaborazionisti della morte e del nulla (*Collaborazionismo*). Un rancore particolare va riservato ai preti che, in un universo in cui Dio è palesemente morto (*Di Dio*), si fanno scudo di questa invenzione ("battono moneta falsa, e lo sanno"²). Questo, a grandi linee, lo schema del trattato. *Un libro* sembra racchiudere e svolgere diffusamente tutti i temi ossessivi attorno a cui Manganelli si dibatte continuamente nella parte centrale degli anni '50; proprio a questo periodo risalgono numerose sue poesie, riscoperte e in parte edite alla fine degli anni Novanta³, e poi pubblicate interamente nel 2006 (e, in seconda edizione, nel 2007) per i tipi di Crocetti⁴. Di non grandissimo valore letterario (come del resto Manganelli stesso temeva), queste poesie possono essere viste come serbatoio di temi e dimostrano come – nell'approcciarsi alla pagina bianca – Manganelli fosse

¹ Ivi, p. 78.

² Ivi, p. 86.

³ *Giorgio Manganelli 1945-1950. L'artificio dell'eternità*, a cura di A. Cortellessa, in «Poesia», XII, 130 (luglio-agosto 1999).

⁴ G. Manganelli, *Poesie*, a cura di D. Piccini, postfazione di F. Francucci, Milano, Crocetti 2006.

continuamente assediato dalle medesime ossessioni. Basta un primo sguardo per rendersi conto che il problema della morte, nelle sue diverse accezioni (accettazione, *cupio dissolvi*, consolazione del suicidio) ha un peso predominante. Anzi, si alterna prepotentemente con il tema dell'amore perduto e l'angoscia esistenziale:

Volontà di morte
io non riesco a farti tutta odio
di quel corpo lascivo [...] (p. 46)

Abbiamo tutta una vita
da NON vivere insieme [...]
e avremo anche una morte da morire:
una morte casuale, innecessaria,
distratta, senza te. (p. 34)

La vita che non ci appartenne,
un'ora qualunque, casualmente
la possederemo nella morte (p. 52)

Inoltre, l'immagine del sillogismo/sofisma, che già in *Un trattatello* veniva utilizzata per spiegare l'illogicità dell'universo, è in qualche modo altrettanto emblematica di una quadratura del cerchio soltanto apparente: è la spiegazione immotivata e capziosa della religione (“*Non cedere ai cattivi sillogismi / di una divinità qualunque: / solo l’inferno è onesto*” (p. 26); “*né Dio né inferno né altra vita / ma la nuda carità dei sillogismi*” (p. 57); “*quale sofisma di credente / o viltà di sillogismi / ci indurrà a eludere / la salda vocazione*” (p. 48); è la sterile consolazione dell'intellettuale (“*un sillogismo di violenze / ci assiste ad esistere*” (p. 83); “*propone diversi / più esaurienti sillogismi / l'onesta dialettica / della malattia*” (p. 73), oppure ancora la fame di verità che non si placa con la descrizione logicamente inappuntabile (“*e invoco la pace metallica / dei nudi sillogismi*” (p. 43); “*quale libertà / deduca dai nostri cervelli provvisori / una conclusione inattaccabile*” (p. 78).

Nel Manganelli precedente all'uscita di *Hilarotragoedia*, trattati, personaggi e autobiografia convivono talvolta compressi sullo stesso piano (le angosce delle “persone in bilico” sembrano dei suoi sfoghi per procura) o più spesso sono separati per mezzo di diversi strumenti espressivi (la descrizione del disagio esistenziale nelle sue varie forme è affidata ai diari, alle lettere, alle poesie; l'elaborazione riflessiva ai

trattati; gli inserti propriamente narrativi a degli esperimenti singoli). Manganelli è consapevole dell'ostacolo che deve ancora superare:

Per me la questione del saper scrivere è da trattarsi in termini psicologici: cioè, io so di scrivere in modo ancora invischiato a certo gusto che, pure, mi è estraneo; ma mentre la mia coscienza ne è consapevole, l'inconscio non cede. Scrivere così indica sudditanza psichica, risolta la quale avrò la mia necessaria chiarezza.¹

Dice chiaramente "saper scrivere", non scrivere e basta: Manganelli è consapevole di essere nel pieno di un tirocinio scrittoria, in cui la confusione, le debolezze di stile, gli impacci di una maniera gli stanno ancora appiccicati addosso come un tributo da scontare all'epoca, al proprio momento storico. Aveva provato la stessa sensazione, mista a un pizzico di delusione, qualche anno prima, quando aveva sottoposto a Vittorio Beonio Brocchieri (relatore della sua tesi di laurea discussa a Pavia e suo primo vero maestro²) alcune sue prove poetiche. Così ne aveva parlato alla futura moglie Fausta:

22-10-'45

Anima mia cara:

stamattina ho visto il professore, e ho avuto con lui un colloquio di due ore.

Gli ho letto quello che sai: ed ha dichiarato che, secondo lui, c'è indubbia poesia [...]

Ha pure detto che si sente l'esperienza poetica dei moderni (Montale, Quasimodo), ma v'è una costante lirica che evita la disgregazione dei moderni. [...] Comunque ha detto che c'è serietà; ma ha anche detto che certe mie poesie, se pubblicate anonime, potrebbero venire attribuite a qualche moderno, e questo mi dispiace non poco.

Gradirà conoscere il resto.

Tutto ciò un po' mi allietta, ma forse è più il negativo del positivo.³

La poesia è indubbia, ma c'è un sottofondo che impedisce a Manganelli di raggiungere un risultato veramente personale: l'opera di Quasimodo e Montale è attraversata ma non superata, il richiamo involontario ma inevitabile all'esperienza

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 4r (17-3-1951).

² Per quanto riguarda l'insegnamento di V. Beonio Brocchieri, cfr: A. Colombo, *Manganelli studente a Pavia*, in «Il Politico», LXI, 1, gennaio-marzo 1996, pp. 5-13; G. Pulce, *Vittorio Beonio Brocchieri. Un maestro per Giorgio Manganelli*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni 2002, pp. 849-63.

³ G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Torino, Aragno 2008, p. 44.

poetica del tempo lega Manganelli a un gusto dominante, tanto che, sostiene Beonio Brocchieri, se le sue poesie venissero pubblicate anonime lascerebbero l'impressione di un testo perfettamente al passo coi tempi: a Manganelli ciò dispiace doppiamente perché ha, già allora, il desiderio di una scrittura isolata, atemporale, e sa che ogni testo che può essere riferito a una moda già affermata è soltanto un episodio minore di una storia ormai trascorsa. Invece, come abbiamo visto, la sensazione principale che il lettore ha aprendo *Hilarotragoedia* è quella di una scrittura che non trova pietre di paragone con quanto esiste nel panorama contemporaneo: una scrittura che, chiaramente, si connota come una novità, come un indubbio prodotto d'autore, che ha nel suo stesso farsi le radici di una poetica già conquistata.

L'avvicinamento alla scrittura di Manganelli assomiglia però a un planare lento e circolare, a un volo di avvoltoio attorno a un cadavere intravisto ma ancora distante: sotto tutte le maschere dei testi precedenti a *Hilarotragoedia*, infatti, una volta estratta per così dire la radice quadrata, troviamo un Manganelli in cui il problema fondamentale di saper scrivere si interseca strettamente con l'altro problema che questi racconti testimoniano, quello di saper esistere. Si potrebbe dire che Manganelli tenta di stemperare questo dolore privato, assumendo uno schermo protettivo che ne contenga la carica elettrica, che protegga una carne che è ancora viva, volta per volta assottigliando lievemente la cautela difensiva: ha parlato per mezzo di Ulisse, di Giovanna d'Arco, di un certo Francesco; ha messo poi in scena uomini dell'ombra, gli abitanti delle catacombe – letterati falliti, ferocemente avversi al buoncostume letterario tanto di moda. Infine, ha rappresentato i trentenni rassegnati, dominati da una precoce “vocazione alla senilità”¹, di *Un trattatello*, e l'avventizio, il professore incaricato “cui si presta ogni anno un anno di vita”², figura centrale di *Un libro*. Ma le persone in bilico si sono rivelate marionette inefficaci o, piuttosto, gli hanno dimostrato che un testo non può funzionare con la sola urgenza espressiva, con un io deflagrante che cerca letteralmente riparo dietro degli scudi umani. Con *Un trattatello* la narrazione assume un andamento più ragionato e diffuso, ma in fondo è come se Manganelli dicesse “i trentenni” per non dire “io”. E se in *Un libro* dichiara

¹ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op.cit., p. 51.

² Ivi, p. 67.

“io conosco bene l'avventizio intellettuale”¹, ha ancora troppa paura di assomigliargli.

¹ *Ibidem*. Cfr. inoltre questo passo degli *Appunti critici*: “Ho trentadue anni e mezzo; non sono del tutto sciocco; eppure non sono che un miserabile avventizio, destinato – se nulla accade – a restarlo per anni”, 2E, p. 44r (22-6-1955).

III. “ACCETTARE SE STESSI È DIFFICILE”.

MANGANELLI TRA LEOPARDI E PAVESE

Ci sono delle ragioni intime che portano Manganelli a interrogarsi su suicidio, morte, disperazione, fine dell'amore, dissidi interiori, impossibilità di una fede (religiosa e politica), motivazioni che si intrecciano alla biografia in modo difficilmente districabile. Tra gli eventi che senz'altro hanno un peso determinante nella sua vita ci sono il burrascoso trasferimento da Milano a Roma (1953), la fine del proprio matrimonio e della relazione furibonda con la poetessa Alda Merini, le crisi psiconervose che lo assalgono con sempre maggiore frequenza, il rapporto contrastato con la madre. Molto è stato scritto, dal punto di vista soprattutto anedddotico, a proposito di questo periodo della vita di Manganelli, anni che Andrea Cortellessa ha efficacemente definito una “stagione all'Inferno”¹. Al di là della possibilità di ricostruire su pista indiziaria temi che sarebbero da far risalire al vissuto intricato dell'autore, ha più senso indagare da vicino in che modo Manganelli riesce ad affrontare il nodo esistenziale sul piano letterario. O meglio, che cosa si fa letteratura di questo nodo, come questa angoscia viene in qualche modo affrontata; come, in definitiva, la pagina sia un tentativo di affrontare la disperazione.

“Tutto è menzogna, non esiste la fede, non esiste Dio”

Quando nel 1952 esce (in edizione ampiamente censurata) il *Mestiere di vivere* di Pavese, Manganelli vi si perde “dentro per anni”²: sono parole di S. S. Nigro, che testimoniano come la lettura del *journal* pavesiano lasci su Manganelli una traccia indelebile, spesso evidente³. Per Manganelli, infatti, Pavese è in questi anni un vero e proprio compagno segreto, uno specchio del proprio disagio, un'*auctoritas* nel campo della disperazione. In lui Manganelli non trova soltanto il letterato o

¹ A. Cortellessa, *L'amore col telescopio*, in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., p. 95.

² G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op.cit., p. 353.

³ Pavese viene esplicitamente citato in *Un libro*: “Ben disse Pavese: Dio è masochista” (G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op.cit., p. 77), caso piuttosto raro per le sue prove narrative, dove questo spazio viene solitamente riservato ad autori che si vogliono in qualche modo mettere alla berlina (Foscolo, Quasimodo, Moravia).

l'intellettuale tormentato, ma l'uomo che “non vede che libri, non sa più vivere che per e con i libri, ragiona coi libri, sente coi libri, ama coi libri, dorme mangia sempre coi libri: Cesare Pavese insomma, l'uomo-libro”¹.

Il rapporto è estremamente conflittuale e drammatico: Pavese, certo, con la sua vicenda intellettuale e biografica incarna le contraddizioni e i dilemmi irrisolti di un'intera fase storica e letteraria; con la sua opera – e la morte dai contorni quasi sacrificali – è divenuto un mito per un'intera generazione di giovani intellettuali. Manganelli, mentre scopre nelle righe del diario di Pavese una voce amica, il conforto di un dolore reso pubblico, l'esempio di un rigore intellettuale e di una costante resistenza morale, prova però anche il terrore di non poterne più uscire: il dramma aperto da Pavese – che il suicidio ha lasciato totalmente in sospeso – rappresenta anche un fallimento, una sconfitta, una fine ineluttabile verso cui il giovane Manganelli si sente attratto e da cui allo stesso tempo vuole fuggire. La lucidità disperata del diario di Pavese, infatti, si traduce spesso in un accanimento cieco e ossessivo che non risparmia nulla di ciò che incontra sulla sua strada: Pavese costruisce un monumento di coerenza che si rivela una macchina da tortura infallibile, un congegno simile a quello della colonia penale descritto da Kafka, perfettamente elaborato per tormentare e uccidere. Una volta che si entra nei suoi ingranaggi, non è più possibile uscirne. Manganelli subisce a lungo la tentazione di quel gorgo, porta dentro di sé il desiderio di venire sbriciolato con la stessa metodica ostinazione, ma poi trova rifugio lontano da quella spirale di morte. Se ne renderà conto soltanto nel 1970, quando proverà a tracciare un bilancio dell'eredità lasciata dallo scrittore a vent'anni dalla scomparsa, in un articolo che diventa anche un bilancio di se stesso come lettore di Pavese:

La letteratura italiana del dopoguerra si chiude col fallimento emblematico di Cesare Pavese; fallimento elaborato, progettato, e accanitamente dedotto: giacché in lui la tensione intellettuale era non meno coerente, e fatale, della coatta, angosciosa onestà.

E poiché quegli imperativi e quegli strumenti, la ricognizione di talune immagini conclusive e dell'itinerario idoneo a conseguirle erano e restano uno dei temi intellettuali del nostro tempo, Pavese divenne una figura esemplare, e il suo fallimento un mito. Leggendo la sua prosa, assecondando la dialettica accurata, un poco didattica,

¹ C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, op. cit., p. 36.

delle sue idee, si avverte un fascino puntiglioso e amaro, che può irretire o turbare o scostare; nella sua vita, nella morte, nell'opera, Pavese è scrittore innamorativo; un personaggio cui una generazione delegò il proprio tedio smanioso, e dal quale si sentì, secondo il gergo degli innamorati, "compresa".¹

Manganelli rilegge il proprio rapporto con Pavese con uno sguardo disincantato e comprensivo, quello con cui si guarda alla propria gioventù: vi riserva la stessa indulgenza che si concede agli amori finiti. Pavese, infatti, ha rappresentato per Manganelli la potenza distruttiva dell'amore: è stato lo scrittore a cui ci si concede totalmente, perché non ha mezze misure, la cui seduzione è insinuante e impossibile da respingere; la sua fine tragica ha impresso come un valore testamentario e definitivo a ogni sua parola, dando alle frasi del *Mestiere di vivere* l'impressione di sentenze incise nella pietra. Pavese travolge il lettore con la forza di una passione devastante: nei sentimenti viscerali, negli slanci totalizzanti e distruttivi, nell'attaccamento al proprio lavoro, nella fiducia incondizionata per la letteratura come scopo della vita. Manganelli, però, non si colpevolizza né rinnega la partecipazione con cui ha guardato a Pavese, non soltanto perché l'ha condivisa con una generazione ma perché sa che la prepotenza di un amore smisurato sta sopra ogni giudizio morale; tuttavia, è forse solo in questo articolo che Manganelli rivede con spavento e comprende pienamente la portata del tormento da cui è stato travolto.

La sua adesione alla figura di Pavese durante la fase centrale degli anni Cinquanta va ben al di là della semplice emulazione o della venerazione per lo scrittore assunto a simbolo del proprio disagio. Manganelli, infatti, non ha mai cercato di imitare Pavese: ha iniziato a riempire i suoi quaderni di *Appunti critici* fin dal 1948, annotandovi le proprie letture, le prime prove di un senso critico già acuto ma ancora da affinare, i primi abbozzi di autoanalisi. Semmai, la scoperta del *Mestiere di vivere* lo trapassa come ai raggi X: Manganelli teme di intravedere, al di sotto della scorza che si è andato costruendo, i segni di un destino comune e inesorabile. La coincidenza, infatti, gli sembra subito lampante e terribile:

Se leggo due o tre righe, qua e là, del diario di Pavese, ho paura: paura soprattutto di quel terribile cerchio di solitudine, quel ritornare costantemente sul proprio cuore – la

¹ G. Manganelli, *Recitava una parte*, in «L'Espresso», luglio 1970; ora in M. Belpoliti, A. Cortellesa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 144.

peggiore delle abitudini – perché è l'unico termine possibile del nostro dialogo. Quanti anni sono che mi dibatto tra gli stessi problemi? E l'esito – l'esito sarà il medesimo? Sarà quello il mio unico gesto umano, ragionevole, quello che mi parrà in accordo naturale con la realtà, che ora mi è tanto difficile capire?¹

In questa fase della sua vita, Manganelli non sa (come la “sua” Giovanna d'Arco, come Nicolino della favola di Andersen) come ci si può *accordare* con la realtà: leggendo il *Mestiere di vivere*, teme di aver imboccato lo stesso tunnel senza uscita, perché Pavese rappresenta la tangibile concretezza della tragedia cui può portare questo scollamento, questo disaccordo:

Tu hai sfasato il tuo accordo di corpo e d'anima, vivi in antinomie: voluttuoso-tragico, vile-eroico, sensuale-ideale, ecc. senza costruirle cattolicamente, senza possederti, ma osservando stupito gli eccessi di oscillazione.²

Il confronto che Manganelli apre è innanzitutto esistenziale, non ancora letterario. Il *Mestiere di vivere* diventa il filtro attraverso cui guardare al proprio disagio: Manganelli infatti non ha ancora chiara dentro di sé la vocazione alla scrittura; nei suoi quaderni troviamo spunti, elenchi di opere lette, constatazioni sulla propria formazione, esercizi di lettura, ma mai propositi in ottica “creativa”. Pavese è quel compagno ideale che condivide le ansie e i timori di Manganelli e che tuttavia non dà il conforto del modello. Come non lo può dare Leopardi, l'autore “lacerato”³ dello *Zibaldone*, consumato nei suoi sette anni di “studio matto e disperatissimo”, oppresso dagli stessi termini del disaccordo (o, come la chiama lui, “discordanza”⁴). Proprio per la costruzione in presa diretta, per il flusso ininterrotto di letture, pensieri, timori, negli *Appunti critici* abbiamo un Manganelli che opera a cuore aperto, che subisce progressivamente il fascino di Pavese, che ripensa il modello leopardiano. Come

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, pp. 45r-45v, (26-6-1955).

² C. Pavese, *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, Milano, Il Saggiatore 1964, p. 80.

³ G. Manganelli, *Laboriose inezie*, op. cit., p. 215.

⁴ “Non ho mai con più forza sentita la discordanza assoluta degli elementi de' quali è formata la presente condizione umana forzata a temere per la sua vita e a procurare in tutti i modi di conservarla, proprio allora che l'è più grave, e che facilmente si risolverebbe a privarsene di sua volontà (ma non per forza d'altre cagioni). [...] Perché la ragione va d'accordo colla natura in questo solo, che forma l'estremo delle nostre disgrazie?”, G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti 1991, p. 502.

Pavese e Leopardi, Manganelli ha infatti un *côté* laterale, un versante testimoniale della propria formazione in cui confluisce alla rinfusa un tutto di sé: qualcosa cui appigliarsi, dove è ansioso di esporre le contraddizioni sapendo di poterle lasciare aperte, come su un tavolo operatorio (Manganelli: “come mi dispiace dover lasciare il quaderno”¹; Leopardi: “questo pensiero, considerate ben le cose, trovo che non è vero, e però lo lascio a mezzo”²).

Non è tanto il parlare in prima persona a costituire il terreno comune su cui si muovono i tre autori; non lo è nemmeno l’averne se stessi come materia del discorso. Questa prospettiva, come sostiene Leopardi per bocca di Filippo Ottonieri, consente a colui che scrive di erigere un argine all’affettazione e alla falsità, e permette a noi lettori di istituire un primo parallelo ideale, cogliendo gli autori nel momento e nel luogo in cui si confessano con “maggior verità ed efficacia”³. Ma parlare di sé, essenzialmente a se stessi, consente soprattutto di “scavare verità”⁴ (Pavese): la confessione diaristica, non destinata a un pubblico, diventa il momento in cui lo scrittore affonda il colpo senza timore; cerca, anzi, di mettersi continuamente con le spalle al muro, per vedere che cosa succede, quali debolezze si sa confessare, quali verità resistono anche a una situazione estrema, dove la scrittura si mostra in tutta la sua spietatezza: un giro di frase, un pronome, una negazione, diventano davvero una sentenza, una questione di sopravvivenza. Le parole non concedono riparo ma scoperciano tutto quanto, si fanno veritative quasi contro la volontà stessa dell’autore.

Tra Manganelli, Leopardi e Pavese c’è un’impalcatura comune, che si concretizza in un diario parallelo all’opera, uno spazio che non serve tanto per “sfogare una [...] piena”⁵ (ripulire la “tenera fanga dei nostri sentimenti”⁶, direbbe Manganelli), ma come pausa ragionata del pensiero, ovvero come “un pretesto di costruzione mentale anteriore all’opera”⁷.

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 80v (2-1-1956).

² Ivi, p. 1376. questo pensiero ha bisogno di esser ponderato, svolto, dilatato, e rischiarato” op. cit., p. 766.

³ G. Leopardi, *Operette morali*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori 1988, p. 144.

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 128 (corsivo mio).

⁵ Ivi, p. 168.

⁶ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 73.

⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 168.

Nel travaglio intimo, nello sguardo disincantato al mondo, nella chiarezza con cui guarda a se stesso “come se si trattasse di un altro”¹, Pavese è l’anello che congiunge Manganelli a Leopardi, il punto che chiude i tre vertici del triangolo. Per Manganelli il *Mestiere di vivere* rappresenta un dolore che resta appiccicato addosso, che aumenta la sua presa se si prova a divincolarsi; è disperazione assoluta, corsa affannosa verso il suicidio; racconta anche un’indagine implacabile sulla vita, sugli uomini, su un Dio che da Pavese apprende essere “eventuale” e “masochista”. Si veda questo passo sul valore della bestemmia:

Bestemmiare, per quei tipi all'antica che non sono perfettamente convinti che Dio non esista, ma, pure infischandosene, se lo sentono ogni tanto tra carne e pelle, è una bella attività. Viene un accesso d'asma e l'uomo comincia a bestemmiare | con rabbia e tenacia: con la precisa intenzione di offendere questo Dio eventuale. Pensa che dopotutto, se c'è, ogni bestemmia è un colpo di martello sui chiodi della croce e un dispiacere fatto a colui. [...] È una bella consolazione. E certo ciò rivela che dopotutto questo Dio non ha pensato a tutto. Pensate: è il padrone assoluto, il tiranno, il tutto; l'uomo è una merda, un nulla, e pure l'uomo ha questa possibilità di farlo irritare e scontentarlo e mandargli a male un attimo della sua beata esistenza.²

La bestemmia è una consolazione per “quei tipo all’antica” che non sono sicuri dell’esistenza di Dio eppure se lo sentono “ogni tanto tra carne e pelle”; non è semplicemente uno sfogo, ma la spia che rivela le falle della creazione, quegli spiragli di libertà che all’uomo sembrano capitare dalle disattenzioni di Dio. Proprio per questo Francesco, nel *Monologo dell’ucciso*, provava a risvegliare un dio inerte con l’offesa: non voleva soltanto irritarlo, ma ricordargli di essersi dimenticato di lui facendo leva su un’altra imperdonabile dimenticanza: non aver impedito agli uomini la possibilità dell’oltraggio. L’atto del bestemmiare è tipico di una cultura in cui Dio impregna ancora le coscienze, in cui la blasfemia può dare la sterile gioia di “un colpo di martello sui chiodi della croce”: interrogarsi sulla bestemmia, per Manganelli, Pavese e Leopardi, equivale a comprendere a che punto della società si trova Dio.

¹ Ivi, p. 140.

² Ivi, p. 26.

Secondo Leopardi, ad esempio, non a caso erano gli antichi che più di tutti “concepivano odio e furore contro il fato, e bestemmiavano gli Dei”¹; tra i tanti possibili, Leopardi cita il mito di Niobe, caro anche a Manganelli²: figlia di Teseo, era talmente orgogliosa dei suoi quattordici figli da spingersi a deridere Latona, che ne aveva avuti soltanto due, Apollo e Artemide. Latona, per vendetta, aveva ordinato proprio ai suoi figli di uccidere tutti quelli di Niobe. Leopardi ricorda che di Niobe, dopo la strage, “si racconta [...] come bestemmiava gli Dei, e si professava vinta, ma non cedente”³. Proprio come la Giovanna d'Arco manganelliana, che ha visto la sua vita stravolta da un intervento divino, Niobe si dichiara sconfitta, ma non si arrende: mettere gli dèi sul banco degli imputati – con un *j'accuse* che cade inascoltato, con una bestemmia che si consuma in se stessa – è l'estremo gesto per un riscatto impossibile. Impossibile per un doppio motivo: la religione, il timore di Dio, esiste come colla che permea le coscienze e ha nella bestemmia l'unico squarcio di libertà; ma la religione è anche una delle poche certezze, spazzate le quali, si spalanca un abisso. È l'idea che traspare da quanto scrive Manganelli nel 1951 a proposito di due saggi di Julian Huxley⁴ che, dice, lo hanno turbato “fino a far[lo] star male”⁵:

Quei due saggi hanno in questo che mi ha sconvolto: sono perfettamente atei. E quantunque io mi sia sempre sentito tale, mi accorgo che l'idea di dio può sussistere come un oggetto in questo caso, una paura ben collocata, solida come la pietra. ⁶

¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 360.

² Niobe è citata in G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma, o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli 1982 (“Siamo già pietra: Niobe. La letteratura non piange”, p. 76) e nel recente *Catatonìa notturna*, dove l'oggetto dello pseudo-trattato – la notte – è rappresentata “come una Niobe stremata e ammutolita dal suo arcaico sgomento” (per cui cfr. G. Manganelli, *Catatonìa notturna*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2015, p. 70. (Si tratta in realtà di un testo del 1965, il cui titolo originale è *La notte*, per cui mi permetto di rimandare ad A. Gazzoli, *Commento infinito alla “Notte”. Su un testo inedito di Giorgio Manganelli*, «Per Leggere», 21 (2011), pp. 121-132). Secondo S. S. Nigro, inoltre, in una lettera alla poetessa Giovanna Sandri del 1956, Manganelli, augurandosi la morte delle madri tutte, “colte dalla sincope lungamente augurata dai figli amorosi” aveva “semplicemente ribaltato il mito di Niobe” (per cui cfr. S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 352. La lettera di Manganelli (datata 26-12-1956) si legge in G. Manganelli, *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a cura di G. Pulce, Milano, Archinto 2003, p. 85).

³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 361.

⁴ Si tratta di due saggi contenuti in *Man in the Modern World*, ovvero *Religion as an Objective Problem e Philosophy in a World at War*.

⁵ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 35r (30-12-1951).

⁶ *Ibidem*.

Sono saggi “perfettamente atei” ma è proprio questa perfezione che lo sconvolge. Manganelli scopre che Dio può continuare a sussistere come una paura oggettiva, quasi materiale, e questa sua solidità è in qualche modo necessaria. Si veda quanto già diceva Leopardi:

Non v'è che la Religione (assai più favorita e provata dalla natura che dalla ragione) la quale puntelli il misero e crollante edificio della presente vita umana, ed entri di mezzo per metter d'accordo alla meglio questi due incompatibili ed irreconciliabili elementi dell'umano sistema, ragione e natura, esistenza e nullità, vita e morte.¹

Per sopravvivere, bisogna cucire gli strappi che lacerano la vita umana (le antinomie “ragione e natura, esistenza e nulla, vita e morte”), che la spingono in direzioni opposte e contrastanti; la religione consente di “metter d'accordo alla meglio” queste contraddizioni, di ricomporle per quanto possibile in un sistema di sussistenza. Sia per Leopardi che per Pavese, la vita è un “edificio” pericolante che deve essere puntellato: Leopardi vede come unico motivo che spinge l'uomo a vivere l'impedimento della religione e le sue, per quanto precarie, risposte (chi potrebbe, pur tra enormi dubbi, “arrischiare l'infinito contro il finito?”²); viceversa, per Pavese è l'eventualità della scelta estrema del suicidio a costituire il “puntello”³ che sorregge la vita. Per Leopardi, dunque, anche se secondo ragione il suicidio sarebbe preferibile a una vita infelice, “l'idea della religione ce lo vieta, e ce lo vieta inesorabilmente, e irrimediabilmente”⁴, perché i suoi dogmi e divieti, una volta inculcatisi nella mente, necessitano poi di un processo lunghissimo prima di essere falsificati o smentiti (“nata una volta quest'idea nella mente nostra, come accertarsi che sia falsa?”⁵). Negli stessi termini si esprime Manganelli quando parla della propria incapacità di abbracciare scelte per lui estreme come la fede comunista o l'attuazione dei propositi suicidi. Dice infatti del marxismo: “la religione che è in me lo odia e lo combatte ormai da molti anni, come combatte questa vorace, affettuosa volontà di morire”⁶. La

¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., pp. 1819-20.

² Ivi, p. 503.

³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op.cit., p. 38.

⁴ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 503.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 25 v (27-3-1955).

religione, quindi, si radica dentro di noi e si identifica, più che con una vocazione, con retaggi culturali indotti, con riflessi condizionati e innati istinti di sopravvivenza. La razionalità ci fornisce tutti gli strumenti per dubitarne, e tuttavia non è in grado di accertare una verità inequivocabile. Ma c'è di più: se la religione stessa, dice Leopardi, altro non è che "un'idea concepita dalla nostra misera ragione"¹ per rendere supportabile l'esistenza, allora non solo la religione è una tremenda illusione, ma bisogna dedurre che "quest'idea è la più barbara cosa che possa esser nata nella mente dell'uomo: è il parto mostruoso della ragione il più spietato"². È la ragione, da sveglia, che genera mostri!

Manganelli si dibatte proprio tra queste due alternative, sentite come egualmente inattuabili: la rassicurazione religiosa (vista come un inganno, "una magia") e la disperazione totale, che potrebbe spingerlo a un atto definitivo come quello di Pavese ("l'esito sarà il medesimo?"). Manganelli è consapevole che entrambe le soluzioni sarebbero, per lui, disoneste:

Sappiamo che la nostra onestà intellettuale ci impedirà di regredire verso la magia religiosa; ma altri esiti ci si preparano: magari il suicidio, documento di una crisi non risolta, ma non elusa: rinvio ad altri dei dati del problema, perché lo risolvano.³

L'oscillazione indecisa tra questi due poli, mentre impedisce a Manganelli di spingersi in una direzione estrema, apre uno spiraglio di dubbio che lo tiene a galla. Proprio perché la crisi non si può superare con un atto di fede incondizionato, né è possibile eluderla con una morte che la manterrebbe aperta in tutta la sua evidenza, va affrontata in quanto tale. La deduzione razionale non serve: è una delle poche armi che abbiamo, ma mette davanti ai contrasti nella loro irrisolvibilità. Manganelli si rende conto che non è tanto il ragionamento sulla realtà che deve essere condotto con coerenza, ma è appunto la presenza della realtà, per quanto inspiegabile, che va accettata come dato di fatto che resiste a ogni tentativo di scomposizione logica:

In fondo, che l'universo esista è illogico, incomprensibile: il nulla è assai più ragionevole. Eppure l'irragionevole esistenza è qui; quando si tenta di esistere (o di

¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 502.

² *Ibidem*.

³ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 35 v (13-6-1955).

morire) la superstizione più cruda è più ragionevole della logica: perché la conclusione della logica è sempre il niente, mentre la superstizione muove dalla constatazione che la realtà – fatto incomprensibile ma innegabile – esiste.¹

La realtà quindi esiste, a dispetto della sua assurdità. Questa accettazione, non remissiva ma inevitabile, è una delle soluzioni per allontanare in qualche modo l’oppressiva presenza della morte. Manganelli è consapevole che il suo è uno sforzo esattamente intellettuale, sproporzionato, che agisce con armi totalmente inefficaci: è come dover far saltare per aria l’universo e per esplosivo “si ha solo un accendisigari”². Sa che la sottile trama di senso che prova a costruire può disperdersi in un attimo:

Da quarantatré giorni non scrivo una riga: quella tela sottile che è pure l’argine al niente, questa ragnatela di ragionevolezza è stata ancora una volta rudemente dispersa, e a essa ora faccio ritorno, vergognoso e sfinito.³

Tuttavia proprio la carta, il luogo in cui le ferite si riaprono continuamente, è il solo spazio in cui si può trovare riparo (“erigo argini di libri”⁴), l’unico strumento di attacco e l’approdo sicuro cui fare ritorno; il punto di osservazione⁵, anche, da cui indirizzare l’esistenza.

Un’identica funzione di bussola, di centro di orientamento, hanno i diari di Leopardi e Pavese. In Leopardi il suicidio è ragionevolmente preferibile, e tuttavia mai perseguito, mai visto come consapevole *progetto di vita*, mentre il diario di Pavese è un conto sempre aperto che sembra soltanto differire l’ineluttabile. È proprio l’impressione di un calcolo spietato – che dà sempre lo stesso, inevitabile risultato – a conferire al *Mestiere di vivere* quel senso di asfissia che si avverte a una lettura continuata:

¹ Ivi, p. 79r (16-12-1955).

² Ivi, p. 17v (6-2-1954).

³ Ivi, p. 34v (13-6-1954).

⁴ G. Manganelli, *Poesie*, op. cit., p. 43.

⁵ Cfr. questo passaggio, negli *Appunti critici*, dell’estate del 1955: “Dalla difficoltà con cui mi cibo di questo nutrimento mentale, dalla solitudine che i libri non toccano (un po’, lo scrivere), misuro la mia malattia”, 2E, p. 42v (22-6-1955).

Vivere è come fare una lunga addizione, in cui basta aver sbagliato il totale dei primi due addendi per non uscirne più. Vuol dire ingranarsi in una catena dentata. (5 maggio 1936)

Il peccato non è un'azione piuttosto che un'altra, ma tutta un'esistenza mal congegnata. È dunque un peccato la mia autoumiliazione? (5 maggio 1936)

La volontà dell'adulto è condizionata dalle centomila decisioni prese via via dal bambino in stato di irresponsabilità. (16 gennaio 1938)

Perché - quando si è sbagliato - si dice "un'altra volta saprò come fare", quando si dovrebbe dire: "un'altra volta so già come farò?" (25 aprile 1938)

Questa stessa disgrazia ti succederà due, quattro, dieci volte – ti succederà sempre, perché, se sei così fatto che le hai offerto il fianco ora, lo stesso dovrà accaderti in avvenire. (15 ottobre 1940)

L'angoscia della vita è questa rotaia che le nostre decisioni ci mettono sotto le ruote. (4 aprile 1941)

Anche per Leopardi, chiunque accetti di vivere, al di là di ogni credo religioso o speranza in una ricompensa oltremondana, lo fa "per puro e formale error di calcolo"¹, cioè, semplicemente, non si accorge che i conti non tornano. Ciononostante, questa atroce incertezza ("inespugnabile, invincibile, inesorabile, inevitabile"²) è costituzionale all'uomo, che è destinato ("inesorabilmente, inevitabilmente, irrevocabilmente"³) a soffrire. Di più: si tratta di un destino che riguarda "non gli uomini solamente, ma il genere umano"⁴. L'inesorabile di Leopardi non è limitato al proprio caso di specie, guarda all'universale⁵ cui sente di appartenere. Se tutta la vita è "un tessuto" in cui "ciascuno istante che la compone è un patimento"⁶, la sfida di Leopardi, mentre prova *scomporre* questi singoli istanti di

¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 1371.

² Ivi, p.502.

³ Ivi, p. 2356.

⁴ Ivi, p. 2297.

⁵ Cfr. osservazioni come "Lasciando stare i mali e dolori accidentali che intervengono inevitabilmente a *tutti* gli uomini" (corsivo di Leopardi), ivi, pp. 1371-72.

⁶ Ivi, p. 1372.

una sofferenza collettiva, è universale, comprende il mondo, parla dell'umanità; cerca di trovare una soluzione a un crudele controsenso: è proprio la ragione, che ci dimostra la vita come insostenibile, a obbligarci di farcene carico.

L'analisi di Pavese, invece, è decisamente più claustrofobica¹: ogni riflessione, anche quando viene proiettata in un'ottica inclusiva e collettiva, finisce per tornare sempre al suo dramma privato. È come se, nel tentativo di innalzare a un livello generale le proprie affermazioni, queste gli ricadessero addosso con il loro peso, schiacciandolo: proprio come accade nel mito di Iacinto² (raccontato nei *Dialoghi con Leucò*) che, scagliando in aria il suo disco, è abbagliato dal sole-Apollo di cui è innamorato e resta ucciso dall'oggetto che gli ricade sulla fronte. L'andamento del pensiero di Pavese, infatti, è sempre centripeto, non conosce vie di fuga se non nell'invettiva ("di cento donne, novantanove sono troie"³) o nella riflessione sulla propria attività creativa. Pavese si interroga drammaticamente sul proprio chiudersi a riccio, teme soprattutto che questa tendenza possa aprire una contraddizione insanabile con la sua attività di scrittore ("non sei stato capace di porre un argine alla tua vita e vuoi incanalare e descriverne di quelle altrui?"⁴). Come può lo scrittore, che nella vita non ha ancora individuato quale sia la sua strada, la sua via maestra, guardare con occhi universali alle vite degli altri? A quale sfida di verità può trovare risposta con la scrittura chi vive un tormento che sembra spezzare i legami con la realtà, soffocare la voce, escludere ogni condivisione delle pene di molti? Pavese sa che il vero traguardo per uno scrittore sarebbe

giungere finalmente a possedere la propria esperienza, il proprio corpo, i propri ricordi, il proprio ritmo – ed esprimere, esprimere questo ritmo, fuori dalla limitatezza degli argomenti, della materia, nella perenne fecondità di un pensiero che per definizione non ha fondo.⁵

¹ Basta un rapido accenno alle allocuzioni pronominali che si susseguono nei diversi diari per rendersene conto. Pavese dialoga spesso con se stesso, traccia il percorso della propria vita secondo date topiche ed eventi memorabili, si serve del tu come se dialogasse allo specchio¹; in Leopardi prevalgono il voi (per l'interlocutore) e il noi (per il genere umano in generale), in Manganelli invece non c'è pressoché attenzione a un destinatario, per quanto fittizio.

² *Il fiore*, in C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, op. cit., pp. 31-36.

³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 91.

⁴ Ivi, p. 94.

⁵ Ivi, p. 142.

Lo scrittore dovrebbe non solo essere padrone di sé ma anche dei propri limiti: dovrebbe puntare a fondere i suoi ricordi, la sua visione della vita, in un ritmo, cioè in un pensiero narrativo fecondo che schiuda la sua esperienza di uomo, oltre i confini in cui il suo egocentrismo lo rinchiede. Deve trovare sempre “altri esiti”¹, come scrive Manganelli all’amico Luciano Anceschi, per non cedere “alla rinuncia totale e definitiva alle lettere”².

Pavese arriva ad affermare, nemmeno troppo ironicamente, che forse Leopardi (*totalmente* disperato, consapevole che *tutto* è sofferenza, che questa condizione è *universale*) “poteva avere vita felice”³, perché assolutizzava la sua credenza elevandola a sistema: se tutto è male, se le pene sono comuni a tutti gli uomini, allora ci si può muovere nel mondo come un proprio dominio esclusivo, in un terreno perfettamente scandagliato e quindi per questo – crede Pavese – reso abitabile, se non ospitale. Se il fallimento è pianificato su scala generale, nessuno deve confrontare e misurare il proprio insuccesso su quello degli altri. Ma il punto è che, per Leopardi, il proprio fallimento personale è *anche* quello degli altri, e l’averne consapevolezza accresce il dolore, perché questa condizione va comunicata, condivisa, esplicitata.

L’assolutizzazione leopardiana non riduce per nulla la tragicità della vita; se Pavese sostiene che “il pessimismo cosmico è una dottrina di consolazione”⁴, che il “pessimista integrale”⁵ gode di una sofferenza perché questa è una conferma del suo sistema, lascia tuttavia intravedere una sorta di desiderio per l’irraggiungibilità di questa condizione. Ne invidia la totalità, perché paradossalmente vi individua tracce di giovinezza, intesa come categoria esistenziale, quella disposizione a vivere ogni sentimento in modo assoluto per cui, scrive Pavese, si sarebbe pronti a “commettere una malvagità a ogni costo [...] per dimostrare a se stessi che si è universali, al di là di ogni norma”⁶.

¹ G. Manganelli, *I borborigmi di un’anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, Torino, Aragno 2010, p. 13.

² *Ibidem*.

³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 129.

⁴ *Ivi*, p. 123.

⁵ *Ivi*, p. 129.

⁶ *Ivi*, p. 157.

Per quanto cerchi di segnare una linea di demarcazione, Pavese non vede quindi nel Leopardi “pessimista integrale” un’ingenua immaturità: la giovinezza, infatti, non è la propensione ad astratti furori (scrive, anzi: “quella che per Svevo è *senilità*, a me pare *adolescenza*”¹), ma una costante tensione che può tenere in piedi il sistema, una condizione di cui gli urti della vita non hanno scalfito la completezza, la capacità onnicomprensiva. La giovinezza rappresenta soprattutto la totale disponibilità a soffrire senza limiti: per questo ogni ritorno a quell’età – alle sofferenze atroci che si identificano per tutta la vita con quell’età – è terribile, perché “ognuno, passata la trentina, identifica la giovinezza con la tara più grande che ha scoperto dentro di sé”². La maturità mette un freno a questo scatenarsi di reazioni scomposte, tira “un filo spinato”³ nella mente dietro cui confinare questi pensieri che non si vogliono toccare, ne limita la dirompenza e si concede al massimo “sbagli di limitazione, non di universalità”⁴. Non a caso, l’avvicinamento al suicidio in Pavese è vissuto all’ombra di un ritorno all’adolescenza (“Perché morire? Non mi sono mai sentito così vivo, così *adolescente*”⁵), ritorno che non porta a un ritrovato slancio vitale, ma riscopre quella fase della vita interiore “che fa meditare il suicidio”⁶. Tracciando per la prima volta, nell’agosto del 1950, il bilancio di un anno che non ha ancora concluso, Pavese scrive:

Che cosa ho messo assieme? Niente. Ho ignorato per qualche anno le mie tare, ho vissuto come se non esistessero. Sono stato stoico.⁷

Tornare alla giovinezza, dunque, è ritrovare quelle tare, smettere di ignorarle, e sbagliare di nuovo, senza limitazione.

¹ Ivi, p. 116.

² Ivi, p. 118.

³ Cfr. *ibidem*: “L’effetto del dolore (disgrazie, sofferenze, quando siano mentali) è di creare un filo spinato nella mente e costringere i pensieri a evitare certe aree”.

⁴ Ivi, p. 160.

⁵ Ivi, p. 377 (corsivo di Pavese).

⁶ Ivi, p. 212.

⁷ Ivi, p. 378.

L'odio e il furore

Manganelli sta a metà del guado: non è ancora approdato alla scrittura e alla terapia analitica; deve scrollarsi di dosso il fardello della religione; non ha ancora oltrepassato la crisi tempestosa, che sboccia nel 1953 e si protrae almeno fino al 1956-57.

In questo senso, come abbiamo visto, la scoperta di un ateismo radicale lo può fare ancora rabbrivire di terrore. Infatti, in una civiltà “ancora infantile e piena di Dio”¹, scrive Manganelli proprio in coda alla lettura dei citati saggi di Huxley, ogni rivoluzione per iniziare deve prima riconoscere che “non c’è critica che non sia critica all’idea di Dio, non c’è libertà che non sia libertà da Dio”². Una libertà che però può spaventare: per quanto si tratti di un Dio “pasticcione, inframmettente e reazionario”, è impossibile riderne o disfarsene con leggerezza, perché la sua presenza è ancora ingombrante e *all-pervading*³. Sulla scia del materialismo leopardiano, Manganelli sa che “siamo tutti sulla strada di Lucrezio”⁴, una strada dove “il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla”⁵. E tuttavia, l’enorme spazio di libertà che si spalanca davanti a questa distruzione deve essere in qualche modo riempito, ed è qui che subentra lo sgomento: se Leopardi tremava pensando a quanto tutto l’esistente è infinitamente piccolo se paragonato alla “infinità vera [...] del non esistente, del nulla”⁶, ugualmente Manganelli confessa di cadere nel panico davanti a un nulla che si mostra “così nobile e generoso”⁷, che schiude i suoi territori con la sua attrattiva disposizione, quel nulla con cui, ricorda con sintagma perfettamente

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 35v (30-12-1951).

² *Ibidem*.

³ “E quanta paura, a scrivere queste parole! [...] Scosta l’oggetto che ti terrorizza, lì dietro c’è sicuramente la malignità dell’occhio triangolare”, *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 36r. Inoltre, per quanto riguarda il testo *Un trattatello*, S. S. Nigro ricorda che vi confluisce, trovandovi “sistemazione, l’eresia lucreziana contro la religione generatrice di empietà e scelleratezze («scelerosa atque impia facta») del racconto *Lettere di Agamennone a Calcante*”, per cui cfr. S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 352). *Della natura delle cose e degli uomini* è, anche, il titolo dal sapore lucreziano di uno dei “trattati” di cui si compone lo *Zibaldone*. Cfr. F. Cacciapuoti, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, Roma, Donzelli 2014, p. XXXVII.

⁵ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 814.

⁶ Ivi, p. 2297.

⁷ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 35v (30-12-1951).

leopardiano, noi “viviamo assieme fin dalla culla”¹. Lo sgombero delle macerie del divino non è per niente agevole²: la religione, accentrando tutto su di sé, rende ragione di ogni azione: sottrae libertà ma ricompensa con la certezza che tutto abbia un senso, che nulla di ciò che accade è immotivato. In fondo, si può togliere di mezzo Dio, si può provare la sua inesistenza, ma, come si legge nello *Zibaldone*, “chi può conoscere i limiti della possibilità?”³.

Rimosso l’ostacolo di Dio, la vita diventa un possibile illimitato, uno spazio privo di dimensione, nel quale ci si muove a fatica, senza rumore, senza colpa, senza peccato: l’uomo diventa preda dell’angoscia e del suo stesso *horror vacui*. Non resta nemmeno un bersaglio contro cui può sfogare il proprio odio: nelle avversità, come detto, gli antichi si potevano scagliare contro Dio; ma noi, conclude Leopardi proprio dopo aver proposto l’esempio di Niobe, noi “che non riconosciamo né fortuna né destino, né forza alcuna di necessità personificata che ci costringa, non abbiamo altra persona da rivolger l’odio e il furore [...] fuori di noi stessi”⁴.

È un’osservazione che Leopardi fa al plurale e rappresenta proprio il crinale critico su cui si muove anche Manganelli: siamo noi, con la nostra ricerca di felicità, con la demolizione razionale di ogni certezza, a provocare il nostro dolore. Eliminata ogni fede, diventiamo il solo metro di giudizio sul mondo ma anche l’unica fonte di dispiacere da odiare. L’infelicità proviene tutta dal didentro: se è provocata dalla provvisorietà delle illusioni, dalla speculazione razionale, tuttavia sgorga poi nell’interiorità, concreta su di sé fino a sommergere il soggetto stesso:

E quindi concepiamo contro la nostra persona un odio veramente micidiale, come del più feroce e capitale nemico, e ci compiacciamo nell’idea della morte volontaria, dello strazio di noi stessi, della medesima infelicità che ci opprime, e che arriviamo a desiderarci anche maggiore, come nell’idea della vendetta, contro un oggetto di odio e di rabbia somma.⁵

¹ *Ibidem*.

² Cfr.: “La religione consiste nel credere che *tutto quello che ci accade è straordinariamente importante*. Non potrà mai sparire dal mondo, proprio per questa ragione” (corsivo di Pavese), in C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 122.

³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, p. 2297.

⁴ *Ivi*, p. 361.

⁵ *Ibidem*.

Scoprire di essere responsabili del proprio dolore comporta anche un'assunzione di responsabilità: significa sfuggire alla tentazione di diventare un cane che si morde la coda. Leopardi, infatti, individua con estrema lucidità che c'è un compiacimento nel farsi del male, nel trattarsi come esseri abietti, che ci può essere insomma una sorta di *delectatio morosa* nella sofferenza: "La disperazione aumenta. E se diminuisse? È una prospettiva che spaventa"¹, appunta Manganelli. Anche Pavese, se si guarda indietro, trova la stessa masochistica abitudine:

La cosa segretamente e più atrocemente temuta, accade sempre. Da bambino pensavo *rabbrivendo* alla situazione di un innamorato che vede il suo amore sposarne un altro.

Mi *esercitavo* a questo pensiero. E voilà.²

È da questo odio "micidiale" contro di sé, originato dalla "cognizione del proprio niente"³ e dall'indugio quasi perverso nel dolore, che sgorga prepotente il fascino nero della volontà di morire: vedere dentro di noi il cancro "che [ci] rode"⁴, che ci accompagna ovunque, spinge a desiderare di eliminarlo alla radice. Sempre Leopardi:

Concepiva un desiderio ardente di vendicarmi sopra me stesso e colla mia vita della mia necessaria infelicità inseparabile dall'esistenza mia, e provava una gioia feroce ma somma nell'idea del suicidio.⁵

E allo stesso modo Manganelli, negli *Appunti critici*, confessa di essere caduto a più riprese in questa abitudine che riconosce come malsana:

Un'altra volta ci sono cascato [nell'amore per una donna]; e, come sempre, ora odio la vita e disprezzo me stesso.⁶

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 48v (17-7-1955).

² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 98 (corsivi di Pavese).

³ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 92.

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 65: "Tutti gli uomini hanno un cancro che li rode, un escremento giornaliero, un male a scadenza: la loro insoddisfazione".

⁵ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 361.

⁶ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 34-v-35v (13-6-1955).

In fondo, i tre diari di questi scrittori sono un viaggio attraverso “lo strazio di noi stessi”, un viaggio sospeso tra odio e amore – verso sé e il mondo – come poli contrapposti e centri di smistamento delle emozioni, ma sono anche un trattato sull’infelicità, sulla vita umana che si riflette nella propria esistenza singolare e sul non senso che questa deve tentare di comprendere; raccontano gli argini che ognuno costruisce per ripararsi e quegli strumenti che servono a districarsi in vite che oscillano tra il “libidinoso gusto dell’accasciamento”¹ (la “gioia feroce ma somma” di cui parlava Leopardi) e invece una “spietata volontà di scatto serra-mascelle”². C’è, infatti, anche un lato costruttivo, un imperioso desiderio di reazione che sorregge questi tre autori, che li sostiene con accanimento furioso, quasi feroce (“unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia”³, scrive Leopardi in una famosa lettera a Pietro Giordani). Il motore primo di questa risposta è l’amore per il proprio lavoro, l’amore per i libri che rappresenta il collante di una voce con l’altra, la pasta di questo dialogo *in absentia*. Lo esprime, in termini di “felicità”, proprio Leopardi:

Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo ch’io abbia passato in mia vita, e nel quale mi contenterei di durare finch’io vivo. Passar le giornate senza accorgermene, paremi le ore cortissime, e maravigliarmi sovente io medesimo di tanta facilità di passarle.⁴

Anche per Pavese si tratta dell’unica forma di amore che non conosce incertezze né retrocessioni, perché “scrivere, sia pure combattendo, vuol dire essere felice”⁵:

Se non avessi la fiducia nel fare, nel tuo mestiere, nella pasta che tratti, nelle pagine che scrivi, che orrore sarebbe, che deserto, che vuoto, la vita?⁶

Manganelli, a sua volta, vi individua l’unica gioia sicura:

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 131.

² *Ibidem*.

³ G. Leopardi, *Epistolario*, op. cit., p. 61.

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 131.

⁵ *Ivi*, p. 103.

⁶ *Ivi*, p. 350.

Non vedo nulla davanti a me, e quanto al mio passato, mi fa orrore. Nel presente non ho gioie che quando riesco a dimenticarmi nei libri, nel pensare.¹

La riflessione sul proprio leggere, scrivere, pensare, apre una fessura attraverso la quale guardare alle proprie contraddizioni, scova le ustioni sotto le bende per farne, come dice Manganelli, “un giroscopio per l’anima”². Si tratta di fiducia nel proprio valore letterario, ma soprattutto di una vocazione esclusiva e totalizzante, che va al di là del successo del singolo individuo. La carriera di Manganelli, come detto, è ancora acerba e di là da venire, ma è già salda in lui la fede non tanto nel potere della letteratura, ma nel valore che i libri acquistano in rapporto alla propria vita. La letteratura non è taumaturgica, resta un cumulo di materiale inerte se non entra in contatto con un lettore e non si fonde visceralmente con lui: “i libri non esistono, ma esiste il nostro farsi carne anche di loro”³. Come il padre del Principe Saurau, protagonista del romanzo *Perturbamento* di Thomas Bernhard, il quale, mentre si lascia morire di inedia, strappa e mangia le pagine dei suoi libri preferiti⁴, per Manganelli la letteratura è qualcosa che si divora, che entra dentro di noi e si disperde nelle interiora per non uscirne più.

Sete d'amore

Dunque l’odio verso se stessi è controbilanciato da un forte attaccamento per ciò che si riesce a costruire attraverso quella unione di amore e libri che prende il nome di letteratura; il venir meno di questa fiducia rigenerante e giustificatrice può rendere ancora più intollerabile la propria presenza davanti a se stessi: non solo siamo complici della nostra sofferenza, ma coviamo costantemente le crisi di sfiducia che rendono irrealizzabili quei momenti di felicità o li riducono a brevi parentesi staccate dalla vita (“dimenticarsi nei libri, nel pensare”, Manganelli; “così tra questa / immensità s’annega il pensier mio”, Leopardi).

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, pp. 56r-56v (28-7-1955).

² Ivi, pp. 59r-59v (17-8-1955).

³ Ivi, 1B, p. 33v (29-11-1951).

⁴ “«Schopenhauer è sempre stato per me il nutrimento migliore», aveva scritto suo padre un paio d’ore prima di suicidarsi su un biglietto trovato da uno dei funzionari della commissione di inchiesta”, in Th, Bernhard, *Perturbamento*, Milano, Adelphi 1981, p. 178.

Agli occhi di Manganelli, la dicotomia rappresentata da Pavese è doppiamente straziante: le sue rivendicazioni orgogliose, la sicurezza con cui parla del proprio statuto letterario¹ si scontrano con l'impossibilità che questo possa garantire una salvezza. Per Pavese non c'è successo o fiducia che possa vincere e scalfire la sconfitta programmata: tutto si ripete uguale, le colpe ricadono continuamente sul futuro, ipotecandolo in negativo ("soffrire è sempre colpa nostra"²). L'odio assume una coloritura diversa: non è solo compiaciuta distruzione di sé come nemico, ma è anche disprezzo preventivo di ciò che esiste già in noi come pericolo. Secondo Pavese siamo, infatti, anche i portatori di germi che possono inoculare³ un cambiamento dagli esiti devastanti: "si odia ciò che si teme, ciò quindi che si può essere, che si sente di essere un poco. Si odia se stessi"⁴. Non c'è sbocco: essere uomini "mai nel [proprio] centro"⁵ è fonte di sofferenza, ma non è possibile rinunciare a noi per diventare una persona diversa: sarebbe, in un certo senso, come tradirsi.

¹ Il 1 gennaio del 1940, ad esempio, scrive: "Ho intellettualmente l'agilità e la forza contenuta del gatto. Non ho più smaniato. Sono vissuto per creare: questo è acquisito". Nel saggio *Il mestiere di poeta*, posposto all'edizione di *Lavorare stanca* del 1943, invece si legge: "Semplicemente, ho dinanzi un'opera che m'interessa, non tanto perché composta da me, quanto perché, almeno un tempo, l'ho creduta ciò che meglio si stesse scrivendo in Italia e, ora come ora, sono l'uomo meglio preparato a comprenderla", in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi 1952, p. 153.

² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 119.

³ È proprio Pavese a parlare di rapporto metaforico tra biologia e vita interiore: "Il 29 ottobre '39, II e l'esempio del 1 novembre sono un altro parallelismo di vita interiore e biologia" (C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 177). Significativamente, anche Manganelli propone un parallelismo simile in un'intervista con Ludovica Ripa di Meana:

L. R. d. M.: "Allora, che forma ha la tua vita?" [...]

G.M.: "È un poligono molto irregolare, molto irregolare. Direi che ha una quantità fastidiosa di pseudopodi che la rendono tutto considerato un po' schifosa. Perché sta a metà fra la pace minerale e il disagio biologico. Potrebbe essere formata da una giustapposizione di solidi, tutti però sporcati di biologia".

L. R. d. M.: "La biologia che cos'è, nel senso in cui me ne stai parlando?"

G. M.: "La mucosa. La mucosa dell'esistere. L'esistere come mucosa."

(in G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., pp. 70-71).

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 119.

⁵ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., p. 2403: "Cangiando spesso volte il luogo della mia dimora, e fermandomi dove più dove meno o mesi o anni, m'avvidi che io non mi trovava mai contento, mai nel mio centro, mai naturalizzato in luogo alcuno, comunque per altro ottimo, finattantoché io non aveva delle rimembranze da attaccare a quel tal luogo, alle stanze dove io dimorava, alle vie, alle case che io frequentava [...] Colla rimembranza egli mi diveniva quasi il luogo natio".

Pertanto, l'odio contro di sé permette di proteggersi dalle incursioni in territori sconosciuti, di evitare preventivamente possibili ferite che sono sempre dietro l'angolo ("sentivo inconsciamente che per me l'amore sarebbe stato questo massacro"¹). Servirsene come primo mezzo di contatto anche con il prossimo ci preserva in qualche modo dalle sorprese; l'odio, infatti, non è semplicemente rivolto a qualcosa di indefinito, ma mira a ciò che si conosce già – anche solo sotto forma di timore, di sospetto – e si vuole consciamente ignorare: "e siccome non si può sapere di ignorare senza desiderare di conoscere, l'odio è sete d'amore"².

Sulla scorta di Pavese, odio e amore si legano nelle pagine giovanili di Manganelli per creare non solo una barriera difensiva ma una sorta di liquido criogeno in cui va custodita, quasi in campioni di laboratorio, la vita: "l'amore crea le cose, ma l'odio le conserva". La frase, già citata, proviene dalla sezione centrale di *Un libro*, costituita appunto da un *Elogio dell'odio*. Qui Manganelli descrive un odio "sano, giusto, necessario"³, che concorre con l'amore a mantenere l'esistente nel suo equilibrio naturale; l'odio, anzi, è ancora più indispensabile, perché è in grado di proteggerci dalle cose che l'amore crea: ce ne tiene alla larga, ce le rende manipolabili e utilizzabili quotidianamente, preservandoci nella distanza. Come per Pavese, l'odio però è soprattutto "un presupposto della conoscenza"⁴: seppure non possiamo sapere se esista o meno un principio ordinatore, l'odio universale – scrive Manganelli – è il solo modo che abbiamo per opporci all'informe, al caos: dire 'no' ci lascia intravedere nell'universo un fondamento, che risiede proprio nella nostra volontà di negare, di tracciare dei confini.

L'odio, per Manganelli, può essere talmente pervasivo da farsi addirittura "sostanza" di un intero libro: è questa la sua lettura del *Master of Ballantrae* di Stevenson, in un appunto datato 19 gennaio 1953 (pochi mesi prima della stesura, è bene ricordarlo, di *Un libro*). Utilizzando il termine sostanza, Manganelli non vuole parlare di un romanzo a chiave: indica piuttosto che i "personaggi" (le virgolette sono di Manganelli) e i paesaggi scozzesi che fanno da sfondo alla vicenda narrata da Stevenson esistono solo perché incarnano una realtà sottostante, l'"unica dotata di

¹ Ivi, p. 97.

² Ivi, p. 136.

³ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 77.

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 119.

senso”¹ nell’intera opera, costituita appunto da puro odio: nella ricercata inconsistenza dei protagonisti e nel valore prettamente scenografico assegnato ai paesaggi, Stevenson si allontana dall’ideale mimetico e lascia permeare le pagine da un elemento preponderante che, concretizzandosi nei protagonisti, fa emergere quasi per essudazione la struttura sottostante di ogni rapporto umano, della realtà stessa. Manganelli resta fedele a questa interpretazione² e anzi la approfondisce a più di un decennio di distanza, in un saggio (*L’ordigno letterario*, 1965) contenuto nella *Letteratura come menzogna*. Stevenson, secondo Manganelli, prova scarso interesse per i casi amorosi e inserisce invece la storia dell’astio tra i due fratelli James e Henry in un mondo dai connotati infernali, dove il sentimento dominante è appunto l’odio estremo, quello fraticida. La costanza con cui James si accanisce nei confronti del fratello (fino al duello finale combattuto a lume di candele tra la neve) è una lenta educazione sentimentale, una graduale preparazione al martirio che entrambi troveranno nel freddo del Canada, ma è soprattutto la sostanza narrativa (non si può propriamente parlare di “tema”) che rappresenta l’effettiva struttura della realtà e al contempo permette alla storia di procedere, di reggersi con coerenza e compattezza nell’insieme: è in questo senso che Manganelli parla finalmente di “odio stilistico”³. Preliminare a questa conclusione è un appunto del marzo 1955 che, oltre a costituire un ideale *trait d’union* nella lettura in due tempi del romanzo di Stevenson, permette di riprendere l’analisi e di avanzare di un biennio nel cammino di Manganelli verso la risoluzione del proprio dramma interiore. Leggendo *La fine di una cultura* di Christopher Caudwell, Manganelli nota che se le parole sono necessarie per esprimere i sentimenti umani, tuttavia solo l’arte riesce a tradurli in stile, permettendoci di sondarli e acquisirne coscienza: e questo, aggiunge, può valere per qualsiasi sentimento, compresi “l’odio e la volontà di morire”⁴. Quindi, a distanza di due anni, sono ancora questi per lui i punti nodali, quasi insondabili, della nostra vita, che l’arte dovrebbe toccare. Ma due anni non sono passati invano: se le “antiche lave

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1C, p. 10 v (19-1-1953).

² La sua prima formulazione risale addirittura al 1946 e si trova in una breve recensione che Manganelli scrive per *Il Raggiungimento Librario* (rivista con cui collabora con una certa frequenza nel triennio 1946-49): nell’articolo il *Master of Ballantrae* è, infatti, presentato come “una tragedia d’odio” (Cfr. G. Manganelli, *Il signore di Ballantrae*, in «Il Raggiungimento Librario», febbraio 1946, p. 10).

³ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi 2004 [1967], p. 28.

⁴ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 25r-25v (26-3-1955).

dell'angoscia"¹ hanno nuovamente "straripato"² facendogli perdere il controllo ("non sono padrone di me"³) e spingendolo quasi al punto-limite della sua capacità di portata ("una fiacchezza che sempre, costantemente, mi parla di morte"⁴), Manganelli ora sa dove andare a cercare la propria calma. Ha deciso di non credere più nella possibilità di un isolamento che basta a se stesso, nella solitudine "programmatica"⁵ e "gloriosa"⁶ che dà, a chi vi si affida, l'illusione di essere inattaccabile, "eterno"⁷ (le illusioni tipiche dell'adolescente pavese). È consapevole di essere riuscito a fare della crisi "una fase di passaggio alla maturità"⁸:

Sono felice, perché ho ritrovato la mia immagine quotidiana e non la perderò più, perché con essa si perde la ragione, l'autentica ragione integrata, non la sinistra divinità che mi ha guidato finora. È finita un'epoca della mia vita, forse il punto culminante della mia adolescenza. Ho davanti a me la maturità: e cioè, l'umiltà.⁹

Questa maturazione non sopisce ma porta alla luce tutte le proprie contraddizioni: essere maturi significa non avere più a disposizione la ritirata nella terra beata dell'infanzia o negli slanci superomistici dell'adolescenza. È come se a Manganelli non restasse che il "solidificarsi"¹⁰ della disperazione: quando finalmente questa si pietrifica, diventa una presenza concreta con cui fare i conti, non più un grumo di sabbie mobili dentro cui divincolarsi. Di fronte a questa ineludibile, "arrogante" presenza, bisogna "scegliere"¹¹, imporsi cioè delle decisioni per aggirare quel blocco compatto, anche a prezzo di diventare "diversi da come siamo oggi, forse incomprensibili a noi stessi"¹². Solo così Manganelli può superare il punto morto in cui si dibatte da anni, di cui gli *Appunti critici* serbano traccia e che Pavese

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Ivi, pp. 34v-35r (13-6-1955).

⁴ Ivi, p. 46r (2-7-1955).

⁵ Ivi, p. 79v (2-1-1956).

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ Ivi, p. 80r (2-1-1956).

¹⁰ Ivi, p. 56v (28-7-1955).

¹¹ Ivi, p. 24v (26-3-1955).

¹² *Ibidem.*

esprimeva con parole praticamente identiche alle sue (“accettare se stessi è difficile”¹):

Dobbiamo dunque accettare la nostra vita? E i peccati? E la tenera stanchezza, e la disperazione, e tutto quello che ci spaventava? Caro Pino, accettare noi stessi – nulla di più difficile, credo.²

Il punto, dunque, è soltanto uno: “accettare se stessi, e cercare di trarre il meglio da ciò che siamo, senza sterili e atroci tentativi di essere diversi”³. È qui che Manganelli compie il suo primo vero passo di allontanamento da Pavese: per l’“eterno ragazzo” di Santo Stefano Belbo, lo spettro di ogni cambiamento radicale si accompagna sempre non solo al timore di non potersi più riconoscere, ma alla possibilità, tremenda, di “perdere il senso della propria impalcatura”⁴. Tra le scelte che la maturità comporta, Manganelli invece ora contempla la concreta possibilità che le sue decisioni possano portarlo a diventare qualcuno che non avrebbe mai creduto di poter essere, una persona irriconoscibile. Racconta questa svolta (che lui stesso definisce “un turning-point”) in una famosa pagina dedicata al *Tonio Kröger* di Thomas Mann con cui apre il quinto e ultimo quaderno degli *Appunti critici*:

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.⁵

¹ C. Pavese, *La letteratura Americana e altri saggi*, op. cit., p. 219.

² G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 33r (6-11-1951). “Pino” è Giuseppe Tonna (1920-1979), amico d’infanzia di Manganelli e filologo classico (si ricordano soprattutto le due sue versioni in prosa dell’*Illiade* e dell’*Odissea*). Manganelli gli si rivolge idealmente dopo aver letto un articolo di Arnaldo Bocelli uscito sul «Mondo» di Pannunzio e dedicato alla prima raccolta poetica di Tonna (*Uomini e bestie*, Guanda 1951).

³ Ivi, 2E, p. 64 r (30-9-1955), scrive Manganelli a proposito di *World within World* (citandolo come *A World within a World*), autobiografia di Stephen Spender (1951).

⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 110; ma cfr. anche: “Il peccato è agire contro il proprio solito. È una rottura di equilibrio”, ivi, p. 109.

⁵ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, pp. 2r-2v (9-4-1954).

I libri non si toccano, non sono carne viva, eppure talvolta sono un antidoto, un faro per uscire da un vicolo cieco; Tonio Kröger, ad esempio, ha svelato a Manganelli il punto centrale del suo disordine: cercare di vivere e capire attivamente la vita, e al contempo credere di poterla incanalare (o compensare) nell'attività creativa. Una volta che si *accetta la vita* non è più possibile smontarla nelle sue componenti, così come non si può guardare alla natura cercando di riconoscervi gli elementi della tavola periodica. La creazione, inoltre, non è "vitale": non sgorga cioè naturalmente da una sovrabbondanza di emozioni ed esperienze né può essere un surrogato che colma i vuoti dell'esistenza. L'arte non duplica la realtà né agisce secondo le sue leggi: in un certo senso, invece, la fa scomparire, perché la sottrae alla dimensione nella quale quotidianamente la viviamo e la pone in un'ottica "estranea all'alternativa vero/falso"¹. L'artista, quindi, deve rinunciare a fare esperienze e guardare all'intero universo "come una proposizione da analizzare"²: se questa è la contraddizione da cui Manganelli è afflitto, ora è deciso ad affrontarla, ad entrare con essa dentro l'universo, sebbene si tratti di un passo "straziante di pena"³. Manganelli fornisce qui una sorta di dichiarazione di inadeguatezza, così come in *Un libro* manifestava la volontà di indagare l'universo proprio in virtù della sua incompetenza. Manganelli, nel momento di crisi estrema, si allontana da Pavese e Leopardi, ma per raccoglierne il testimone: l'incompetenza è infatti tragica per chi cerca di comprendere il mondo ma permette, scriveva Pavese, di procedere proprio oltre il punto morto cui era arrivato Leopardi⁴: solo chi è consapevole della propria inadeguatezza e tuttavia continua a indagare pur senza sapere a che cosa andrà incontro, può riuscire a colpire il centro, muoversi con maggiore libertà. L'incompetenza non è un'esaltazione dell'incoscienza ma piuttosto un gesto di coraggio "robusto e stoico"⁵, perché costringe a muoversi al di fuori della certezza dei dati di fatto, delle verità

¹ Ivi, pp. 25r-25v (26-3-1955).

² Ivi, pp. 2r-2v, (9-4-1954).

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 137: "La ragione è che la competenza trasforma la più avventurosa delle occupazioni in abitudine e precisando le toglie mistero e tutti quei falsi veli, nati appunto dal mistero, che stanno a lei come la leggenda sta alla storia. Fin qui giungerebbe il Leopardi. Di là dal Leopardi noi diremo che l'incompetenza è molto più infelice della competenza, perché condannata a scoprirsi vana un bel momento e aggiungere alla delusione delle fantasie la triste convinzione della propria sciocchezza e inettitudine".

⁵ *Ibidem*.

consolidate. Chi sceglie di analizzare con incompetenza sa di essere inadatto e corre il rischio di soccombere, perché non ha punti fermi attorno a cui orientarsi, tranne la certezza della propria decisione: e quella di Manganelli è di ingaggiare una “disperata lotta per collocare concetti dove è il disordine ossessivo dell’angoscia”¹. Pavese si è arrestato al di qua di questo limite invalicabile: ha inasprito l’odio contro se stesso fino a renderlo intollerabile, fino a farne la macchina che lo ha stritolato. Eppure, come scriveva Italo Calvino in una lettera a Geno Pampaloni, la sua testimonianza non è stata inutile: uno scrittore non solo sopravvive nelle sue opere, ma si consuma per gli altri, “è un uomo che si fa a pezzi per liberare il suo prossimo”². Senza il fallimento di Pavese, Manganelli non si sarebbe salvato, non avrebbe mai trovato il coraggio di intraprendere la sua “lotta disperata”.

Chiarezza dove è il caos

“Una scoperta”³ altrettanto decisiva per il Manganelli di questo periodo è l’incontro con gli scritti del critico americano Edmund Wilson. La lettura di *The Triple Thinkers* (luglio 1955) lo ha affascinato a tal punto che confessa di esserne rimasto “incantato”⁴. In Wilson, Manganelli non trova soltanto un autore “da studiare con grande attenzione”⁵, ma soprattutto un’altra “anima fraterna”⁶, dalla cui opera ricava continue sollecitazioni che orientano i suoi interrogativi e ne chiarificano in qualche modo la coscienza.

Il primo riferimento che si incontra negli *Appunti critici* è la citazione di un affondo di Wilson contro un pregiudizio critico difficile da estirpare: non è vero – afferma – che i maggiori prodotti letterari, o più in generale artistici, siano appannaggio esclusivo di chi possiede preventivamente una visione limpida e lineare delle cose; è piuttosto il conflitto interiore a costituire una prerogativa della creazione e a proporsi come fondamento stesso dell’arte: “chi ha tutto chiaro in testa, chi non è in grado di identificarsi con emozioni e punti di vista contrastanti – inventando personaggi, o incarnandoli realmente dentro di sé –, non scrive affatto romanzi o drammi – o,

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 40r (20-6-1955).

² I. Calvino, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi 1991, p. 46.

³ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 54 v (23-7-1955).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

quantomeno, non ne scrive di buoni”¹. Si tratta di una distorsione interpretativa perché, “se c’è del genio”, aggiunge Wilson, “più violenti sono i contrasti, più grande sarà l’opera d’arte”². Manganelli riporta nei suoi quaderni l’intero passo da cui sono tratte queste frasi di Wilson e commenta:

È vero. L’arte è in primo luogo accettazione dei contrari: un’arte non dialettica non è tale, è propaganda, è dichiarazione di fede. Quindi, il mondo dell’artista è un mondo necessariamente doloroso: talora sino ad essere intollerabile.³

L’arte, dunque, è prima di tutto una forma dialettica: non comunica una visione precostituita, ma esprime uno scontro quotidiano. Questa contrapposizione va accettata (“un’arte non dialettica non è tale”) anche se, di per sé, non giustifica né consola: schiacciato da una spinta contrastante che deve riuscire “realmente a incarnare” (“actually embody”), l’artista vive quindi un “mondo necessariamente doloroso”, senza che tuttavia questa condizione sia sufficiente a garantirgli un ruolo o una forma di felicità. La propria contraddizione interiore, che fino a questo momento gli è sembrata insanabile, diventa definitivamente agli occhi di Manganelli la condizione con cui un artista deve necessariamente convivere. Non si tratta di un’autocelebrazione (Manganelli non si incorona “artista” solo perché interiormente lacerato) ma è il riconoscimento di una situazione potenzialmente fertile, contro cui non ha senso scagliarsi: l’artista è un uomo che vive (e talvolta impersona) la dialettica, e prova a integrare la propria vita nella più grande scissione dell’arte.

Da questa intuizione ancora embrionale, Manganelli si spinge a costruire quello che, perfino ai suoi occhi, parrebbe azzardato definire un sistema (“Un’idea da sviluppare: l’arte come dialettica. Un’idea gigantesca”⁴) e che, tuttavia, gli si impone come un “punto essenziale” da affrontare:

¹ Ivi, pp. 49r-49v (17-7-1955), (mia traduzione da passo trascritto da Manganelli da E. Wilson, *The triple thinkers. Twelve essays on literary subjects*, op. cit., p. 180: “People who have everything clear in their minds, who are not capable of identifying themselves imaginatively with, who do not actually embody in themselves, contrary emotions and points of view, do not write novels or plays at all – do not, at any rate, write good ones. And – given genius – the more violent the contraries, the greater the works of art”).

² Ivi, p. 49v.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 66 r (8-10-1955).

Il punto essenziale è questo: l'arte è dialettica; dialettica di che? Lo ignoro. Ma non è altro che dialettica: cioè, è la forma della contraddizione, la forma della coesistenza di valori inconciliabili.¹

L'arte è la forma della contraddizione, l'espressione in cui si incanalano valori inconciliabili e contrasti non sanati che, perciò, si rivelano produttivi. Manganelli non sa precisare meglio questa idea e, aggiunge, “forse la parola dialettica non va ulteriormente qualificata”² per non scadere in un eccesso formalistico: una descrizione organica si trasformerebbe altrimenti in una “monade della realtà estetica”³, cioè in un puro congegno descrittivo. Manganelli, invece, vuole sviluppare empiricamente la sua “idea gigantesca” e prova a rintracciare (più che ad applicare) questa costante dell'espressione artistica nella storia letteraria. Lo fa cominciando con Petrarca:

Prendo un verso del Petrarca:

quant'aria dal bel volto mi divide

• × × _ _ •

aria e bel sono una serie di valori, luminosi, statici, fermi; valori dell'antistoria, “platonici”.

quant', dal, divide sono l'altro termine della dialettica: la separazione, la negazione, la storia (vivere è separarsi da ciò che amiamo)

volto, mi sono il punto di incontro, dove accade il colmo della tensione: sono la struttura della tensione.⁴

È una lettura sottile, per certi aspetti prestrutturalista⁵: Manganelli individua la presenza della dialettica come una tensione che, pervadendo l'intero verso, ne

¹ Ivi, p. 66 v (17-10-1955).

² Ivi, p. 67 v.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Manganelli, analizzando con un metodo sperimentale che si potrebbe definire strutturalista *avant la lettre*, arriva anche a postulare la distinzione tra sintagma e paradigma della scuola saussuriana (la cui individuazione da parte di Saussure è ovviamente precedente ai suoi appunti, ma la cui diffusione nella critica letteraria è decisamente più tarda, perlomeno partire dagli anni Sessanta e, in ogni caso, come si evince dai passi citati, Manganelli è pressoché digiuno di linguistica generale): “Ho l'impressione che la dialettica si estrinsechi non solo tra le parole scritte, ma anche tra quelle non scritte, che esteticamente sono presenti. Direi che una parola ponendosi per iscritto, esclude le altre parole analoghe:

definisce appunto la “struttura” (elementi statici come “aria” e “bel” si oppongono a termini che indicano la separazione – “dal”, “divide” – ; il punto di incontro (e di rottura) si collocherebbe così tra i due poli che quell’aria separa, cioè tra il “volto” di Laura e il “mi” del poeta).

Questo procedimento è ancora più evidente, ad esempio, nella prima terzina della *Commedia*. Non solo, secondo Manganelli, vi si possono individuare numerose “ambiguities”¹ (come “ritrovaì”, che può valere contemporaneamente “mi persi e mi trovai insieme”²) ma Dante crea un violento contrasto a livello semantico, associando “diritta” a “via”: se secondo logica la proposizione è “puramente negativa”³, tuttavia “esteticamente la dirittura della via è suggerita nel medesimo istante in cui è negata”⁴. Si tratta, commenta Manganelli, del “colmo della dialettica”⁵: le ragioni estetiche, infatti, contrastano con quelle logiche della lingua che le veicola, torcendola fino ad esprimere un significato addirittura opposto rispetto a un’interpretazione letterale. Questa lettura può essere trasposta anche sull’intera opera: la struttura della *Commedia* “è insieme il terreno d’incontro [...] degli opposti (i termini della contraddizione) e uno dei termini della dialettica”⁶. Questo significa, ad esempio, che la moralità cattolica secondo cui è ordinata la struttura gerarchica dell’aldilà costituisce uno dei due estremi che “si dialettizza con i peccati”⁷: se così non fosse, cioè se i peccati non rappresentassero valori positivi che si oppongono alla morale (Manganelli cita gli esempi di Francesca e Farinata) non avremmo poesia, ma soltanto “letteratura edificante”⁸.

“sulle dentate, scintillanti vette”

Scintillanti esclude splendenti, lu minose, candide. Si viene quindi a formare una gerarchia di parole (= la retorica), un <mistero> linguistico, rispettando il quale si ottengono certi risultati e non altri.

Le parole messe a testo instaurano un rapporto dialettico anche con tutte le altre non scritte che, però, “esteticamente sono presenti”, in *Appunti critici*, 2E, p. 68 r. Manganelli ignora l’effettiva natura di questa relazione (“in che modo c’è dialettica fra parole scritte e non scritte? Non lo capisco”) ma può affermare con sicurezza che, comunque, “c’è del vero” (*Ibidem*).

¹ Ivi, p. 67 v.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 68 v.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Manganelli abbraccia con la sua analisi anche altri autori: ancora Petrarca (“Era il dì che al sol si scoloraro”¹ [sic], citato evidentemente a memoria) ma soprattutto poeti moderni e contemporanei. Il primo è l’imagista Conrad Aiken, premio Pulitzer per la poesia nel 1930: Manganelli non ama la sua lirica perché “elude la dialettica”², mantenendola soltanto su un livello esteriore, “senza porre il nodo, la struttura”³. Lo scontro dialettico, invece non può esistere soltanto come materiale, ma deve essere incarnato dal testo stesso: il nodo deve davvero prendere alla gola per produrre qualcosa di significativo. Aiken, diversamente da Eliot, o da un poeta dialettale come Giuseppe Gioacchino Belli, si serve di un linguaggio comune che, privo però di una tensione poetica (dialettica) forte, si riduce a una sorta di “giornalismo”⁴ in versi. Anche Eliot, aggiunge Manganelli, inserisce espressioni giornalistiche e gergali nei suoi testi, ma lo fa con una “ricchezza calcolata e retorica”⁵ senza precedenti, e con una consapevolezza che Aiken evidentemente non ha. Uno scarto simile intercorre tra le opere in romanesco di Belli e quelle di Pascarella: Belli non solo utilizza una lingua bassa e colloquiale, ma la “accetta”⁶, ne fa struttura stessa del suo mondo poetico, a differenza di Pascarella che si limita a presupporre un mondo che si esprime con quel linguaggio. Per questo Belli “va con Leopardi, Foscolo, e più su di Carducci e Pascoli e D’Annunzio”⁷. Per questo “Eliot e Belli sono barocchi entrambi”⁸.

Dunque, *barocco* è un testo o un’opera d’arte che accetta la compresenza dei contrari come forma dialettica e riesce a integrare questa tensione facendone la propria stessa struttura. Questa nuova prospettiva di indagine rovescia l’interpretazione del barocco che Manganelli stesso aveva delineato due anni prima sempre negli *Appunti critici*, in un passo che viene spesso citato come la sua descrizione definitiva di questa categoria:

¹ *Ibidem.*

² *Ivi*, p. 69r.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 70r.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti; senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “follia ragionevole”; non può dunque tendere a una soluzione, e gli è estraneo l’ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo attento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi alla tregua. In certo senso, non sceglie: o sceglie l’assurdo, il contraddittorio. La sua “inquietudine” non riguarda la persona, non è soggettiva: è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si confrontano e offendono. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi.¹

Ora, se tutta l’arte è dialettica, “forma della coesistenza di valori inconciliabili” ed espressione “che pone gli opposti contemporaneamente, su un piano in cui non si negano”, anche il barocco comunica questa tensione dinamica e apre all’artista il suo “mondo necessariamente doloroso”. La sua struttura intrinsecamente ossimorica (“follia ragionevole”), contraddittoria e inquieta, ne fa l’espressione artistica che maggiormente incarna la visione che Manganelli sta descrivendo. Manganelli ne individua un’espressione definitiva in una poesia che gli “dà il brivido della scoperta”², quella di Marianne Moore; l’opera di questa autrice modernista (a sua volta premio Pulitzer) è, per Manganelli, “un’autentica rivelazione”³: non solo vi ritrova tracce evidenti della lezione di Hopkins, ma grazie ad essa può “vedere con esattezza”⁴ come Hopkins provò a inventarsi una lingua poetica nuova. Manganelli utilizza il termine “integrale”⁵ per definire il “linguaggio totale”⁶ vagheggiato da Hopkins, ovvero quella lingua in grado di abbandonare gli stilemi stantii della poesia di età vittoriana, ancora marcatamente letterari e specialistici in senso deterioro. Come un toro messo all’angolo, Hopkins invece ha lottato contro “il verso matador”⁷, cercando di sfuggire alla stretta in cui era intrappolato: questo non significa che la sua poesia respinge programmaticamente un lessico ricercato o la presenza di arcaismi, ma se ne serve, ad esempio, per il loro “valore dialettico [...] in un contesto che di regola li rifiuta”⁸. Proprio da Hopkins, Marianne Moore

¹ Ivi, 1C, p. 3r (6-1-1953).

² Ivi, 2E, p. 70 r (18-10-1955).

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 70 v.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem* (sottolineatura di Manganelli).

ha imparato l'agilità verbale, quel linguaggio integrale che si legge da tutte le parti, circolabile e stimolante. Un linguaggio-sangue.¹

“Integrale” è quindi un linguaggio artistico letteralmente viscerale, che affonda le sue radici nel sangue stesso dell'autore e transita poi nel testo, entrando in circolo nel sistema. L'autore non può sottrarsi a questo prelievo forzato, né isolandosi dai rapporti umani (dalla socialità che Manganelli definisce – con suo tipico neologismo – “insiemità”²) né cercando rifugio in un'immagine di sé passata e sublimata:

Ritengo – e mi è difficile, e anche doloroso scriverlo – che quel periodo sia finito. La convinzione che si potesse e dovesse attuare e teorizzare l'immagine d'un uomo senza legami terrestri, «conscio che tutti i rapporti umani sono rapporti forza», era un tentativo onesto di diventare pazzo.

Era anche un tentativo coraggioso: ed un punto resta a conquista: che la moralità si può avere solo dove c'è coraggio; ma dove si ha solo coraggio, si è già sulla strada della pazzia.³

Il coraggio e le migliori intenzioni, da soli, non bastano: guardando ai mesi appena trascorsi, Manganelli rimpiange una certa radicalità, una presunta purezza di intenti, ma vi coglie anche i sintomi di un'intransigenza che può sconfinare nella follia. La speranza in cui confidava, infatti, era di tenere viva questa propria immagine idealizzata, di poter tornare sempre a un Manganelli orgogliosamente autosufficiente, capace di fronteggiare in solitaria i rapporti di forza su cui è intessuto ogni legame umano; una fierezza distorta che lo ha portato ad accettarsi come persona soltanto “saltuariamente”, a negare validità alle proprie debolezze, mentre ora è consapevole che “il rapporto con noi stessi deve passare da fascismo a democrazia”: ci vuole, insomma, “un 25 aprile”. Questa liberazione ripara uno iato che pare insanabile: significa accettare se stessi anche con i mutamenti che sono indotti dalle circostanze, prendere consapevolezza degli scarti che sono avvenuti, degli inciampi inattesi; una

¹ *Ibidem.*

² Ivi, p. 72r (20-11-1955).

³ Ivi, p. 72v.

speranza davvero radicale¹ non si manifesta come una devozione morbosa verso il passato, ma come un salto nel vuoto, una progressiva apertura verso qualcosa che ancora non c'è e perciò spaventa. Non basta, quindi, essere dalla parte giusta, occorre anche andare in una direzione esatta: “in pratica ero migliore, ma ero su una strada pazzesca”², conclude Manganelli. In questo processo, che definisce esplicitamente “autocritica”³, anche la religione riaffiora come un problema liquidato in modo troppo sbrigativo. L'esistenza di Dio non si può dimostrare, ma bollare la fede come “cialtroneria, frode consapevole, follia”⁴ è un gesto semplicistico e riduttivo; la logica, infatti, conosce come unica conclusione “sempre il niente”, mentre, per quanto assurdo possa sembrare, “la superstizione muove dalla constatazione che la realtà – fatto incomprensibile ma innegabile – esista”⁵. Manganelli addirittura insinua (e sottolinea due volte che la cosa gli “ripugna”⁶) che in un universo illogico qualsiasi speculazione che si pretende razionalistica, perfino la scienza, equivalgono a scommesse, a gesti scaramantici che “esistono nell'ambito d'una magia”⁷:

È la magia che tiene insieme il corpo dell'universo: Yeats ha ragione, anche più di Eliot che in fondo è un laico; ripeto che il fatto mi ripugna, ma mi pare incontrovertibile. E sospetto che nel mondo ateo noi sceglieremo solo una magia più povera e rozza dell'attuale: ma una magia dovremo sempre scegliere.⁸

È una constatazione disperata, perché la magia a cui si affida il mondo ateo è soltanto “più povera e rozza” di quella religiosa, che invece riesce a soddisfare “certe esigenze di continuità”⁹ in un modo che la ragione “non può sperare”¹⁰.

“Non può sperare”: si tratta, sempre, di trovare una direzione alla speranza; si tratta di cogliere l'universo nel suo complesso non come “materiale per una carriera

¹ Riprendo il concetto di “radical hope” formulato da Jonathan Lear in *Radical Hope. Ethics in the Face of Cultural Devastation*, Cambridge, Harvard University Press 2008.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 75r (22-11-1955).

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem* (sottolineatura di Manganelli).

⁸ *Ivi*, p. 75v.

⁹ *Ivi*, p. 75r.

¹⁰ *Ibidem*.

accademica”¹ ma come un problema morale. Ciò significa affidare all’arte non solo il compito di scardinare un sistema complesso, ma un valore di verità:

Credevo per l’innanzi che l’arte rappresentasse un punto assai alto della civiltà, ma non una “verità”: ora, con quella mia idea dell’arte come contraddizione (che, se avrò vita, vorrei svolgere) sono giunto all’idea che l’arte sia una verità: la verità dei contrari come contemporanei: una dialettica completa ma senza tempo.²

Anche la vita, secondo questa lettura, non può che essere una forma d’arte. Non nel senso decadente che poteva avere per Wilde o D’Annunzio, ma in quello laico e “integrale” che si è descritto: la vita è arte perché è una forma di “dialettica completa”, perché nel suo complesso “ha appunto il carattere di ospitare la contraddizione”. L’arte del vivere è un modo di far fronte contro la contraddizione, l’esperienza intellettuale un modo per superarla senza compromessi.

In un saggio del 1958 dedicato alla *Critica di Edmund Wilson* (poi confluito nella *Letteratura come menzogna*), Manganelli amplia l’orizzonte di indagine e prova a chiudere il cerchio: insistendo infatti sul concetto di integrazione³, rilegge l’esperienza di Wilson, inserendola in un discorso più generale che si può riassumere nella domanda: qual è il senso dell’arte? Cioè, nello specifico che interessa a Manganelli: qual è il senso della letteratura, e dell’esperienza intellettuale, dentro il mestiere di vivere? Wilson indica a Manganelli un modo di guardare con chiarezza al grande paradosso della letteratura: essa, infatti, nasce dalle anomalie dalle realtà, dai dolori dell’esistenza, dal caos informe che ci circonda; e proprio a questa situazione incomprensibile e intollerabile cerca continuamente di imporre un senso, una spiegazione. Per Manganelli, uno dei concetti fondamentali di Edmund Wilson, forse il suo “concetto essenziale”⁴, è che l’arte, così come qualsiasi forma di lavoro intellettuale, non sia altro che un tentativo di trovare “lo schema (*pattern*) che impone ordine, forma, intelligibilità al caos della realtà”⁵. Un’idea identica a quella che Manganelli aveva trovato (evidenziandola in margine) proprio in un saggio

¹ Ivi, p. 73v.

² Ivi, p. 75v.

³ Termini come “integrato”, “integrale”, “integrazione”, ricorrono ben sedici volte nel testo.

⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 154.

⁵ *Ibidem*.

Pavese dedicato a Sherwood Anderson: “questa è [...] l’arte: portare ordine e disegno dove è il caos”¹.

Ogni attività intellettuale, in qualsiasi campo si svolga, non può sperare di risolvere il disordine, ma deve provare a renderlo intelligibile; in definitiva ha, come scrive Wilson, il solo compito di “rendere la vita più abitabile”². Proprio perché la sua esperienza è dolorosa e insensata, proprio perché questa gli si presenta come un’anomalia, l’intellettuale cerca di renderla comprensibile: da questa *ferita* iniziale (rappresentata emblematicamente da Filottete, personaggio tragico cui Wilson dedica il saggio eponimo de *La ferita e l’arco*) nasce quella che Manganelli chiama la “vocazione a capire”³, cioè la volontà di “possedere intellettualmente la propria esperienza”⁴. Ma la ferita esistenziale, da sola, non basta (“tutta l’arte non sta nel farsi vittima”⁵, scriveva anche Yeats): nelle sue lacerazioni purulente occorre trovare “la chiarezza, la salute dell’intelligenza” che nascono soltanto da quella “materia torbida e malata”⁶.

Come Filottete è isolato dal mondo per il puzzo maleodorante della sua gamba infetta, così “all’artista, come al filosofo o allo scienziato”⁷, tocca in sorte un destino tragico: essere costretto a ricercare la solitudine per sanare le proprie piaghe, e nell’isolamento riconoscersi però “capace di trovare le parole per un più intenso e significativo dialogo umano”⁸.

Il “compito magico” della letteratura è, dunque, aprire sempre un dialogo umano, farlo “più intenso” e *integrarlo* nell’esistenza per renderla possibile dove la minaccia del disordine si fa più torva; una missione tragica, perché i suoi strumenti sono quelli di una magia terrestre, laica e totalmente umana. Una magia che, per quanto inadeguata a un compito spropositato, tuttavia ci può regalare a volte la sensazione che dalla ferita “siamo stati guariti”⁹: un’esperienza di totale compromissione con se

¹ C. Pavese, *Sherwood Anderson* [1931], in Id., *La letteratura Americana e altri saggi*, op.cit., p. 46.

² Citato in G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 190.

³ Ivi, p. 191.

⁴ *Ibidem*.

⁵ W. B. Yeats, *Autobiografie*, Milano, Adelphi, p. 322.

⁶ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 191.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 192.

stessi che, quando accade, “ci avverte che abbiamo incontrato una grande opera letteraria”¹.

¹ *Ibidem.*

IV. BAROCCO INTEGRALE

Bisogna farsi carico delle contraddizioni e ricomporle attraverso la parola. È con “un gesto magico”¹ che Manganelli trova una via parallela in cui rifugiarsi: come avverrà per il suo commento parallelo a Pinocchio (la cui idea di fondo è che “i libri non sono lunghi, sono larghi”, e pertanto si può continuare a scrivere nello spazio che sta tra due parole, tra due pagine), così Manganelli si sposta ora tra gli spazi dell’angoscia, tra quell’infuriare di tormenti trattandoli come un discorso da interrogare, perché “ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire”². La “scoperta di una vocazione”³ che Manganelli compie in questi anni è soltanto una: mettere sulla carta le proprie spinte contrastanti, l’opposizione degli estremi, e provare a raccontarla:

Oggi si tratta di prendere coscienza con chiarezza dei nostri conflitti: di vivere quei conflitti (li vivremo anche se non vorremo) e di mediarli verbalmente, con onestà.⁴

“Mediare” i conflitti: non serve riprodurli, e nemmeno utilizzarli come base o materia letteraria. Questi contrasti, passando attraverso il filtro della carta, non devono lasciare un’impronta, delle tracce, ma il *significato* del proprio passaggio. Manganelli sta approntando una sorta di filtro che gli faccia acquisire la capacità di dissimulare un’esistenza al di qua della pagina. Sarà quindi il grado di porosità dell’opera a dire che cosa può passare e che cosa no, che cosa può diventare letteratura e che cosa, di uno sconvolgimento, resiste alla mediazione verbale. Questo filtro è costituito dalla *menzogna*.

Menzogna, in Manganelli, è un sostantivo ad ampio spettro di significati: può indicare la natura cinica, asociale, disonesta e fatua della letteratura, che si organizza in pseudoteologia e celebrazione del nulla; è la chiave che la retorica fornisce per impadronirsi del senso di una realtà polimorfa, quella griglia che, organizzando in

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 79r (16-12-1955).

² G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 216.

³ Cfr. S.S. Nigro, *Scoperta di una vocazione*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere*, op. cit., pp. 83-86.

⁴ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 23r (8-3-1955).

maniera verbale il mondo, lo intercetta e dispone sulla pagina; è anche la coscienza della dimensione artificiosa di ogni creazione, del grado di finzione che esiste dietro ogni parola che si scrive, di ogni opera che si tenta. La letteratura in quanto menzogna, per Manganelli, non propone bugie facendole sembrare verità: dice la verità facendola sembrare una bugia. È, insomma, una dissimulazione onesta.

Manganelli, infatti, insiste sul termine “onestà”, che non deve confondersi con la semplice veridicità. La menzogna non confligge con la verosimiglianza, perché non le si contrappone frontalmente ma agisce su un livello differente: non è importante, ad esempio, sapere se Petrarca fosse veramente innamorato di Laura, e nemmeno se una donna di nome Laura esistesse. È importante sapere che cosa, di quell’amore, nei quattordici versi un sonetto, Petrarca ha trasformato in un congegno verbale, come ne ha restituito il “grafico astratto”¹; come ha manipolato i suoi sentimenti, veri o presunti che fossero, per elaborare “una articolatissima menzogna”². In questo senso, la scrittura può diventare un intrico formale in cui è impossibile distinguere un messaggio, una trama o un ragionamento logico, ma il cui senso sta nell’ordine e nella scelta delle parole utilizzate per imbrigliare l’angoscia, non nell’insegnamento che se ne può trarre: lo scrittore è onesto con se stesso solo quando accetta di essere disonesto, cioè quando si libera dalle buone intenzioni e lascia trasparire con le sue opere quel nocciolo di male e immoralità che lo ha mosso in cerca delle parole giuste:

lo scrittore può utilizzare [...] la propria verità, solo se l’affronta con totale cinismo; lo scrittore deve avere per se stesso mancanza di rispetto, irrisione, dileggio metodologico.³

Con i buoni sentimenti, per Manganelli, non si fa letteratura ma al massimo pedagogia a buon mercato. Lo scrittore, invece, deve trattarsi con cinismo, senza pietà, non deve inseguire nella scrittura una consolazione ma, maneggiando artifici, impara a non prendersi mai sul serio, a tenersi lontano dalla predicazione. La letteratura non insegna ma turba, sconvolge, disorienta, e lo fa innanzitutto a livello linguistico. Quasi divinando le future accuse di manierismo che gli verranno mosse,

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 60.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 28.

³ *Ibidem*.

Manganelli individua il valore appunto *metodologico* di una scrittura oscura rintracciandolo nell'opera di T. S. Eliot:

L'oscurità di Eliot è metodologica: è lo strumento con cui decifrare l'inquietudine, la tristezza e la contraddittorietà dell'epoca.¹

In una personalità in cui tutto va per conto proprio, Manganelli ha dalla sua unicamente le parole; può cercare di comprendere l'universo soltanto servendosi della menzogna letteraria come di un'estensione verbale della sua consistenza incoerente. Le contraddizioni dell'io (l'inquietudine, la tristezza) vanno infatti di pari passo con quelle dell'epoca: dentro l'uomo si combatte una battaglia – di idee, valori, credenze – che non solo rispecchia, ma corrisponde alla tensione dialettica della Storia. Ci sono infatti due piani che si scontrano nell'interiorità: uno è costituito dalle ideologie, dalle tensioni ideali che non solo attraversano l'io ma se ne impadroniscono e lo disgregano. Manganelli descrive questa lotta che lo dilania nei termini di una vera e propria psicomachia:

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.²

Sull'altro fronte, c'è un io schiacciato dal senso di colpa per la propria incongruenza e per quanto accade fuori di lui: “io mi sento colpevole di tutto il male che accade, e soprattutto mi sento contraddittorio”³ scrive Manganelli nella sezione di *Un libro* intitolata *Senso di colpa e senso della storia*. La storia ci equipara tutti ma ci rende anche compartecipi di un destino comune, condiviso, di una colpevolezza collettiva che scaturisce appunto dal peccato originale. Fare parte della Storia “rende incredibilmente pesante il mestiere di vivere”⁴, perché carica di un fardello che “incurva la spina dorsale”⁵.

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 23r (8-3-1955).

² Ivi, p. 24r (26-3-1955).

³ G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 76.

⁴ Ivi, p. 75.

⁵ *Ibidem*.

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, vale a dimostrare il carattere marginale dell’io, il polimorfismo della personalità, costituita da nuclei non solo distinti, ma che si muovono secondo ritmi ben distinti, seguendo intime vocazioni e impulsi che non comprendiamo più di quel che ci è consentito comprendere il moto d’ira del babirussa, o lo scatto dell’ornitorinco.¹

In ogni caso, la contraddizione interna non viene proiettata sul mondo: Manganelli ha definitivamente compreso di essere lui stesso un luogo di scontro di quella pluralità di spinte e di scissioni a cui tutto il mondo sembra essere soggiogato, di essere una “piaga”² a se stesso incomprensibile (“non si può insieme desiderare di vivere e di capire”). Non approda tuttavia a un relativismo assoluto: desidera ardentemente una vita “integrata”³, capace cioè di superare “l’assurdo della realtà, e la sua arroganza esigente”⁴. Come ha efficacemente scritto Michele Mari, “Manganelli era un uomo colto; era anche un uomo tremendamente angosciato. E da qui, dall’intersezione di questa sua angoscia e di questa cultura, nasce la sua maniera”⁵. La “maniera” di Manganelli è una tecnica di svelamento, anamorfica, ovvero uno sguardo strabico che guarda al mondo attraverso delle lenti già deformate dalle proprie contraddizioni. Da questa storpiatura iniziale del “vero”, da questo suo utilizzo della lingua a fini non espressionistici, ma metodologici (come metodologici erano, per Manganelli, l’oscurità di T. S. Eliot e il diletteggioso che lo scrittore deve avere verso di sé), deriva il suo ideale di menzogna: un elemento fondamentale della *fictio*, ma soprattutto una maniera di scomporre il proprio dolore:

Esiste uno star male brutto, che però ti affronta dicendo che è frantumabile; e se tu in qualche modo riesci, non tanto a frantumarlo perché non è possibile frantumarlo, ma sempre col ragionamento di Rabia*, ti metti nella condizione per cui lui si frantumi, ti accorgi che quelle che restano sono delle parole, e queste parole sono ciò che si scrive.⁶

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 39v-40r (20-6-1955).

² Ivi, p. 77v (2-12-1955).

³ Ivi, pp. 79v-80r (2-1-1956).

⁴ Ivi, p. 45v (2-7-1955).

⁵ M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere*, op. cit., p. 20.

⁶ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 69.

La maniera di Manganelli si radica nell'esistenza in modo indissolubile: non tanto perché autobiografica – “la letteratura non può mai essere autobiografica”¹ – e nemmeno perché esito di un dolore privato, ma come prodotto che resiste a un processo di raffinazione. In questo senso parlavamo poco sopra della scrittura come *significato* dei conflitti: alla frantumazione del dolore resistono solo dei residui verbali, “e queste parole sono ciò che si scrive”.

A questo proposito, è interessante notare che fin dai commenti contemporanei all'uscita di *Hilarotragoedia* così come in quelli più recenti, al di là delle ovvie divergenze dovute alla progressiva messa a fuoco dopo l'effetto-sorpresa iniziale, emerge sempre l'avvertenza che Manganelli non vada mai preso troppo sul serio e che il suo gioco, la sua “felicità, così nera e sinistra”², non debba mai essere considerata come probante elemento di lettura dell'opera. Già Walter Pedullà, nella recensione del 1964 di cui abbiamo parlato all'inizio del capitolo, sottolineava che l'abilità stilistica di Manganelli riesce a celare soltanto i “significati autobiografici più esterni”³, mentre sotto tutte le sue invenzioni “ironiche, satiriche e atroci”⁴ si intravede la sua urgenza di “sopraffare o «sfamare» la propria pena”⁵. Il nichilismo distruttivo di Manganelli, infatti, non è totale, “qualcuno o qualcosa si salva”⁶ nella catastrofe descritta da *Hilarotragoedia*:

¹ Ivi, p. 101.

² A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Giorgio Manganelli*, in «Il Verrì», n. 14, 1964, poi in Id., *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli 1968 (con il titolo *Hilarotragoedia*), infine (con modifiche e titolo *L'inferno linguistico di Giorgio Manganelli*) in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 209 (da cui si cita).

³ W. Pedullà, *Hilarotragoedia*, «L'Avanti», luglio 1964.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. Una propensione avvertita anche da Paolo Milano che, però, la considerava in negativo, come possibile vicolo cieco della scrittura di Manganelli. Sovrapponendovi in modo probabilmente eccessivo l'immagine di Gadda, Milano descrive infatti Manganelli come lo scrittore italiano che “più di qualunque altro [...] è animato da un'atroce nausea del verminoso mondo in cui vive” e che, tuttavia, è ugualmente mosso da un “acre bisogno di giudicarlo e rappresentarlo”, e non può dunque limitarsi a “vendicarsene come già fa”. Per questo, scrive, “si può prevedere che, un anno o l'altro, questi suoi calcolati esercizi di letteratura non gli basteranno più”, in P. Milano, *Hilarotragoedia e romanzo filmico*, op. cit.

⁶ W. Pedullà, *Hilarotragoedia*, «L'Avanti», luglio 1964.

Si salva chi accetta la vita per quella che è, senza inganni, in una ferma consapevolezza della sua tragicità, con una specie di religione laica che non si inventa conforti, e che indica come valori concreti la semplicità, la autenticità, la solidarietà.¹

La necessità di accettare la vita pur nella sua condizione tragica, la ricerca continua di autenticità, il solo conforto di una religione totalmente laica e umana, sono le stesse forze motrici che abbiamo visto trascinare Manganelli nel lento apprendistato alla scrittura.

In ogni caso, c'è una condivisa certezza di fondo sul fatto che, al di là del lavoro strettamente linguistico, vi sia un nucleo centrale di angoscia e dolore, una “carica di struggimento autobiografico”² che viene sfigurata e sottratta alla vista dallo scrittore, ma che lascia scoperta una “franchezza iniziale, una sincerità”³ che ci garantisce proprio “l'autenticità del dato creativo”⁴. In definitiva, è proprio la presenza di un autore, di un dolore condiviso al di sotto dell'inferno linguistico, che ci permette di prestare fede alle menzogne di Manganelli. Il compiacimento esibito con cui talora sembra trattare la sua materia verbale, l'ostentata negazione di ogni premessa di senso nella letteratura, sono in realtà la dimostrazione di un dilemma atroce: se la letteratura non esiste al di fuori di se stessa e per comunicare non dispone che di parole che non danno scampo né rifugio, allora lo scrittore ha una coscienza tragica del compito che ha scelto. Le parole di cui si serve possono soltanto essere scostanti, conflittuali, ostiche, dolorose; servirsene equivale a camminare sul bordo di un precipizio:

Uno scrittore del genere [Daniello Bartoli] è assolutamente dominato dal problema linguistico. Non ha un secondo itinerario d'appoggio. Il terrorismo verbale è semplicemente questo: camminare su una corda sola. Questa corda è l'unica realtà che c'è sempre. L'altra è soltanto una balaustra che ripara dalla vertigine della parola. Ma la vertigine della parola è una delle leggi della letteratura.⁵

¹ *Ibidem.*

² I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 1154.

³ A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 208.

⁴ *Ibidem.*

⁵ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 106.

Manganelli qui parla di uno dei suoi autori più amati, il gesuita seicentesco Daniello Bartoli, ma utilizza un'immagine identica anche per descrivere la *propria* esperienza di scrittura:

Lei sa, è terribile quando mi metto a scrivere: sono come un funambolo, avanzo, non so più dove sono – a metà? Ai due terzi? – e arrivato alla fine, cado.¹

Paragonando lo scrittore a un funambolo che avanza su una corda sospesa nel vuoto, Manganelli chiarisce che cosa intende con “onestà” per un autore: scrivere, senza riparo e senza appigli, ciò che è indispensabile, che risponde soltanto alle leggi della letteratura, alle sue esigenze permanenti (“le mie cosiddette parole difficili sono parole necessarie”²).

In questa idea di necessità, di indispensabilità va ricercato il senso del barocco di Manganelli: se la menzogna fornisce le chiavi con cui filtrare e mediare verbalmente il dolore, e la maniera è la naturale conseguenza stilistica del conflitto interiore mediato dalla letteratura, il barocco non è soltanto un'immagine stilistica, un connotato formale, ma è qualcosa che si fonde con una scoperta biografica, è una sorta di imperativo etico che è sotteso alla scrittura e la integra nella sua urgenza. Prendendo a prestito le parole usate da Eugenio d'Ors nell'incipit del suo *Del barocco* (volume³ posseduto e sottolineato da Manganelli, che, negli *Appunti critici*, definisce proprio D'Ors autore “venerabile”⁴), tutto questo primo capitolo potrebbe essere visto come “l'avventura di un uomo che, lentamente, si innamora di una Categoria”⁵. Questo non indica un processo consapevole di Manganelli in direzione di un obiettivo ideale da raggiungere, ma il cammino con cui le ragioni estetiche si sono riappacificate con i loro risvolti esistenziali, trovando progressivamente una

¹ Ivi, pp. 135-36.

² Ivi, p. 103.

³ E. D'Ors, *Del barocco* (a cura di Luciano Anceschi), Milano, Rosa e Ballo 1945 (F. MANG. Arte 00249).

⁴ Cfr. G. Manganelli, *Appunti critici*, 1A (aprile o maggio '48), ora in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), p.158: “Leggere D'Ors è tonico: perché D'Ors è un saggio, una persona amabile, ed una creatura a cui nulla, assolutamente, è estraneo. Penso a certa settaria meschinità, che nulla vede e intende al di fuori di uno schema, un sistema. Avvilente sacritestismo. D'Ors può essere un protettore delle nostre menti. Venerabile Eugenio D'Ors”.

⁵ E. D'Ors, *Del barocco*, Milano, SE 1999, p. 11.

chiave con cui guardare al mondo: nella dialettica della vita, “barocco” è il principio unificatore, la fede esclusiva e totalizzante (“l’innamoramento” di cui parla D’Ors) che dà ordine e conferisce autenticità al dato creativo, alla vita stessa. È la fiducia radicale con cui riunire componenti che altrimenti vagolerebbero divise: il dissidio interiore, “costante personale” di alienazione e spaesamento che si accompagna e si scontra con l’incomprensibilità del mondo (quella che Calcaterra chiamava “anima in barocco”¹); il gusto per lo stile, come attenzione estrema non alla ricercatezza formale ma alla perspicuità delle invenzioni linguistiche, cui è delegata una vera e propria finalità conoscitiva, grazie alla quale lo smarrimento trova nella letteratura una forma di *integrazione*; infine, l’opposizione al canone consolidato, rivolta permanente al gusto dominante che trova nell’oltranza stilistica e sperimentale la sua necessaria via di fuga.

La scelta del trattato di Manganelli – grosso modo ancora tradizionale in *Un trattatello* e *Un libro*, paradossale e parodiato in *Hilarotragoedia* – affonda le sue radici nello stesso humus della prosa, barocca e saggistica, di Daniello Bartoli, secondo la descrizione che ne ha dato Luciano Anceschi. Non si tratta dell’*essai* di tradizione francese (che ha il suo capostipite riconosciuto in Montaigne e si presenta sempre come frutto della conversazione colta di un intellettuale, inserito in società anche quando riflette su se stesso), ma di un saggismo “nato in Italia, dalla solitudine invincibile del letterato”², il cui pregio sta “nella copia della dottrina e dell’erudizione, e nel merito eccellente della scrittura, in certe vibrazioni nuove e antiche della sensibilità e degli umori”³. Manganelli è un trattatista barocco proprio perché il suo gusto della forma è prodotto di una “solitudine invincibile”, di uno spaesamento che trova nella scrittura “eccellente” tutta la sua carica di onestà, il modo di macerare la solitudine e di sfigurare il dolore. Un procedimento che non è sterile riduzione di tutto a forma ma lacerante, sanguinante asportazione di significati alla letteratura (Manganelli vorrebbe “scuoiarla proprio come... come san Bartolomeo [...] una fatica da matti”⁴), in un allontanamento dalla tradizione

¹ C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori 1940, pp. 83-124.

² L. Anceschi, *La poetica del Bartoli*, in Id., *L’idea del barocco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1984, p. 211.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 85.

linguistica consolidata non come gesto di semplice ribellione ma dovere ulteriore, perché nella ricerca stessa delle parole, nella necessità della loro forma sta il senso che si può dare alle pagine e alla propria vita.¹ A Manganelli (che ha parlato più volte di una sua ideale famiglia letteraria, che da Petrarca passa per Bartoli e conduce fino al Leopardi delle *Operette morali* e della *Crestomazia italiana*²) si ataglia perfettamente la definizione dedicata sempre da Anceschi proprio a Daniello Bartoli:

egli fu innamorato (e proprio secondo una tradizione che in tutta Italia risale almeno al Petrarca e che ebbe, poi, tanti esempi) egli fu innamorato della bellezza della letteratura, e di quest'amore si compiacque come dell'unica libertà concessa ad un uomo, qual egli era, fantastico e d'indole irrequieta, costretto fin dall'adolescenza ad una ferma verità della coscienza, e quasi ad una immobilità dei luoghi".³

Manganelli è "innamorato" della bellezza della letteratura (anche nella sua tirannia), perché questa gli si presenta come un'occasione di libertà per la sua "indole irrequieta", e come un criterio per rendere chiara e ferma la "verità della coscienza": una verità di cui, abbiamo visto, l'arte costituisce il punto più alto, perché riesce a mostrare "la verità dei contrari come contemporanei". Proprio per questo, secondo Manganelli la vera natura del barocco sta nella figura dell'ossimoro, nel suo "delirio freddo"⁴ che "giustappone immagini incompatibili"⁵ (come incompatibili sono i buchi neri dei raccontini di *Centuria*, come inconciliabili sono le forze che abbiamo visto scatenare una "lotta violentissima"⁶ nel suo cervello, nella sua anima, "per sopravvivere"⁷). Manganelli lo scrive, non a caso, in un articolo dedicato a Gadda, autore cui spesso è stato accostato per una (presunta) comune manipolazione a fini espressivi della lingua (sommariamente definita, per entrambi, barocca). Secondo

¹ È il lavoro che, secondo le parole di Bartoli, "dà all'artefice il nome e all'opera il prezzo", in D. Bartoli, *L'uomo di lettere, difeso ed emendato* [1645].

² "Direi che il mio desiderio è piuttosto di essere uno scrittore di retroguardia, di una retroguardia davvero molto indietro, al di là della letteratura dell'Italia unita. Una retroguardia che affonda in quella letteratura italiana che culmina con quello stupendo libro sperimentale che è la *Crestomazia italiana* di Giacomo Leopardi. Con particolare indulgenza per il bordello seicentesco, per le nequizie aretinesche, per i macheronici folenghiani, per la novellistica ambigua tra Quattro-Cinquecento", in G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., pp. 128-29.

³ L. Anceschi, *La poetica del Bartoli*, op. cit., pp. 211-212.

⁴ G. Manganelli, *Gadda: tradurre è far la guerra*, "Corriere della Sera", 13 novembre 1977.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 39v-40r (20-6-1955).

⁷ *Ibidem*.

Manganelli, parlare di Gadda in questi termini è improprio, perché a suo giudizio l'ingegnere non ama tratti come "l'ipnosi linguistica"¹, lo "sterminato cannocchiale metaforico"², o la "sapienza da lingua morta"³, elementi distintivi del barocco, ma predilige semmai "l'anacoluto, la costruzione irregolare del parlare veloce e furibondo, più che l'ossimoro"⁴. Questi due barocchi profondamente diversi, più che nella lingua, hanno un'origine comune nella necessità di inseguire la verità (anche nella sua "trama frodolenta") attraverso la distorsione espressiva, e nella motivazione etica che la giustifica. Scrive infatti Gadda:

E poi un problema estetico, ed etico, mi ha sempre scavato l'anima: a me, sì, che venni imputato di calligrafismo, di barocchismo. Qual è il grado di adesione interna, di accensione intima nei confronti del tema, che induce ad opera l'artista, che gli guida la mano sulla tela? Sì, la mano e il pennello? Crede, e spera, nella Madonna, il fabbricante di Madonne?⁵

In Gadda c'è un'etica della conoscenza, una forma di moralità dell'uomo d'ordine che cerca di ricomporre il mondo, di riprodurlo con la scrittura lo "gnommero", la "disarmonia prestabilita": il suo è un barocco *morale*, inevitabile, perché "il barocco e il grottesco albergano già nelle cose"⁶.

Il barocco di Manganelli, invece, è *integrale*: se solo grazie a un inspiegabile equilibrio il mondo può reggersi in piedi, allora solo con gli espedienti della retorica si può tentare di rappresentare quella inconciliabile unione, integrandola nell'ossimoro più grande, quello della propria esistenza ("ridicolo e tragico"⁷, si definisce negli *Appunti critici*). Per Manganelli ciò significa lasciarsi dominare da un problema linguistico ("sono vittima di sevizia formale"⁸), dal quale farsi scavare fino

¹ G. Manganelli, *Gadda: tradurre è far la guerra*, op. cit.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. E. Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti 1958, p. 117.

⁶ C. E. Gadda, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in Id., *La cognizione del dolore*, edizione critica e commentata a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi 1987, p. 480. Ma cfr anche, *ivi*, p. 481: "il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine»".

⁷ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 59r-59v (17-8-1955).

⁸ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 104.

in fondo: non c'è altra via d'uscita dal ricatto delle parole, se non quello di cercare di tenersi uniti mentre, scrivendo, si frantuma l'assalto dell'angoscia. Gadda si chiede quanto possano appartenere allo scrittore le cose che descrive; Manganelli, invece, quanto lo scrittore riesca ad appartenere alle cose che scrive. Manganelli non dice che il barocco è già nelle cose. Dice: "il barocco sono io"¹.

¹ G. Manganelli, *Il barocco sono io*, "Il Messaggero", 23 luglio 1986.

SECONDA PARTE

I. UN'ALTRA Hilarotragoedia

Sulla base dello studio delle origini della sua scrittura, vista in parallelo con la vicenda biografica e con la successiva produzione, abbiamo cercato di delineare alcune coordinate per individuare il percorso di Manganelli verso il testo scritto.

Abbiamo potuto evidenziare che un passo decisivo è costituito dalla comprensione che la scrittura può essere una mediazione verbale di conflitti interiori, di un io che si sente scisso e che cerca una via alternativa al riversarsi sulla pagina con rabbia (i monologhi delle “persone in bilico”), all’esaminare minuziosamente la realtà che lo circonda per denunciarne l’inconsistenza o approntare meccanismi di difesa (*Un trattatello* e *Un libro*), all’esporsi ad autoanalisi (le “autochiacchiere”¹ degli *Appunti critici*). Il barocco di Manganelli che abbiamo definito *integrale* è tale sono nel momento in cui riesce appunto a integrare, dietro una griglia fondamentale linguistica, piani che fino a quel momento restavano svincolati o coesistevano in maniera ancora farraginosa.

Per raggiungere questo punto di equilibrio, è stato necessario un primo fallimento: il progetto di *Un libro*, infatti, è naufragato. Scritto durante il 1953, recuperato agli inizi del 1955 (con una sezione intitolata appunto *Ripresa*), il primo vero tentativo manganelliano di stesura di un volume si è arenato di fronte ad alcuni ostacoli insormontabili: un’alternanza di registri e temi ancora non perfettamente padroneggiata, un sovraccarico di odio e risentimento come primo motore della scrittura (“ancora l’ira è il carattere più appariscente dello stimolo che mi induce a scrivere”², si legge proprio nella *Ripresa*), un io ancora troppo invasivo nel suo sforzo volontaristico e razionale di sistematizzare il mondo. Manganelli è quasi commovente quando, rimettendo mano al suo lavoro, si fa esplicitamente metaletterario per raccontare il proprio bisogno di scrivere:

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 13v (5-2-1955)

² G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, op. cit., p. 80.

Cerco di persuadermi che questo libro è “necessario”, che la mia “missione” è di scriverlo, che devo inclinare a tutte le astuzie, devo perfino accettare la vita come un pretesto per scrivere queste pagine.¹

Manganelli è disposto perfino ad “accettare la vita” se questo è il prezzo da pagare per scrivere; ogni astuzia sarebbe lecita pur di arrivare a quel libro necessario. Durante la stesura di *Un libro*, Manganelli cerca di scrivere, vedere, capire; si sforza anche di vivere e di sottrarsi alla visione del mondo da lui stesso tracciata negli *Appunti critici*, dove l’io è visto come un’eccezione transitoria all’infallibile dominio del nulla. Vuole insomma tenere attorno a sé tutte quelle cose che potrebbero scappargli di mano: aspira ancora a “un’unica immagine coerente”² di sé, a quella che negli *Appunti critici* veniva vagheggiata come “vita integrata”³.

Nell’aprile del 1959⁴ avviene invece l’importante incontro con la psicoanalisi junghiana di Ernst Bernhard. La terapia intrapresa col medico berlinese ha un ruolo decisivo ruolo sia nella sua vicenda letteraria – si rivela infatti fondamentale per schiudere le porte al concetto di “menzogna” (tanto che la definizione di Bernhard come “l’uomo che mi ha insegnato a mentire”⁵ è ormai un mantra nella critica manganelliana) – sia perché permette a Manganelli di comprendere, e fare propria, la constatazione che esiste un momento imponderabile, una frattura nella personalità dentro cui non si può guardare: bisogna accettare la scissione dell’io, cioè l’esistenza nel singolo di più biografie, compresenti e conflittuali⁶. Solo così, con questo

¹ *Ibidem*.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 225.

³ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, pp. 79v-80r (2-1-1956).

⁴ Cfr. la lettera al fratello Renzo del 3 aprile 1959: “In conseguenza di quella crisi ieri mi sono finalmente risoluto, e ieri pomeriggio sono andato dallo psicanalista: così non mi è più possibile andare avanti”, in G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, op. cit., p. 159.

⁵ G. Manganelli, *Ernst Bernhard: “comunicazione personale”*, in A. Carotenuto (a cura di), *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977, pp. 147-148, ora in Id., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo (scritti 1969-1987)*, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta 2001, p. 42.

⁶ “L’autobiografia è un genere plurale. Di volta in volta te ne racconti una, ma non è mai una, è sempre un intrico di citazioni, di “exempla”, di aneddoti. Via via, alcuni vengono scartati mentre altri vengono recuperati. Noi siamo continuamente altre persone e continuamente percorriamo nuove strade. Ecco, anche questo mi viene da Bernhard: aver capito che la strada giusta è fatta di un’infinità di strade sbagliate. La risultanza è poi la strada giusta, ma noi non la conosceremo mai. [...] Bernhard ti spostava la visuale, cioè ti cambiava la tua autobiografia”, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 226.

passaggio niente affatto compromissorio, è possibile trovare un principio capace di garantire stabilità. Per arrivare all'integrazione, suggerisce Bernhard, ci vuole un passaggio di disintegrazione. Quel che resta di questo processo deve però in qualche modo essere ricomposto: se attraverso Bernhard Manganelli accetta di essere (per parafrasare Gadda) un "dissociato biografico", di fronte alla macchina da scrivere non può limitarsi ad accogliere questa compresenza per poi riportarla identica sulla pagina. Deve attivare un procedimento di inversione: dall'io decomposto al libro compatto¹. Il fallimento di *Un libro* si può spiegare proprio con questa manifesta incapacità di tenere insieme tutti i vari livelli, di ricavare un unicum riunendo pezzi infranti.

Scrivere non si può, senza retorica"

Si è detto che per sollecitare questa unione Manganelli trova una svolta nella menzogna e nella retorica. I due termini potrebbero coincidere, o meglio, il secondo potrebbe essere contenuto nel primo. È importante ribadirlo: quando si parla di menzogna, non si intendono semplicemente invenzioni verbali che spiazzano il lettore, giochi linguistici e calembours che fanno della pagina uno spettacolo pirotecnico. La menzogna non coincide soltanto con questo aspetto finzionale e creativo, è soprattutto la "coscienza che la letteratura non descrive, non conosce il vero ma inventa"²: è dunque consapevolezza della letteratura come romance, fiction, artificio. La retorica fornisce invece le chiavi per liberare la realtà (funziona infatti come un "esorcismo"³), non agisce da mero regolatore della fantasia, ma predispone la cerimonia dello scrivere su delle regole precise: in questo senso, si può parlare di una base *retorica* della menzogna, perché se "arbitraria è la scelta del rito cui mi dedico", invece è "rigorosa l'osservanza del rito scelto"⁴.

Lo scrittore, quindi, votato alle rivendicazioni sovversive della menzogna e alle rigorose ingiunzioni della retorica, scrive in una condizione di *libertà vigilata* in cui la ricerca del *mot juste* ha radici necessarie ("ci sono cose che altre parole non

¹ Il retro di copertina dell'edizione originale di *Hilarotragoedia* parla appunto di "scomposizione e ricomposizione" in diverse voci a cui la lingua del testo cercherebbe di adattarsi.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 107.

³ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 64.

⁴ Ivi, p. 72.

possono dire”¹) e conseguenze, per così dire, universali: ritrovare l’esattezza terminologica e la precisione formale nel nominare certi recessi della realtà è un gesto rituale, una metodologia che apre spiragli dove altrimenti la parola non può avanzare, viene respinta.

Non c’è nessuna adesione mimetica: l’ideale di esattezza che Manganelli persegue non ha come obiettivo quello di ottenere un calco fedele della realtà. La sfiancante ricerca di un termine, l’*angoscia dello stile* che lo attanaglia, serve invece per dare un nome a spinte che altrimenti rimarrebbero ancora più sommerse, per rispondere a un’irresistibile attrazione verso l’enigma, a una vera e propria chiamata: “uno scrittore può essere oscuro perché è affascinato, è chiamato da una sorta di complessità che solo attraverso l’oscurità è conseguibile”². Quindi, l’oscurità non è mai un fine, ma un mezzo per conseguire la complessità, per illuminarla in qualche modo, mimandone casomai l’impenetrabilità. Di nuovo Manganelli ricorre a Eliot per spiegare questa sua concezione dello scrivere oscuro:

Quando Eliot scrisse *The Waste Land* (*La terra desolata*) parve un provocatore; ma oggi Eliot è considerato un classico, e la sua idea dell’oscurità ha insegnato per quali tenebrori sia possibile conseguire il fulmineo abbagliamento – non la chiarezza – della complessità.³

L’oscurità è legittima se riesce, anche soltanto per mezzo di brevi flash, a illuminare la trama complessa dell’enigma che lo scrittore è “chiamato” a sfidare. Se, per Manganelli, scrivere è come camminare su una corda sospesa sopra l’abisso, la retorica non è semplicemente l’arte dello stare in equilibrio, ma la corda stessa su cui bisogna passare: non concede inciampi – ogni parola deve essere quella e non altra – perché lo scrittore non può permettersi di cadere. Manganelli, insomma, quando scrive getta corde sopra l’abisso: dispone ossimori, inventa *callidae iuncturae*, risveglia “splendide larve”⁴ dai dizionari per non precipitare.

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 103.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 43.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Manganelli, *Splendide larve*, in Id., *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 72 (su G. D’Annunzio).

Fatte queste premesse, risulta evidente che l'esigenza di scrivere non può che manifestarsi come un desiderio angosciante, un bisogno che sfibra. In una lettera al critico e amico Luciano Anceschi del 1958, Manganelli infatti scrive:

Oh, io LO voglio scrivere, come lo voglio! Tutto il mio corpo si torce, la sofferenza è enorme – io voglioooo! Così fermamente, così brutalmente, che al prevaler conclusivo la mia volontà nulla trova, tolto un povero vecchio discinetico e affranto. Scrivere, scrivere in quella bella prosa che mi sogno, tutta ricchissime secondarie, barocca ma freddina, neoclassica ma drammatica, solenne ma oscena... In breve, ho paura: Oblomov delle critiche oggidiane, rinvio uno scontro con la realtà delle lettere, e mi intossico di oscuri sensi di colpa; si inciprigniscono piaghe archetipiche.¹

Manganelli vorrebbe, è il caso di dire con tutto se stesso (“tutto il mio corpo si torce”), scrivere il libro da sempre sognato. Questo desiderio insopprimibile lo sommerge e lo lascia quasi tramortito (“la sofferenza è enorme”; “un vecchio discinetico e affranto”). Non è una mancanza di volontà che lo blocca; Manganelli, infatti, ha chiaro l'obiettivo che vorrebbe conseguire: la prosa che vagheggia in queste righe (“tutta ricchissime secondarie, barocca ma freddina, neoclassica ma drammatica, solenne ma oscena”) è l'esatta descrizione di quella cui approderà con *Hilarotragoedia*. Tuttavia, Manganelli rimanda, procrastina, si ingolfa, quasi per un eccesso di volontà; come nella già citata pagina degli *Appunti critici* in cui lamentava uno stile “ancora invischiato a certo gusto” che riconosceva comunque essergli “estraneo”, Manganelli intravede che cosa vuole ma non sa ancora come ottenerlo; individua gli intralci, ma non sa ancora come liberarsene. Una sorta di preterintenzionale abulia lo intasa: con graffiante autoironia, nella lettera ad Anceschi si paragona all'Oblomov di Gončarov, personaggio che, nelle parole di Manganelli stesso, “è un'anima dolce, innocua, fragile, sempre in bilico sull'orlo di un sogno che potrebbe sommergerlo definitivamente”².

Da queste righe si comprende che quando Manganelli definisce lo scrivere come un'azione che si svolge “sotto dettatura”³, non sta pensando a nulla di paragonabile all'*enthousiasmòs*, al delirio ispirato che Platone attribuiva a chi è posseduto dalle

¹ G. Manganelli, *I borborismi di un'anima*, op. cit., p. 31 (8-10-1959).

² G. Manganelli, *Il sogno di Oblomov mite fantasma-eroe*, “La Stampa”, 6 settembre 1979.

³ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 54.

Muse. Il gesto di scrivere, ci dice, è stremante proprio perché non appartiene del tutto all'autore. Non c'è in Manganelli nessun elogio di una mistica dell'ispirazione o una romantica celebrazione del genio, ma la volontà di sottolineare una doppia impossibilità nascosta dietro alla scrittura: non la si può conseguire con uno sforzo di volontà, né tantomeno con un'invocazione agli dèi. Al contrario, lo scrittore lavora "secondo ubbidienza; cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio, dio barbaro e precipitosamente oracolare"¹. Anche quando sembra lasciarsi andare a un compiaciuto *understatement* ("l'autore non è che un passacarte"², "un complemento oggetto delle parole"³), Manganelli non smette di lasciar trasparire la drammaticità di questa condizione: parlando di un "ricatto" subito dalle parole, in fondo non fa altro che denunciare l'esproprio della sua creazione; lo scrittore, secondo Manganelli, ne è talmente spossessato da poter comparire in un proprio testo soltanto come puro gesto (l'unica definizione per lui accettabile, infatti, sarebbe quella di "scrivente"). Il patimento formale che Manganelli dichiara di subire corrisponde quasi al pagamento di un riscatto, a un itinerario di libertà: così come da lettori non si incontrano mai "libri innocui"⁴, libri che non abbiano in sé qualcosa di pericoloso e irrinunciabile, allo stesso modo si può dire che per Manganelli ogni libro che si scrive è "terribile, perché la sua storia dentro di noi non si spegnerà mai: e sarà la storia della nostra libertà"⁵.

"Non è facile essere presi alla lettera"

Molte sono state le letture di *Hilarotragoedia*: autobiografia deformata; tentativo di descrizione dell'Ade *sub specie* linguistica; parodia della *Cognizione del dolore*; opera-manifesto della Neoavanguardia; anti-romanzo fondato sulla ripresa anacronistica dei trattati barocchi; repertorio di immagini archetipiche e inconse riportate alla luce dall'esperienza psicoanalitica. Numerose anche le influenze

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 221.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 152.

³ Ivi, p. 133.

⁴ G. Manganelli, *Non ci sono libri innocui*, in «L'indice dei libri del mese», settembre 2014, p. 5; presentato come inedito, il testo era però già stato parzialmente pubblicato, col titolo *La terribile forza del leggere*, su "La Repubblica" il 30 maggio 2000.

⁵ *Ibidem*.

rilevate dalla critica: dalla possibile ripresa gaddiana in forma di parodia¹, agli echi della *Trilogia* di Beckett rilevati da Aldo Tagliaferri² e S. S. Nigro³, dalla trattatistica secentesca di Daniello Bartoli e Paolo Segneri alle inevitabili suggestioni dantesche per la descrizione del mondo infero⁴.

Manganelli ha dato almeno due descrizioni complete del suo lavoro: la prima è quella del segnalibro anonimo allegato all'originaria edizione Feltrinelli del 1964 (e riportato ora, a firma di Giorgio Manganelli, nel risvolto dell'edizione Adelphi); la seconda, meno nota, è contenuta in due cartelle dattiloscritte, conservate presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, probabilmente destinate a un catalogo Feltrinelli a fini pubblicitari e riportate alla luce da Mariarosa Bricchi nel 2002⁵.

In quest'ultima, Manganelli opera un maggiore tentativo di spersonalizzazione: parla direttamente di sé in terza persona; cita possibili riferimenti (si definisce una "curiosa mescolanza"⁶ tra Beckett, Landolfi, Gadda, e lamenta anzi, forse capziosamente, di non essersi troppo allontanato dalla prosa dell'Ingegnere⁷); ribadisce un suo topos del volume ("Iddio sta eternamente morendo"⁸, mentre uomini e cose possono soltanto indugiare "un attimo in bilico tra l'essere e il nulla"⁹ prima di riprendere la loro corsa verso la morte); ironicamente, ma non troppo, rivela che il suo vero sogno sarebbe niente meno che "trascinare Dio davanti al tribunale celeste"¹⁰. Invece di accusarlo

¹ Cfr. soprattutto R. Donnarumma, *Hilarotragoedia di Manganelli: funzione Gadda, neoavanguardia, linea Landolfi*, in «Nuova Corrente», XLII (1995), 115, pp. 55-90.

² A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Manganelli*, in «Il Verri», XLII (1998), 6, pp. 25-32; poi in G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, Roma, Edizioni dell'Università Popolare 2006, pp. 53-57.

³ Cfr. soprattutto S. S. Nigro, *La ruggine dell'anima*, postfazione a G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi 2008, e S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit.

⁴ Ancora R. Donnarumma, ma anche G. Pulce, *Antirealisti Astrattisti Informali: Giorgio Manganelli*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XII (*Sperimentalismo e tradizione del nuovo. Dalla contestazione al Postmoderno. 1960-2000*), Milano, Rizzoli-Larousse 2000, pp. 275-288.

⁵ M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea 2002, pp. 81-82.

⁶ Ivi, p. 82.

⁷ "Mi sembra, tuttavia, che Manganelli avrebbe fatto bene a togliere, dal suo impasto, qualche dose di Gadda; e a seguire più liberamente le corpose invenzioni della sua viva immaginazione intellettuale" (*Ibidem*).

⁸ Ivi, p. 81.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 82.

con personaggi che inveiscono contro di lui, ora Manganelli architetta una macchina verbale, una “piccola cosmogonia”¹ retorica nella quale l’idea stessa di Dio viene sminuzzata a colpi di iperboli o litoti:

Suntuose allitterazioni, enumerazioni rare, ridondanze eroicomiche, aggettivi ricercati, le astuzie del *cursus*: tutte le possibili consolazioni della retorica ci accompagnano, sotto la guida di Manganelli, nelle braccia della nostra morte. Lì riposiamo, per sempre pacificati. Ma qualcuno di noi avrebbe preferito un accompagnamento più semplice.²

L’uomo precipita verso la morte e Manganelli, abile retore, si propone come guida ideale per questo viaggio terminale. Noi possiamo seguirlo su questa strada, provando ad analizzare *Hilarotragoedia* prestando ascolto a Manganelli “in modo didascalicamente letterale”³. Questo non significa guardare realmente all’opera come a un incartamento giudiziario o a una raccolta di materiale probatorio in attesa di un processo da intentare a Dio, ma provare a sviscerarla come fosse realmente un “trattatello teorico-pratico”, servendoci cioè del repertorio delle regole della retorica classica per vedere come l’utilizzo di un apparato espressivo di questo tipo possa essere rivelatore di una certa visione del mondo.

Obiettivo delle pagine seguenti non è tanto individuare la frequenza delle figure retoriche di *Hilarotragoedia*, né approntare una loro classificazione: lavori di questo tipo sono già stati portati avanti da Gino Baratta⁴, da Mariarosa Bricchi⁵, da Aldo Tagliaferri⁶. Ripeterli significherebbe sostanzialmente giungere a una descrizione, a una mappatura delle strategie messe in atto. Vorremmo invece cercare di fornirne una possibile interpretazione: capire non come si struttura la retorica in Manganelli,

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ G. Manganelli, *Prefazione*, in E. A. Poe, *Opere scelte*, Milano, Mondadori 1971; poi in G. Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli 1981, p. 100.

⁴ G. Baratta, *Falsificazioni e finzioni del soggetto*, in *Realtà e illusioni del soggetto*, «Quaderni del Verrì», 3 (1982) pp. 131-165; poi in Id., *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare & Company, Brescia 1986, pp. 77-105.

⁵ M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, op. cit., soprattutto alle pp. 37-71.

⁶ A. Tagliaferri, *Intorno alla genesi dell’Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, op. cit.

ma *perché* sono utilizzate certe forme e non altre, in risposta a quale finalità espressiva.¹

Utilizzeremo pertanto la classificazione fornita da Heinrich Lausberg nei suoi *Elementi di retorica* non per rintracciare all'interno del volume manganelliano la ricorrenza di alcune figure, ma per chiarire la loro giustificazione di senso. Sottoponendo il testo a questa forzatura interpretativa, mostreremo come *Hilarotragoedia* si serva di un insieme compatto di figure retoriche – tra le quali primeggiano quelle di “straniamento”: l'ossimoro, l'antitesi, l'amplificazione, ma anche l'enfasi, la litote, le metafore, l'ironia – e ne faccia non soltanto la struttura portante dell'esposizione, ma un espediente metodologico per verificare l'inconsistenza del reale.

Hilarotragoedia, fin dal titolo, è il libro dell'ossimoro. Il contrasto tra ilarità e tragedia, tra comicità e serietà, che campeggia in copertina fornisce una fin troppo immediata chiave di lettura – uno “stemma”, per usare il lessico manganelliano. Se l'ilarotragedia “non è altro che il genere letterario drammatico dove personaggi e miti della tragedia sono trattati in forma comica”², il titolo di Manganelli lascerebbe intendere che dei temi tragici verranno elaborati in chiave comica.

Fin dal momento paratestuale questa lettura viene, come detto, suggerita apertamente: il più volte citato segnalibro allegato alla prima edizione presenta il testo in modo ironico: “un'opericciuola”, “un manualetto”, un “trattatello teorico-pratico” che vuole trattare il tema della morte. Non solo:

L'autore, umile pedagogo, ambisce alla didattica gloria di aver, se non colmato, almeno indicato una lacuna della recente manualistica pratica; parendogli cosa stravagante, che, tra tanti completi e dilettonici do it yourself, quello appunto si sia trascurato, che ha attinenza con la propria morte, variamente intesa.³

¹ Come si legge nella *Letteratura come menzogna*: “non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie ci danno accesso alla letteratura ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura”, in G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 220.

² M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, op. cit., p. 10.

³ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., risvolto di copertina.

Se, quindi, da un lato la *deminutio* su cui l'autore insiste sottolinea il versante più schiettamente divertente, dall'altro il tono compunto, quasi pedantesco, e l'eccesso di serietà con cui l'esposizione viene portata avanti, servono a mantenere elevato il livello di sproporzione, che diventa funzionale a rendere il contrasto, a tenere in equilibrio il gioco.

Si assiste a un duplice eccesso: da una parte c'è l'autore che si schermisce e resta sempre su un tono semiserio, riducendo il libro a una *causeurie*, o tutt'al più a un dimesso manuale con finalità pratiche; dall'altro, invece, l'abuso di serietà, di precisione classificatoria, agisce in opposizione alle professioni di modestia. L'obiettivo pertanto potrebbe sembrare perlopiù parodico: prendere un tema drammatico, quale può essere il destino mortale che incombe su ognuno, e rielaborarlo in una chiave talmente rigorosa da sfociare inevitabilmente nel comico. Un divertissement, sfarzosamente erudito, formalmente elaborato, ma pur sempre fine a se stesso. E se, invece, provassimo a prendere Manganelli sul serio, o meglio, a considerare come attendibili le indicazioni di lettura di cui Manganelli è prodigo, cercando di scavare al di sotto della patina parodica o manierista cui inevitabilmente si rischia di essere condotti? Già Giancarlo Alfano, in un saggio che metteva a confronto le modalità di rappresentazione spaziale in Manganelli e Beckett, aveva indicato la necessità di ritornare alle dichiarazioni di poetica manganelliana, non come fonti di verità indiscutibili, ma come indicazioni di alcune possibili vie interpretative:

Eppure, se proprio Manganelli aveva avvertito che “un linguaggio è un gigantesco come se: una legislazione ipotetica che in primo luogo inventa i propri sudditi: i luoghi, gli eventi”, tale indicazione avrebbe dovuto spingere a una più distesa analisi dei rapporti tra scelte retoriche e posizioni teoriche, a una più meditata riflessione intorno al vincolo sancito tra forme della rappresentazione e questione conoscitiva. La centralità del concetto di mappa e la scelta stilistica dell'ipotesi risultano infatti come i due principi, di struttura e di espressione, a partire dai quali muove la scrittura manganelliana.¹

¹ G. Alfano, *Variazione, modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli* [1999], in G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo*, op. cit., p. 65 (una versione precedente del saggio si legge in G. Alfano, *Dalle mappe ai territori. Sulle scritture di Beckett e Manganelli*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», II (1999), mentre uno sviluppo successivo si trova in Id., *Al di là dell'occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010).

Alfano tocca un punto centrale: sottolinea giustamente la necessità di indagare nella scrittura di Manganelli i rapporti che intercorrono tra le scelte stilistiche e le prese di posizione teoriche, così da fare emergere la questione conoscitiva sottesa alla scelta di una determinata forma espressiva. Analizzando alcune strutture linguistiche ricorrenti, individua due elementi fondamentali delle opere di Manganelli: la “mappa” come vero e proprio elemento portante della scrittura, e l’“ipotesi” come suo derivato espressivo. In altre parole: la sfida al labirinto linguistico mossa da Manganelli parte sempre dal tentativo di tracciare un grafico – astratto, surreale, espressivo – nella selva delle parole; questo grafico, per costruirsi, si deve muovere a livello ipotetico, scandagliando i confini linguistico-espressivi e delimitando con approssimazione progressiva la propria collocazione spaziale.

Si tratta sempre di uno spazio scenico, allegorico, mai realistico: secondo Manganelli, per esempio, non avrebbe infatti alcun senso individuare le numerose incongruenze geografico-spaziali che si possono rintracciare nel *Robinson Crusoe*, perché, se è vero che Defoe mentre scriveva non aveva sotto mano nessun abbozzo di una mappa dell’isola, tuttavia la sua ambizione non era cartografica: le contraddizioni spaziali anzi sono giustificabili e necessarie perché l’isola stessa “non è un luogo, ma una situazione”¹. Quindi, lo spazio di Manganelli è astratto non solo perché slegato da una concretezza realistica, ma perché, oltre a non riprodurre nulla, si crea da sé come situazione linguistica, come “luogo imprecisato”² in cui si colloca e agisce la scrittura.

Secondo Alfano, ad esempio, il catalogo di *verba descendendi* che si trova all’inizio di *Hilarotragoedia* dimostra appunto che, per Manganelli, luoghi (l’Ade) ed eventi (la discesa verso di esso) sono sempre da ricondurre a un inventario linguistico che non solo rappresenta, ma precede e rende possibili questo spazio e questo movimento. Di qui, continua Alfano, in Manganelli si arriverebbe a una situazione molto simile a quella vissuta dallo spettatore con le opere pittoriche della scuola

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 110.

² Cfr. G. Manganelli, *In un luogo imprecisato*, Torino, ERI 1974.; poi in Id., *A e B*, Milano, Rizzoli 1975.

nordica: riprendendo le teorie della percezione elaborate da Svetlana Alpers¹, Alfano sostiene che così come nei dipinti di Vermeer l'immagine non è un oggetto distinto, ma finisce per sovrapporsi all'occhio che la osserva, allo stesso modo la scrittura di Manganelli non crea uno spazio altro, una situazione scenica, ma fa coincidere questa dimensione con l'esperienza stessa della lettura: "Dunque non sei testimone; sei tu stesso l'angoscia estatica; tu sei l'Ade", viene infatti detto a pagina 78 di *Hilarotragoedia*.

Tuttavia, pare necessaria una distinzione: è vero che tra luogo e linguaggio in Manganelli si arriva quasi alla "confusione identitaria"², ma non sempre "spazio, linguaggio e gioco sono tre elementi quasi sinonimi o comunque commutabili"³ nella sua riflessione. Per citare appunto Manganelli, "il linguaggio è un gigantesco 'come se': una legislazione ipotetica che in primo luogo inventa i propri sudditi: i luoghi, gli eventi"⁴. Il linguaggio ha, sempre, una precedenza indiscussa: rimane l'apriori di ogni scrittura manganelliana, e il punto più alto nella scala gerarchica.

Proprio il citato elenco di *verba descendendi* delle prime pagine di *Hilarotragoedia* fornisce un'implicita controprova. Questi verbi sono appunto *catalogati* secondo un criterio (il progressivo movimento che ciascuna voce descrive) come nella successione alfabetica di un dizionario. Troviamo, infatti: "discendere, chinare, calare, digradare, dirupare, precipitare, piombare, atterrare". Il gioco sta nella accelerazione che linguisticamente questi verbi trasmettono (si potrebbe dire: nella forza cinetica che si crea nella vertigine della lista⁵). Il legame che il linguaggio intesse con lo spazio, quindi, non è commutabile, ma consequenziale: dal linguaggio, dalle possibilità che esso apre, si approda allo spazio, al movimento, alla situazione: i

¹ Per cui cfr. soprattutto S. Alpers, *The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago-London 1983 (trad. italiana S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri 1999).

² G. Alfano, *Variazione, modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 67.

³ Ivi, p. 65.

⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 44.

⁵ Manganelli ha espresso più volte il suo amore per i cataloghi, gli elenchi, i dizionari. Ad esempio, a proposito del famoso verso dannunziano "Erigone, Aretusa, Berenice" composto di soli nomi propri femminili (da *L'oleandro*, in *Alcyone*), Manganelli scrive: "Auden ha parlato della qualità epifanica dei Nomi Propri; ha negato che possa avere alcun gusto per le lettere, capacità di intendere o scrivere poesia chi non sappia gustare, veramente e violentemente, il catalogo delle navi di Omero e le genealogie bibliche", cfr. G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., pp. 73-74.

luoghi, le ipotesi, il gioco¹, scendono come a cascata da questa totalità aggregante. Il linguaggio, in conclusione, preesiste ai cataloghi, alle mappe. Preesiste perfino allo scrittore: “le idee non vengono mai. Prima vengono le parole, poi vengono ancora le parole, poi vengono ancora le parole. Poi si va a casa”².

¹ Cfr. quanto scrive Manganelli a proposito dei nonsenses linguistici di *Alice's adventures in Wonderland* di Lewis Carroll: “Alice è un catalogo di giochi; ma anche l'allegoria è un gioco, e non v'è gioco più comprensivo del linguaggio, con le sue rigorose regole, gli arbitrii e le pene, le combinazioni infinite”, in G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 88.

² G. Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni 1988, p. 102. Ma cfr anche: “riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione, forse i suoi genitali ectoplastici”, in G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 220.

II. “CON RETORICA E FURORI”.

TENTATIVO DI ESAURIMENTO DI *Hilarotragoedia*

Da questo processo di riduzione ai minimi termini, siamo approdati al linguaggio come elemento irriducibile della pagina di Manganelli. Ma, al di là di singoli *specimina*, come viene utilizzato il linguaggio in un intero testo? E che cosa può dire la retorica classica di un’opera scritta negli anni ‘60?

Non si vuole attribuire a Manganelli un inconsapevole impianto retorico, una dissimulata partitura figurale dietro le pagine di *Hilarotragoedia*. Tuttavia, in un’opera che ha avuto cinque diverse stesure¹, corredate da numerosi quaderni di appunti, schede di lavoro, piani di stesura, si può dire che non c’è nulla che non sia accuratamente elaborato.

Nel linguaggio che quotidianamente adoperiamo, ma soprattutto in quello depositato da secoli di tradizione letteraria in un patrimonio linguistico comune, quasi in un inconscio artistico condiviso, ogni figura retorica ha, infatti, un determinato valore, che si è stratificato storicamente, il cui utilizzo comporta quindi la riattivazione di contatti letterari sepolti nei secoli: ogni volta che tocchiamo una parola ne mettiamo in moto anche la storia. Il manuale di Lausberg non ci dice in quale punto della storia ci troviamo, ma chiarisce le infinite combinazioni di senso della letteratura che la retorica ha tentato di regolare. Per questa sua dimensione sincronica, si può dire che la retorica è antistorica: una sorta di “magazzino”² della letteratura in cui tutto è raccolto e disponibile. La retorica ha appunto una duplice convergenza con l’idea di letteratura di Manganelli: prima di tutto, la totale indifferenza alla storia della letteratura³, controbilanciata però da un’incrollabile fiducia nella storia delle parole e negli effetti che queste possono creare. La retorica infatti rappresenta

¹ Cfr. l’analisi dettagliata di M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, op. cit.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 69.

³ “Per me esiste un punto di vista cui la letteratura si presenta essenzialmente come sincronica; se mi interessasse la diacronia della letteratura ovviamente sarei uno storico della letteratura. Non mi interessa nel momento in cui scrivo...”, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 45.

la consapevolezza di quel che si può fare con le parole, quel che accade se maneggio gli aggettivi in un modo o altrimenti, se allontano o avvicino verbo e soggetto, se frappongo incidentali, se costruisco per dipendenti o per coordinate.¹

Manganelli ne ama poi “l'assoluta indifferenza a ciò di cui si parla”². La retorica, infatti, rende la pagina glaciale, esatta, inattaccabile, un manuale di strategia per non cadere nel sentimentale; previene dalla tentazione di fornire interpretazioni globali e sommarie della propria epoca, è “una medicina contro il genio”³ perché svela sempre il lato artificiale di ogni creazione, la sua natura eminentemente tecnica.

Lo scrittore, secondo Manganelli, non inventa nulla, ma raccoglie ciò che le parole vogliono comunicare attraverso di lui; non a caso, recensendo proprio l'edizione italiana degli *Elementi di retorica* di Lausberg (1969), Manganelli riporta interamente (con qualche piccolo taglio) la descrizione riservata all'*inventio*, la prima fase di una composizione, dedicata al reperimento delle idee. Secondo Lausberg, nella visione classica

la *inventio* non viene rappresentata come un processo creativo (come in alcune poetiche moderne) ma come un ritrovamento per mezzo della memoria (analogamente alla concezione platonica del sapere): le idee adatte al discorso esistono già come *copiae rerum* nell'inconscio o nel subconscio dell'oratore e devono essere richiamate alla memoria da un'abile tecnica.⁴

Dunque, i *loci* esistono già nella mente, mentre la memoria è uno spazio in cui l'autore si muove a ripescare idee preesistenti che si incarica di portare alla luce. Si ritrovano qui, con una coincidenza quasi perfetta, i capisaldi della poetica manganelliana: le parole come deposito che preesiste alla volontà dello scrittore, il testo come prodotto artificiale di assemblaggio, la mente come luogo da tracciare topograficamente. La retorica classica, quindi, se non è per Manganelli un riferimento intenzionale, può essere però il reagente da utilizzare per una lettura che,

¹ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 69.

² Ivi, p. 63.

³ Ivi, p. 67.

⁴ Citiamo da G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., pp. 69-70, che a sua volta cita da H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969, p. 30.

eseguita a posteriori, agisce retrospettivamente. Questo è lo spirito con cui ci sembra produttivo entrare, insieme a Lausberg, dentro *Hilarotragoedia*.

Il discorso retorico, secondo Lausberg, ha una funzione specifica: deve modificare una situazione. Questo cambio, che potremmo definire di prospettiva o di opinione, è il fine ultimo della struttura persuasiva della retorica e può verificarsi soltanto dopo il convincimento di un arbitro: nella retorica classica, il giudice, il popolo, Dio; in letteratura, chiaramente questo è il lettore.

Innanzitutto, nel discorso retorico si deve porre la *quaestio* preliminare, per poi definirne lo *status*. La questione preliminare di *Hilarotragoedia* è molto chiara: “l’uomo ha natura discenditiva”¹. Fissato questo termine iniziale, il retore può dunque passare a chiarire lo *status quaestionis*, secondo quattro possibili livelli: 1) di legittimità (la questione può essere posta?) 2) di realtà (il punto posto dalla questione esiste realmente?), 3) di definizione (quali sono i termini entro cui si muove la questione?) 4) di qualità (quanto stabilito dalla questione è condivisibile o no?)².

Essendo l’incipit di *Hilarotragoedia* un “postulato indimostrabile e indimostrando”³, ne deriva che i primi tre livelli sono dati per assodati in fase preliminare: è legittimo parlare della condizione umana; l’uomo è realmente mortale; la sua vita si conclude oltre ogni ragionevole dubbio con la morte. Manganelli si muove dunque sul quarto livello, quello dello *status qualitatis*: convincere l’uditorio ad accettare la sua condizione di mortalità come positiva⁴. E infatti:

Ciò sia satis a dirti che la tua vocazione al precipizio non è rinunciante o censurabile: ma riposata, saggia, onestissima; solenne anche, giacché tutta una vita occorre alla consumazione della gran caduta; et anche: rationalissima.⁵

Stabilita la *quaestio* da affrontare e definita la sua qualità, lo sforzo oratorio deve ora “rendere credibile il punto di vista partigiano”¹; compito ancora più arduo se si

¹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 9.

² H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 24.

³ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 9.

⁴ Questo è inoltre lo status su cui si muove con più frequenza il discorso epidittico, ovvero l’ambito dell’oratoria forense che più si avvicina alla letteratura. Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 26.

⁵ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 12.

sceglie, come in *Hilarotragoedia*, un'opinione a "grado debole di credibilità"². Sostenere che l'uomo deve esercitarsi tutta la vita per assecondare questa sua vocazione alla morte urta infatti il "senso di verità" (ciò che comunemente viene accettato come vero) e il "sentimento etico" (ciò che socialmente viene considerato come preferibile), caratteristiche tipiche di un "paradosso intellettuale"³. L'analisi retorica chiarisce che la scelta di un'opinione paradossale (nel senso letterale di 'giudizio contrario al senso comune') non implica soltanto un esercizio di abilità persuasoria, ma agisce "anche come fenomeno di straniamento"⁴. Lo straniamento (in senso lausberghiano) è, infatti,

l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo. Questo effetto è uno choc psichico che può realizzarsi in diversi gradi e materie; [...] la varietà contrapposta alla uniformità genera l'esperienza dello straniamento.⁵

Quindi, lo straniamento non va confuso con la meraviglia suscitata da uno stile elaborato (l'*ornatus*) o dalla capacità prestidigitatrice del retore che riesce a sostenere tesi palesemente menzognere, ma consiste in un vero e proprio choc indotto sull'ascoltatore dal "mondo esterno". Per Lausberg, con "mondo esterno" va inteso "il discorso, che esercita sul pubblico l'effetto dello straniamento"⁶. Equazione che trova il suo corrispettivo complementare in Manganelli per cui "il mondo non è cosa diversa dal linguaggio" e, anzi, perfino "un luogo è un linguaggio"⁷.

Lo choc straniante, che si verifica grazie alla varietà inattesa di figure di pensiero e di parola (tra le quali le più frequenti sono l'ironia, l'enfasi, le litoti, l'iperbole, alcune perifrasi, l'ossimoro⁸) non è dunque fine a se stesso, ma consiste in "ogni aumento di sapere e di partecipazione emotiva"⁹ provocato dal discorso. Le continue allocuzioni

¹ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 28.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, pp. 28-29.

⁵ Ivi, p. 60.

⁶ Ivi, p. 61.

⁷ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 43 (è il titolo del saggio dedicato a *Flatland* di Edwin A. Abbott).

⁸ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 29.

⁹ Ivi, p. 61.

al lettore, il tono da umile pedagogo che Manganelli porta avanti per tutto il volume, e più in generale le sovrabbondanti trovate stilistico-retoriche del “mondo esterno” di *Hilarotragoedia*, possono quindi essere viste alla luce dell’obiettivo straniante della sua tesi paradossale: spingere il lettore verso l’accettazione del destino mortale e a preferire la vita infernale rispetto a quella paradisiaca.

L’esperienza straniante può essere generata dalla materia stessa (l’argomento trattato) ma soprattutto dai fenomeni dell’elaborazione linguistica: tra questi fondamentale è la *dispositio*, che si occupa della scelta e dell’ordine che devono avere nel discorso le idee (*res*), le parole (*verba*) e le figure retoriche (*figurae*). La *dispositio*, che si divide tra *interna* ed *externa*, lavora quindi sul materiale grezzo dei contenuti (e allora farà riferimento al campo dell’*inventio*) e sull’elaborazione linguistica delle singole parole o frasi (dominio dell’*elocutio*), coordinando il tutto in un *insieme* compatto e coerente.

Riprendendo quindi il filo dell’analisi, ci sposteremo ora a indagare le tre fasi strettamente connesse di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*. Per ragioni di praticità ed efficacia descrittiva, i tre stadi sono qui spesso considerati separatamente, anche se, va sottolineato, non si tratta di momenti indipendenti e distinti, ma di livelli individuati nel testo secondo una gerarchia progressiva, quella della sua composizione (dall’ideazione dell’opera alla sua struttura, fino alle singole parole).

Nelle sue due articolazioni, la *dispositio* risulta decisiva perché “compenetra tutta l’opera d’arte e ognuna delle sue parti fino al più piccolo gruppo di parole, fino al singolo suono”¹, saturando ogni fessura del testo con le sue proprie regole. Da un ruolo così pervasivo delle strutture retoriche consegue che “la libertà dell’artista non ha la stessa misura in tutte le sfere”². Ad esempio, l’ordine dei suoni di una parola è regolato da leggi fisse condivise dalla comunità dei parlanti “alle quali l’artista può sottrarsi soltanto con violente misure (asociali)”³, mentre può godere di maggiore libertà, sebbene non illimitata, per quanto riguarda gli “agganci delle idee”. Pertanto, conclude Lausberg, chi scrive “non dispone [...] la sua opera in piena libertà ma in polemica fra la sua libertà e la costrizione più o meno grande delle norme sociali”⁴.

¹ Ivi, p. 41.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Sembra un'esatta definizione per la condizione di "libertà vigilata" dello scrittore che abbiamo postulato per Manganelli. L'autore subisce infatti un doppio ricatto: 1) quello delle parole, che preesistono perfino a quella che Lausberg chiama la sua "volontà semantica" (cioè l'autore vorrebbe dire); 2) il ricatto delle regole che le parole stesse portano socialmente con sé, come l'obbligata successione nella concatenazione dei suoni e l'accettabilità o meno per il senso comune di certi collegamenti di idee.

Quando Manganelli in *Hilarotragoedia* scrive che le chiese stanno crollando e vengono puntellate di notte dai preti, che Dio giace morto al centro dell'universo, o che le singole parti del corpo dopo un addio amoroso possono abbandonare l'uomo, e per farlo si serve di sue neoformazioni come "teomerda", "malinconioso", "diomorto", non sta semplicemente scrivendo, ma vive e racconta la scrittura come una storia di ribellione e di conquista, un tentativo di divincolarsi da queste costrizioni, un gesto sempre e comunque *asociale*:

Lavorare alla letteratura è un atto di perversa umiltà. Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. [...] Egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere.¹

Questo "atto", quindi, è soprattutto un insegnamento di umiltà: lo scrittore che prova a infrangere legami secolari, che contrappone le proprie esigenze a quelle della lingua socialmente condivisa, sa che nessun gesto è senza conseguenze. Coinvolto nella provocazione linguistica e nella sfida lanciata dal suo testo, deve essere disposto a gettare se stesso nel tritacarne dello scontro, senza conoscere le possibilità che gli sono concesse: deve, cioè, cercare ragioni fondate a ogni infrazione della norma, a ogni immagine o costruzione inattesa che propone; e non è detto che le possa trovare. Per questo la letteratura richiede un'umiltà "perversa": chi scrive è socialmente ingiustificabile, e per di più è costretto a lavorare con oggetti immateriali che possono sfaldarsi da un momento all'altro. Scrivere, dice Manganelli, non è un esercizio di potere ma una scoperta dei propri limiti, una testimonianza sull'unico modo in cui è "tollerabile esistere".

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 220.

1. *Dispositio interna*

Per quanto riguarda la disposizione del testo, *Hilarotragoedia* sembrerebbe presentare una struttura d'insieme bipartita: una prima parte dedicata all'esposizione dei temi-cardine (il concetto di discesa, la balistica discendente, la classificazione delle angosce, la condizione degli uomini alla periferia dell'Ade) e una seconda riservata alle documentazioni, alle favole, alle testimonianze di alcuni personaggi, porzioni a carattere narrativo che dovrebbero comprovare la veridicità di quanto sostenuto. Si potrebbe quindi pensare, seguendo anche le indicazioni di Manganeli¹, che il libro appunto sia diviso in due macro-sezioni antitetiche: una prima eminentemente trattatistica, una seconda a carattere perlopiù diegetico.

Uno sguardo più ravvicinato dimostra, però, che la situazione è più sfaccettata: innanzitutto, il discorso è continuamente interrotto da note, chiose, splanamenti; inoltre, veri e propri momenti digressivi (il breve monologo intitolato *docens loquitur*, il *Trattato sulle angosce* in cui si trova l'*Inserito sugli addii*, all'interno del quale viene riportata la *Testimonianza di un giovane solitario*, etc) si inseriscono nella struttura dell'argomentazione ben prima della seconda parte del volume. Tutti elementi che lascerebbero pensare a una struttura sregolata, sostenuta perlopiù da un'incontrollata proliferazione verbale.

Questa deliberata impressione di disordine è il diretto effetto di un testo che si serve delle possibilità espressive dell'*ordo artificialis*²: con questa classificazione si indica un discorso che, al posto di una progressiva e consequenziale accumulazione argomentativa (*ordo naturalis*), stravolge la sua struttura lineare per mezzo di inserti, accumulazioni, pause, modificazioni. Lausberg utilizza un'efficace immagine per spiegare la differenza che esiste tra *ordo naturalis* e *artificialis*: come il ballerino oscilla tra i due estremi del riposo inespressivo e del movimento artistico, così il discorso può spostarsi tra un ordine naturale dell'insieme e l'alterazione a fini estetici di questo ordine.

¹ Come detto, nel segnalibro di *Hilarotragoedia* si legge: "Il libro si divide appunto in due parti, che potremmo denominare *Morfologia* ed *Esercizi*".

² H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 38.

Ne può derivare quindi un *insieme* (o discorso) *lineare* (che si sviluppa con un esordio, un corpo centrale e una conclusione) oppure *circolare*, termine con cui non si indica tanto una struttura contorta, ma un impianto discorsivo racchiuso in sé come sistema autonomo.

Si tratta però di una classificazione schematica e poco esaustiva, perché esistono reciproche interferenze tra i due tipi di insiemi: sono frequentissimi i discorsi in cui la linearità si chiude nella circolarità e viceversa. Ad esempio, venendo al caso specifico di *Hilarotragoedia*, il discorso dovrebbe svolgere un insieme lineare: da un postulato iniziale (“l’uomo ha natura discenditiva”) dovrebbe cioè discendere lo sviluppo dell’argomentazione. Tuttavia, le pause nella narrazione introdotte dalle note, dalle chiose, introducono momenti autonomi, o perfettamente indipendenti, in cui il discorso si racchiude come a mulinello per poi ripartire. Il testo, quindi, si muove tra questi due poli di accelerazione e di stasi dell’*ordo artificialis* che ingenerano una continua concatenazione.

Per dimostrare come funziona questa trasformazione della linearità nella circolarità in *Hilarotragoedia*, basta una riproduzione grafica dei vari strati di cui si compone la sezione dedicata al *Trattato sulle angosce*, in cui è incastonato l’*Insero sugli addii*:

Trattato sulle angosce

I - angoscia titillante

II - angoscia dirompente

Insero sugli addii

1) Addio estrinseco

chiosa sulla donna infedele

chiosa su abbandono di casa ingrata

ipotesi correlata alla chiosa precedente

2) Addio intrinseco

ancora delle partenze

3) Addio proiettante

Chiosa a n. 3, pag. 58, riga 7

Testimonianza di un giovane solitario

Ipotesi

Chiosa alle parole: «io morto, infine, un giorno, ignaro o meno, ritroverò le mie mani»

III - angoscia estatica, o conclusiva

Nella sezione si crea quindi una struttura tortile, a spirale. Nello schema appena tracciato, ogni rientro di capoverso indica un livello narrativo differente: alla (a) descrizione delle angosce segue (b) l'*Insero sugli addii*, nella cui classificazione si inseriscono (c) chiose su cui poi si formulano delle (d) ipotesi, comprovate dalla (e) *Testimonianza di un giovane solitario*, dalla quale è dedotta una nuova (f) ipotesi, cui è dedicata (g) una specifica chiosa, da cui si torna infine (a) all'angoscia estatica, o conclusiva, che funge appunto da chiusura all'intera sezione.

Inoltre, nella *Testimonianza di un giovane solitario*¹ (livello (e)) questa struttura a incastro, o a matryoska, viene addirittura amplificata dal racconto del protagonista. Costui, solitario inveterato, dopo anni di isolamento errabondo racconta di aver incontrato un angelo, che apprendiamo poi chiamarsi Demetrio; questo Demetrio, a sua volta, gli ha narrato di aver avuto in passato una relazione complicata con un santo (Leonida), il quale, dopo essergli apparso una fredda mattina in seminario, lo aveva abbandonato d'improvviso qualche tempo dopo. Ma anche Leonida aveva incontrato un eremita – che il nostro narratore identifica con un beato, Leonzio – che lo aveva accompagnato per un periodo della sua vita, salvo poi scomparire incomprensibilmente. La parola torna quindi alla voce narrante del “giovane solitario”, che si rivolge ora in seconda persona a un certo Calibano: teme, gli confessa, di comportarsi nei suoi confronti proprio come farebbe uno degli angeli/santi/eremiti appena descritti con il suo discepolo. La struttura, dunque, ritorna circolarmente alla situazione iniziale dove il narratore, da seguace abbandonato, si riscopre causa di abbandono.

Ma c'è di più: questa struttura a ramificazioni successive, che si riconnettono poi alla situazione iniziale in modo da fare coincidere punto di partenza e punto di arrivo, è esplicitata da una teoria sull'equivalenza tra incontro e addio che proprio il giovane solitario abbozza in chiusura della sua *Testimonianza*: ogni incontro, sostiene,

¹ G. Manganeli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 61.

contiene dentro di sé anche una carica negativa, la potenzialità di un abbandono: quando ci si lega all'altro, quando ci si dona alla persona amata, si viene privati di se stessi, della propria anima, di tutte le parti del corpo che si fondono in questo sforzo di devozione. Questo "ratto perenne"¹ di anime e corpi è "cosmicamente fatale"²: abbandonarsi alla totalità di un sentimento significa proprio abbandonare, lasciar andare parti di noi stessi che, disperdendosi negli spazi siderali, finiscono per "incosmicarsi"³. È l'universo intero, dunque, che

si ama e si abbandona, si perde e si possiede, e tra le due condizioni, o gesti, o moti, o sentimenti, o tensioni, o rivelazioni, o infine abbagliamenti o illuminazioni, non vedrai in conclusione differenza di sorta.⁴

Quindi, la narrazione che si accumula a incastro grazie a questo progressivo cambio di prospettive non serve semplicemente a dimostrare il possibile ribaltamento paradossale di una qualsiasi opinione nel suo contrario, o per inserire racconti in una *mise en abyme* incontrollata, così come la "teoria" del giovane solitario non spiega semplicemente le reazioni a catena che si sono generate dall'abbandono iniziale tra Leonzio e Leonida. L'intera struttura spiraliforme della sezione (che dalla classificazione delle angosce si riflette a specchio nelle vicende raccontate dal giovane solitario, a loro volta riassunte nella sua dottrina dell'equivalenza tra incontro e addio) riproduce dall'interno la struttura caleidoscopica e contraddittoria di tutto l'universo.

2. *Dispositio externa*

La *dispositio externa*, per definizione, rispecchia invece il pensiero dell'autore, e "rende evidenti i fenomeni della parzialità e dello straniamento"⁵.

L'analisi retorica ci permette di toccare qui un altro punto fondamentale: quanto dobbiamo prestare fede a Manganelli? Ovvero, in termini retorici: quanto il *consilium* (cioè la volontà dell'autore) concorda con il *thema*, ciò che l'autore tratta?

¹ Ivi, p. 71.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 72.

⁵ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 49.

Oppure ancora, rovesciando la questione: Manganelli crede davvero a quello che dice?

Questa distanza tra *consilium* e *thema*, infatti, influisce sul tenore della trattazione, il cosiddetto *ductus*, di cui, a seconda della divaricazione che si crea, si possono distinguere quattro gradi diversi.¹ In ogni caso, con la mancata (non importa se completa o parziale) coincidenza tra *consilium* e *thema* siamo di fronte, secondo Lausberg, a una “semantica a doppi strati”², in cui è difficile distinguere che cosa riflette il vero pensiero dell’autore e che cosa invece risponde a finalità estetiche.

È su questa doppia coscienza che si muove quella che Lausberg chiama “partigianeria” e che per Manganelli corrisponde alla “menzogna”: lo strumento retorico con cui più frequentemente si può manifestare questo interesse di parte (questo, potremmo definirlo, “interesse di finzione”) è l’amplificazione/esagerazione (*amplificatio/exaggeratio*).

2.1 Amplificatio

La menzogna di Manganelli, abbiamo detto, non crea dal nulla, ma calca il vero fino a farlo sembrare falso, e non viceversa. Nell’*exaggeratio*, infatti, ogni dato naturale viene per così dire amplificato, ingrandito cioè “coi mezzi dell’arte”³ grazie ai quali la sua natura oggettiva risulta sempre riconoscibile anche se “colorat[a] diversamente”⁴.

L’amplificazione produce innanzitutto un accrescimento in verticale: l’oggettivo dato di fatto viene cioè saturato dei suoi possibili significati, espandendo la sua carica semantica ed espressiva oltre i confini naturali del suo senso originario. Ovviamente, questo accrescimento qualitativo ha molto spesso come conseguenza “un

¹ Lausberg ricorda che a seconda del relativo grado di adesione tra *consilium* e *thema* si possono distinguere quattro tipi di *ductus* (*simplex*, *subtilis*, *figuratus*, *obliquus*), cui ne segue un quinto (*mixtus*), “letterariamente [...] il più frequente”, per l’ovvia ragione che, nella finzione artistica, la totale sovrapposizione tra pensiero dell’autore e pensiero dell’opera è pressoché impossibile (H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., pp. 50-51).

² Ivi, p. 50.

³ Ivi, p. 53.

⁴ Ivi, p. 54.

ampliamento della formulazione linguistica”¹ in orizzontale: un’estensione, cioè, quantitativa e spaziale sulla pagina.

Vediamo all’opera in *Hilarotragedia* due figure di parola (*incrementum* e *congeries*) con cui si può manifestare l’*amplificatio*.

1) L’ *incrementum* funziona:

- per mezzo di sinonimi che aumentano di grado:
 - “*discendere, chinare, calare, digradare, dirupare, precipitare, piombare, atterrare*” (pp. 13-19);
- per mezzo di una constatazione continua oppure di una continua ostinata *correctio*:
 - “*addii non già come eventi di dicotomia attuale, ma come categoria, condizione, relazione, rapporto*” (p.44);
 - “*non già ombra o altro lievissimo indizio: ma nulla affatto*” (p. 44);
 - “*nel suo destino acerrimo di cervo – non cervo, ma cervuomo, non uomo, ma uomo angelo, chiuso entro fragili cerniere di pelame*” (p. 83);
 - “*sono solitari, non per amarezza ma per concentrazione*” (p. 92);
 - “*la brama dell’ultima scesa, della levitazione all’ingiù, nell’ingiù che non conosce altri ingiù, in cui si sussume ogni possibile ingiù*” (p. 93);
- per mezzo di una enumerazione successiva di circostanze peggiorative:
 - “*hostess, manutengola o scherana della divinità*” (p. 15);
 - “*hanno scatti, gole, appetiti, sdegni, smanie, ire, accuse, brama di carezzare, adunghiare, aggavignare, strizzare, strozzare, stroncare*” (p. 53);
 - “*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 [...] privo di orientamento, come omnimodo indeterminatum, mondato di nome o ogni altro contrassegno, liquido e morto*” (p. 59)

¹ Ivi, p. 53.

- 2) La *congeries*, invece, è un cumulo di sinonimi o di termini enumerativi, anche in forma caotica. Gli esempi sono altrettanto numerosi:
- “*furori interiori, disperazioni, deliri, euforie, frodi, violenze e diserzioni*” (p. 74);
 - “*ubbidienza di sicario, spia, manutengolo, ruffiano, scherano, lenone degli altissimi*” (p. 106);
 - “*per ira, stanchezza, terrore, gioco, vizio, virtù, seriosità, si dipartono le mani*” (p. 58).

Come si evince dagli esempi, con l'*incrementum* e la *congeries* le alternative (coordinate perlopiù per asindeto) si accumulano l'una sull'altra, cancellando o peggiorando la precedente, oppure coesistono in una complessiva incapacità di catalogazione. Questa accumulazione progressiva o casuale implica un continuo mutamento di opinione, la concezione che un oggetto è mobilmente ridefinibile, inafferrabile, perché sfugge alla comprensione e alla classificazione; lo strumento dell'*amplificatio* non serve a Manganelli soltanto per proporre lunghi elenchi di sinonimi, ma per espandere tangibilmente la capacità della letteratura di dire sempre la stessa cosa (senza dare l'impressione di ripetersi) o di concreocere su se stessa fino a farsi testo. La moltiplicazione di alternative che la sinonimia e l'accumulazione propongono rappresenta la polarità di una conciliazione irraggiungibile, l'*enigma* stesso che lo scrittore non può sciogliere o interpretare.

Dunque, l'amplificazione esplicita tre caratteristiche principali di *Hilarotragoedia*, che possono essere intese anche come possibili direttrici del futuro Manganelli: 1) l'inesauribilità del dato linguistico come innesco del testo: il movimento della scrittura, infatti, più che all'argomentazione è affidato agli slittamenti semantici, alle possibilità espressive della lingua grazie ai progressivi “agganci” che si instaurano tra termini ed espressioni contigue; inoltre, è proprio questa prossimità semantica che pone un freno all'incontrollata dittatura delle parole: le combinazioni non sono appunto casuali, ma perlopiù concatenate e indotte linguisticamente; 2) la mancanza di un vero centro di opinione: le continue *correctiones*, la sostanziale interscambiabilità dei sinonimi, la progressione caotica dei sostantivi, rendono spesso impossibile il ritrovamento di un filo organico credibile; le opinioni sono spesso

stravolte dall'esagerazione, dall'ambivalenza, dalla loro interscambiabilità, e finiscono per perdersi nel "rumore della prosa"; 3) la tendenza alla "rarefazione delle idee" che abbiamo già individuato nel primo capitolo: le opinioni, i messaggi propagandati dal testo vengono sempre più inglobati nella crescita linguistica, nelle sfere della probabilità (le incessanti successioni di ipotesi) e gradualmente resi irriconoscibili; la bilancia comincia ormai a pendere sensibilmente verso una scrittura che si fa eminentemente veicolo di se stessa.

2.2. *Infinitizzazione*

Si tratta di una tendenza che emerge con chiarezza da un'altra importante forma dell'amplificazione che riguarda le figure di pensiero, la cosiddetta *infinitizzazione*. La retorica distingue tra le *quaestiones finitae*, che trattano di casi specifici, circostanziati nello spazio e nel tempo ('se X ha ucciso Y nel giorno Z') e le *quaestiones infinitae*, che affrontano casi astratti ('se sia giusto che un uomo ne uccida un altro'), potenzialmente inesauribili, senza un rapporto diretto con la realtà concreta.

Nel suo discorso, mentre dirime una *quaestio finita*, l'oratore può fare riferimento alla corrispondente *quaestio infinita* per trovare delle ragioni a suo vantaggio: a ogni caso specifico corrisponde, infatti, sempre la relativa astrazione sul piano universale. "Le *quaestiones finitae* sono, per così dire, contenute, circondate dalle corrispondenti *quaestiones infinitae*"¹, ricorda Lausberg. Questa possibile amplificazione all'infinito sul piano universale di casi specifici è appunto detta *infinitizzazione*.

Hilarotragoedia raggiunge il grado massimo di infinitizzazione proprio perché tratta una *quaestio infinita* (se l'uomo debba o meno assecondare la sua natura discenditiva), che però ha in sé tutti i dati della concretezza (nulla è di più concreto della morte) e dell'universalità (nulla accomuna i mortali più della morte). I casi singoli delle sezioni a carattere narrativo (la già vista *Testimonianza di un giovane solitario*, ma anche la *Storia del non nato*, o la *Documentazione detta del Disordine delle favole*, di cui ci occuperemo più avanti) in fondo non sono altro che delle *quaestiones finitae* contenute all'interno della più grande *quaestio infinita* su cui è intessuto tutto il volume.

¹ Ivi, p. 58.

L'estremismo stilistico di *Hilarotragoedia*, la sua proverbiale sovrabbondanza di note, chiose e ipotesi (tanto che, come è noto, il testo si chiude sui due punti) si spiega quindi anche con questa tendenza amplificatrice della infinitizzazione, che è, per definizione, potenzialmente illimitata.

3. *Elocutio*

Lo scrittore, quando scrive, si trova di fronte a un problema di fedeltà: deve utilizzare, in maniera adeguata, una lingua che risponde a degli obblighi imposti dalla grammatica e dall'uso; ha, d'altro canto, dei doveri estetici, di obbedienza alla propria poetica, cui non può sottrarsi. Sorge quindi un conflitto, tra vincoli della correttezza e doveri artistici – tra verità grammaticale e menzogna romanzesca.

Nella retorica classica, ogni scontro di obblighi è regolato da una sorta di legge del più forte (*lex potentior*¹) che stabilisce quale debba prevalere. Ad esempio, il dovere primo di ogni scrittore² è “dar forma alla realtà (ultra-umana e umana) straniandola e rendendola così generale”³: ogni dipendenza dalle leggi linguistiche, sintattiche e grammaticali è subordinata a questo superiore fine estetico⁴. La retorica, dunque, non include soltanto le prescrizioni, l'orizzonte tecnico-normativo all'interno del quale lo scrittore si deve muovere, ma assicura le violazioni, le trasgressioni che gli sono concesse: ne giustifica, anzi, l'assoluta necessità. Gli strumenti che la retorica offre, le infinite combinazioni dei possibili stilistici in essa contenuti, non sono una gabbia di vincoli da rispettare ma la garanzia di una radicale indipendenza: “la tavola delle regole retoriche”, scrive infatti Manganelli, “è anche la tavola delle libertà, delle licenze, degli eccessi”⁵. La letteratura è proprio questa libertà non esente da obblighi:

Vi è oggi un curioso disinteresse per il lettore inesistente, l'infinita maggioranza dei nostri lettori, i non nati, destinati a vivere in condizioni affatto ignote ed impensabili, e nei confronti dei quali è inane porsi il problema di un colloquio. Sono loro, in conclusione, che diranno se siamo o non siamo scrittori, non i recensori di oggi, non i

¹ Ivi, p. 65.

² Lausberg parla di “poeta”, utilizzando la sineddoche per indicare l'uomo di lettere in generale (ivi, p. 55).

³ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 65.

⁴ Cfr. *ibidem*: “Il dovere retorico supera il dovere grammaticale”.

⁵ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 69.

lettori dei quotidiani; è la dimensione delle domande che ci rivolgeranno. Esistono dunque doveri velocissimi, che si esauriscono nel giro di un gesto, ed altri lentissimi, inafferrabili. A codesto lentissimo dovere attendeva Blake quando scriveva i suoi deliri visionari. Talora, questi doveri rendono lo scrittore infedele al proprio tempo, sleale, egoista, codardo; sempre, in ogni caso, asociale.¹

Scrivere, quindi, è anche una questione di obbedienza a un dovere lentissimo, che non si misura nello spazio di una pagina e nemmeno di una vita; è un continuo lascito che non si sa se potrà o meno avere eredi. Niente, infatti, può garantire la persistenza di un'opera nei secoli a venire, e neppure nell'arco di una vita: perciò "lo scrittore anziano è, semplicemente, sempre e in ogni caso, uno scrittore fallito", perché

invecchiando, ha imparato che nulla, in nessun caso, può assicurargli che egli è, è stato anche solo per qualche mese, uno scrittore; nessuna conferma può venirgli dai premi, dalle recensioni, i successi di vendita lo disorientano e non di rado lo avviliscono. Poiché tutti gli scrittori, di successo e meno, sono simultaneamente dei falliti, nessuno scrittore, o corporazione di scrittori, può garantire tale titolo a qualcuno.²

Dire che lo scrittore ha il dovere di andare oltre la fusione col proprio momento storico, l'apprezzamento dei recensori, l'adesione alla moda (che leopardianamente è appunto sorella della morte) significa sostenere che non si scrive soltanto per se stessi e nemmeno per i critici, ma per qualcuno che non si conosce, di cui si ignora l'esistenza; si scrive per rispondere a domande che non sono ancora state formulate, di cui non si può nemmeno immaginare la portata.

Pertanto, il richiamo alla retorica è una rivendicazione contro ogni accusa di slealtà, di distacco dalla propria epoca: Manganelli non scrive come se fosse nel 1964 ma come se avesse davanti a sé tutta la letteratura del passato, del presente e del futuro, e ne dovesse continuamente rispettare gli obblighi testamentari, le ultime volontà. Esiste, quindi, una gerarchia tra i doveri, in cui il gradino più alto è rappresentato dalla fedeltà alla propria poetica e dalla difesa della posizione che si assume nel

¹ Ivi, p. 75.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., pp. 44-45.

campo letterario: lo scrittore si giustifica come tale anche in base alla scelta delle regole che si dà, al rispetto del rito che ha arbitrariamente scelto.

In altre parole, quella che retoricamente si definisce *licenza* non consiste nell'allontanamento da una forma linguistica usuale, ma nell'esenzione da un determinato insieme di costrizioni che l'adesione a un fine – e ai suoi doveri – può garantire: le scelte linguistiche sono *conseguenze* motivate da questo obiettivo che si vuole perseguire. La libertà di chi scrive si muove sempre tra dei vincoli necessari ma mobili, fluttuanti: l'*elocutio* rappresenta e analizza queste oscillazioni tra i punti cardine della fedeltà grammaticale (la *puritas*), della comprensibilità intellettuale del testo (*perspicuitas*) e della sua elaborazione a fini estetici (*ornatus*); lo scrittore si muove sempre dentro questo triangolo.

I) *Puritas*. Manganelli non è un purista della lingua: può utilizzare parole desuete (“vipistrelli”, “manutengolo”, “illecebra”) così come compie continue incursioni nei linguaggi settoriali (“technicolor”, “litopedio”, “abomaso”); recupera termini latini o latineggianti (“satis”, “rationalissima”, “flatus de coelo”, “deliriumtremente”, “lutulento”) e riveste di una patina classicheggiante espressioni a carattere scurrile (“teomerda”); giustappone, per necessità o deliberatamente, ambiti semantici contrapposti (“pii testicoli”), si serve di prefissi e suffissi per forgiare neologismi (“conaborto”, “agnelliforme”, “mandrillosimili”, “catalievitante”, “incosmicarsi”) oppure comprime aggettivi e sostantivi l’uno sull’altro fino a ottenere la parola desiderata (“cervuomo”, “mortroie”, “naticosmo”).

In ogni caso, sembrerebbe non sussistere una ragione che possa regolare la sua fucina verbale; l'impressione che se ne ricava è di una prosa schizofrenica¹, di cui si possono cogliere soltanto le punte emergenti (i neologismi, gli arcaismi, i cultismi, la terminologia specialistica, il lessico scurrile, gli accostamenti inconsueti), ma non la struttura profonda, non il *basso continuo*. Tuttavia, nessuna parola è utilizzata casualmente, né ha una posizione accidentale nella frase: se si serve di un verbo

¹ Cfr. quanto afferma E. Sanguineti: “Una pagina manganelliana dà l'impressione di una ricchezza lessicale enorme, ma credo che il suo vocabolario sia poi molto più ristretto di quello che non appare a prima vista. Inoltre si verifica una sorta di strabismo, precisamente nell'uso degli attributi: giustapporre aggettivi che difficilmente convivono e creare attraverso queste congiunzioni improbabili degli effetti di choc”, in G. Pulce, *Edoardo Sanguineti: questo nostro mondo così manganellabile*, in “il Manifesto”, «Alias», 27 maggio 2000.

specifico come “dirupare”, “periclitante”, o “conticinio”, Manganelli vuole indicare precisamente la sfera semantica che soltanto quell’espressione riesce a intercettare¹. Se, invece, la lingua è carente dei vocaboli di cui Manganelli ha bisogno, subentra allora il neologismo ad evocare quella realtà nuova che quest’ultima non ha ancora contemplato (“adediretto” e “catalevitazione” sono gli esempi più lampanti). Questo scavo preciso e inventivo non serve per riprodurre il mondo in scala uno a uno; la cura rivolta alla scelta delle parole, e alla loro disposizione nella frase, è motivata dalla natura evocativa della lingua. “Ogni parola è formula”² e, quindi, “recuperare parole desuete o inventarne nuove, vuol dire incarnare, evocare un fantasma preformato”³. Proprio come in un incantesimo, ogni elemento dell’impasto lessicale ha un valore che dipende dalla sua posizione, dal suo potere evocativo. Per questo un testo formalmente elaborato può essere visto come “un pedantesco trattato di magia”⁴. Ma, aggiunge Manganelli,

solo nella pedanteria il mago può sperare salvezza; i demoni lo accerchiano, attendono pazienti l’errore di una formula: solo la dura prosodia, l’artificiata retorica, armature di sintassi e scansioni, lo custodiscono.⁵

La retorica, dunque, è l’unico strumento da cui lo scrittore può essere custodito e in cui può “sperare salvezza”. Se ogni storia linguistica è una storia di fantasmi, se ogni testo è anche un formulario e la scrittura una cerimonia con cui si esorcizza il demone della letteratura, allora occorre servirsi della propria lingua (intesa come

¹ Cfr. i brani di queste interviste:

“Ora, insisto, il mondo, visto frontalmente, è “illeggibile”. Per “leggerlo”, dobbiamo porci in una posizione periferica che è angosciata, rischiosa, periclitante...”

...periclitante?...

“Mi dispiace, non so parlare in un altro modo” .

(G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 90);

“Il linguaggio non è mai preciso, e io cerco la precisione. Se adopero il termine *conticinio* voglio proprio intendere il momento della notte in cui tutti gli animali tacciono. [...] Succede lo stesso a un pittore con i colori, a un musicista con la musica. O il termine *periclitante*: è necessario adoperarlo, non ce n’è un altro che possa rendere il momento di instabilità sull’orlo del pericolo...”

(ivi, p. 103).

² G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 75.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Manganelli, *Angosce di stile*, op. cit., p. 102.

⁵ *Ibidem*.

quella che si sceglie per scrivere) trattandola come una lingua morta. Un “insegnamento essenziale”¹ che a Manganelli arriva direttamente da D’Annunzio. Dello scrittore pescarese ama, infatti,

questa assoluta indifferenza alla qualità parlata, quotidiana, socievole e trasportabile del linguaggio. [...] La lingua di D’Annunzio è non solo morta; non è mai esistita; è totalmente artificiale, anzi risolutamente falsa: una «splendida larva».²

Per questo la lingua di Manganelli sembra così asociale, impossibile da descrivere nel suo complesso ma soltanto per campionature singole: è una lingua inafferrabile perché non esiste al di fuori di quella pagina, è viva soltanto in quell’ambito cerimoniale, magico; talmente “fantasmatica” che, se presa nei singoli elementi, diventa totalmente inerte, una collezione di minuscole stravaganze.

Ma come si legge questa pagina? La domanda non riguarda tanto la comprensione della lettera del testo e nemmeno l’interpretazione che se ne può dare in seconda battuta, una volta che se ne siano comprese le ragioni di poetica, ma chiede come ci dobbiamo porre davanti alla scrittura di Manganelli, che si presenta appunto come un rito, un cerimonia di evocazione. In che senso questa pagina può farsi *leggibile*?

Il lettore di Manganelli è costretto a un itinerario che è appunto misterioso, o meglio, misterico; segue lo scrittore dentro un percorso iniziatico, nel “circoscritto luogo rituale dell’apparizione”³. Il lettore ne osserva le pose rituali, origlia il suo dialogo con i fantasmi (“guardatelo là il lettore! Oblomov! Infaticabile debitore di fantasmi altrui”⁴) ma non può ostinarsi a voler comprendere tutto e subito, perché il senso dell’opera non sta nella sua parafrasi, ma nel movimento stesso che la prosa imprime, quel che sopra abbiamo definito il “basso continuo”. Se, ad esempio, la paragonassimo a un viaggio in treno, la pagina di Manganelli assomiglierebbe a un percorso in cui non si menzionano mai la città di partenza, la durata del viaggio, la destinazione, forse nemmeno i paesaggi che si possono scorgere dal finestrino, ma di cui restano impressi lo sferragliare delle rotaie, lo stridore dei freni, i sobbalzi e i

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 74.

² *Ibidem*.

³ G. Alfano, *Emblema*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 336.

⁴ G. Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, op. cit., p. 121 (dove il personaggio di Oblomov viene qui riferito da Manganelli al lettore).

singhiozzi del vagone all'uscita da una stazione, i riflessi di luce sui vetri lungo una galleria. Il testo, secondo Manganelli, non comunica nulla, non ha un messaggio da decodificare, una trama da ricordare: e tuttavia

il non-comunicare non significa astrarsi dalle strutture. Significa adoperare le strutture in modo tale che il significato non cada direttamente sul lettore ma venga spostato e al lettore arrivi quello che ho chiamato l'elemento enigmatico della parola e del linguaggio.¹

Il lettore si trova appunto nella situazione di chi debba osservare un rito esotico, straniero: ne può seguire letteralmente i gesti, i movimenti, le fasi e le formule; in un secondo tempo può anche documentarsi e cercare di capire le ragioni di quello cui ha assistito, ricavandone una lettura personale motivata, perfettamente razionale. Tuttavia, il suo dovere principale è l'adesione al clima, al ritmo, alla cultura di quel rito, allo spirito di una incomunicabile ed enigmatica liturgia. Lo scrittore non bada a facilitargli il compito, perché non ha nulla da spiegare: considera, anzi, la chiarezza eccessivamente esibita un rischio ben peggiore dell'*obscuritas*. Ma l'*obscuritas* può essere è un rischio?

II) *Perspicuitas*. Si apre qui una delle questioni fondamentali della poetica manganelliana, l'opposizione tra oscurità e chiarezza. La polemica scoppiata tra Manganelli e Primo Levi² tra gli ultimi mesi del 1976 e i primi del 1977 ci ricorda i termini della questione: essere chiari, secondo Levi, è un dovere che lo scrittore ha nei confronti del lettore; un atteggiamento intellettuale degno di questo nome presuppone che chi scrive cerchi di farsi capire il più possibile, privilegiando la razionalità all'irrazionalità, il chiaro all'ineffabile, la sanità alla malattia. Manganelli obietta a Levi (scrittore che comunque ama) una stortura di interpretazione: innanzitutto, non la sola razionalità può essere considerata uno strumento del pensiero. Esiste anche un ragionamento analogico, irrazionale, associativo,

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 53.

² Primo Levi aveva scritto un elzeviro dal titolo *Dello scrivere oscuro*, uscito su "La Stampa" l'11 dicembre 1976. Manganelli aveva replicato con un *Elogio dello scrivere oscuro* ("Corriere della Sera", 3 febbraio 1977; raccolto ora ne *Il rumore sottile della prosa*, pp. 36-39). Di dieci anni più tardi è invece *Qualche licenza poetica contro la chiarezza* ("Il Messaggero", 27 febbraio 1987) che si legge sempre ne *Il rumore sottile della prosa* (pp. 40-43).

altrettanto valido ed efficace. Inoltre, la pretesa di guidare il lettore in un processo di conoscenza – attraverso una scrittura che si suppone chiara – è una sorta di “terrorismo assistenziale”¹, un paternalismo che può ridurre i nodi problematici fino a farli scomparire. Secondo Manganelli, uno scrittore può invece essere oscuro perché “ha sempre a che fare con una qualche forma di caos”², che non può essere ridotta a chiarezza se non con uno esercizio di banalizzazione. Spesso, non c’è nemmeno possibilità di scelta: di fronte al caos, lo scrittore non può eludere il problema, ma cercare di affrontarlo e renderlo masticabile attraverso gli strumenti che gli sono concessi. Manganelli teme invece che a Levi “prema ridurre sotto controllo i contatti col caos; possibilmente occultarli”³, mentre la letteratura deve radicarsi “nei territori del disagio, della palude, della vergogna”⁴. Dunque, la chiarezza sarebbe uno strumento disonesto, un colpo di spugna o belletto laddove invece si dovrebbero intravedere tutte le cicatrici del senso.

D’altra parte, l’oscurità – di per sé – non è un valore: può esistere nello scrivere appunto come *licenza*⁵ per obiettivi di straniamento: ha un senso, cioè, quando induce un “aumento di sapere”, quando si giustifica quindi come coscienza che illumina – senza pretendere di spiegarla – la complessità del reale. Per Lausberg, “questa *obscuritas* come licenza richiede da parte del pubblico – che si sente per questo onorato – una certa misura di collaborazione all’opera dell’artista”⁶. Manganelli richiede questo tipo di collaborazione: ciò non significa che ritenga un punto di onore leggere le sue opere, ma che mentre si legge e si scrive, mentre si comunica attraverso il linguaggio, scrittore e lettore sono parte della stessa *demenza*, perché provano a parlarsi attraverso “l’elemento enigmatico della parola e del linguaggio”.

Non c’è alcun terrorismo assistenziale: il lettore va coinvolto nello stesso gioco, provocato, spiazzato, straniato (Manganelli può, nella stessa frase, chiamarlo “amico” e “cornuto”⁷). In un saggio dedicato a Ronald Firbank contenuto nella

¹ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 38.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 39.

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 66.

⁶ Ivi, p. 81.

⁷ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 49.

Letteratura come menzogna, Manganelli chiarisce questa sua concezione del rapporto con il lettore, della pagina come luogo oscuro che permette di conseguire la complessità per mezzo di un cammino volutamente ostico:

Mancandogli l'interesse fabulatore, non mira a frustrare il lettore, ma a stimolarlo, assalirlo con una sorta di minutissima agopuntura verbale: per cui il lettore sia costretto a una tensione interpretativa, a ordinare e chiarificare i messaggi apparentemente disordinati che lo raggiungono, a scoprire e decifrare una difficile coerenza.¹

Nella citazione il soggetto non è esplicitato, ma se inserissimo Manganelli al posto di Firbank il significato non ne risulterebbe minimamente alterato. Manganelli non vuole frustrare il lettore e nemmeno irriderlo: sceglie continuamente di pungolarlo, di colpire i suoi nervi scoperti ("agopuntura verbale") per spingerlo a intravedere una coerenza, un'uniformità di atteggiamento; lo costringe a un esercizio interpretativo del disordine, a riordinarsi le idee. L'oscurità è straniante e conduce all'aumento di sapere proprio perché spinge il lettore a farsi interprete, suggerendogli per contrasto l'esistenza di un disegno nella realtà, per quanto invisibile ed enigmatico, un disegno che lo scrittore non può permettersi di semplificare.

La chiarezza, insomma, è una chimera, una banalizzazione del complesso che può indurre ad abbagli e fraintendimenti più insidiosi dell'oscurità stessa. Nella *Scusa dell'interprete* premessa al suo commento al *Canzoniere* di Petrarca, Leopardi aveva giustificato la sua scelta di un'interpretazione minuziosa e letterale di ciascun passo affermando: "a chi mi dice che il Petrarca non è oscuro, domandando perdono rispondo che il sole non è chiaro"². Anche Manganelli ricorre all'esempio di Petrarca per esplicitare la natura fintamente consolatoria della chiarezza³. Se preso di per sé, infatti, un qualsiasi sonetto di Petrarca pare facilmente comprensibile, chiaro e parafrasabile, la sua complessità sta appunto in questa facilità apparente che volta per volta il lettore deve decostruire come tale:

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 12.

² G. Leopardi, *Scusa dell'interprete* (settembre 1826), premessa a *Le rime di Francesco Petrarca*; ora in Id., *Tutte le opere. Vol. 1*, introduzione e cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1989, p. 986.

³ Si veda A. Cortellessa, "Il sole non è chiaro". *Manganelli lettore di Petrarca*, in Id., (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, atti del Convegno di Roma (4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni 2004.

Il fascino straordinario di Petrarca sta nella insondabile densità della sua complessità, affidata ad un lessico, un fraseggiare “chiari”. Ora, questa complessità, contrassegno del linguaggio, e dunque della letteratura, checché si sia, non si lascia riassumere.¹

È proprio tutto ciò che non si può riassumere, ridurre, parafrasare, a costituire la letteratura; Petrarca è un autore estremamente letterario perché la sua chiarezza è talmente concentrata da diventare intransigibile. Non c'è, però, una mistica del mistero dietro queste parole di Manganelli: se il fascino della letteratura è espressamente la sua capacità di veicolare qualcosa che non si può ridurre a chiarezza, a messaggio, non è certo perché il senso ultimo stia nell'ineffabile che può soltanto lasciare intuire:

Ritengo molto importante il fatto di non cadere nella fascinazione per l'emozione: non mi piacciono la parola oracolare, né la parola onirica in quanto tali, *l'enigma deve andare di pari passo con l'ermeneutica*, il sogno si deve interpretare tutto vivendolo.²

Manganelli, infatti, non elogia mai l'anarchia di un'ispirazione incontrollata, libera di vagare alla ricerca di un significato che si rivela per epifanie: al contrario, sono la fedeltà a un ritmo, a un “tema forte”³, a delle strutture che si facciano carico dello scavo da compiere contro l'insensato, a costituire la garanzia della libertà di azione per un autore. Lo scrittore è libero perché trova dei punti fermi attorno a cui sapersi orientare: solo così può provare a circoscrivere l'enigma, lavorarlo ai fianchi; solo così può intraprendere la sua sfida estrema e radicale, usare con coerenza il linguaggio, ben sapendo che questo è per sua natura contraddittorio, imprevedibile, incapace di conseguire alcunché. La letteratura è “scandalo”⁴ proprio perché si serve del linguaggio, che non spiega né riproduce nulla, ma piuttosto propaga “l'acclarata menzogna del vero”⁵. E, tuttavia, questo scandalo è “inesauribile”⁶.

¹ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 42.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 149 (corsivo mio).

³ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 130.

⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 217.

⁵ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 15.

⁶ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 217.

Per questo, nella visione di Manganelli la letteratura non può permettersi il lusso della tautologia. Ad esempio, se uno scrittore, che per semplicità potremmo definire “realista”, scrivesse: “era un martedì”, darebbe immediatamente per scontato che quel giorno che ha immaginato non era né un lunedì né un mercoledì. Alla stessa frase, Manganelli invece subito aggiungerebbe: O forse era un lunedì? Non sono tutti i giorni altro che dei martedì mancati? Siamo sicuri che la prima settimana del mondo iniziò con un lunedì? Se il giorno festivo per i cristiani è la domenica, per gli ebrei il sabato, per i musulmani il venerdì, a quale punto di una settimana cristiana o ebraica o musulmana si trovava questo mio martedì? E si potrebbe continuare a lungo.

La letteratura fa perno sull’insufficienza del linguaggio, e fa trasparire proprio quei vuoti che il linguaggio non sa riempire: dimostra come le cose possono ulteriormente allontanarsi se accompagnate alle parole, e svela le zone d’ombra che si aprono dietro una frase chiara come “era un martedì”. Mentre crediamo che il nostro discorso possa costruire una forma di continuità dentro un deserto di incolmabili lacune, la letteratura invece insegna che la nostra condizione fondamentale è quella della disgregazione:

La disgregazione non è solo la condizione naturale del discorso, è la natura stessa del discorrere; parlare, scrivere, leggere è semplicemente accettare la disgregazione, e muoversi secondo le sue leggi.¹

Cercare di spiegare – di spiegare soprattutto la letteratura – vuol dire prendere il linguaggio e piegarlo a dire soltanto alcune cose, spingendolo in una direzione univoca cui per sua natura è refrattario. Secondo Manganelli, l’evidenza di questo uso deviato del linguaggio si ha nella politica, dove si trovano alternativamente l’oscurità deliberata (che serve soltanto per occultare) e la chiarezza di comodo, che – fingendo surrettiziamente un’obiettività condivisa e opinioni diffuse – annacqua i problemi in una sorta di enorme “sentito dire” in cui si confonde ogni tentativo di analisi². La distorsione della lingua operata dalla politica rappresenta per Manganelli

¹ G. Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, op. cit., p. 56.

² Cfr. *ivi*, p. 58: “Chi non conosce l’ombra della parola, ignora la parola, e quando parla usa parole che, ignare del proprio buio, non danno luce alcuna”.

le due tentazioni che lo scrittore deve fuggire: l'oscurità fine a se stessa, che maschera e deforma pretestuosamente l'effettiva mancanza di una profondità, e la chiarezza di comodo, cioè la semplicità superficiale e diluita che riduce tutto a dati di fatto autoevidenti.

Entrambe queste scelte rappresentano una rinuncia: svicolano e cercano scorciatoie di fronte al caos, alla natura "serpentesca"¹ del linguaggio; sperano in una consolazione o un riparo mentre invece la scrittura è uno scavo a mani nude, una dichiarazione di eroica incompetenza: non si può "pretendere che sia agevole ciò che è nato per catturare una regione della nostra oscurità"². Ma è un eroismo motivato, perché è proprio dalla camera oscura che "nascono immagini di lume"³.

Riformulando in termini retorici, l'oscurità è ciò che si frappone alla *consuetudo* e alla *perspicuitas*: ciò che si scontra, cioè, con l'abitudine dei parlanti per cui a determinate parole corrispondono esattamente cose e idee. Lausberg – che nel suo manuale non si limita a classificare le forme retoriche ma cerca di inserirle all'interno della "necessità umana di possedere e nominare la realtà"⁴ – lega l'*obscuritas* alle questioni gnoseologiche che il discorso sul linguaggio comporta. La domanda fondamentale nella dialettica oscuro/chiaro – querelle che risale quantomeno alla scolastica medievale – è: quanto una parola corrisponde esattamente alla cosa che designa? Il rapporto diretto (univoco, per Lausberg), che fa capo al *realismo*, vorrebbe che a ogni cosa corrispondesse una parola e una soltanto: questa simmetria esatta tra linguaggio e realtà comporterebbe però che, per ogni mela mangiata, venisse mangiata anche una parola. Viceversa, se si cercasse di unificare i *realia* in base alle parole che li designano (*nominalismo*) si arriverebbe alla condizione altrettanto paradossale per cui non dovrebbe esserci differenza di sorta tra un uomo e un cane di nome Pietro.

È per questo, quindi, che il nostro linguaggio si fonda sul *concettualismo*: presuppone, cioè, degli universali, per cui ogni parola indica una porzione della realtà senza che la scomparsa del referente comporti la perdita delle parole corrispondenti. Per esempio, si possono definire come "mela" un certo tipo di frutti,

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 58.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p.

³ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., p. 58.

⁴ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 83.

di colore e grandezza variabile, accomunati da caratteristiche tipologiche (albero, colore, composizione chimica); e si potrebbe continuare a utilizzare la parola mela anche dopo la scomparsa del relativo frutto.

La corrispondenza unica ed esatta è pressoché impossibile: anche, sospetta Lausberg – e Manganelli assentirebbe – per i nomi propri o i connotati anagrafici¹. Il linguaggio, dunque, non è soltanto arbitrario e convenzionale, ma perennemente equivoco: cercando di introdurre un ordine provoca invece una continua dispersione del significato. Questa frammentazione indotta porta sempre a rapporti inconciliabili (*equivoci*, *multivoci* e *diversivoci*) tra corpo e contenuto della parola:

1. Il rapporto *equivoco* si genera tra parole omofone od omografe: termini differenti per storia, provenienza diatopica, correlativo referenziale finiscono per coincidere nell'aspetto grafico e/o in quello fonico, generando una situazione ambigua.

2. I rapporti *multivoci* interessano invece parole che corrispondono nel contenuto ma non nella forma (ad esempio, “pomo” e “mela”); l'utilizzo di sinonimi rientra quindi nei casi di un rapporto multivoco: la sinonimia, infatti, è altamente equivoca, perché non esiste una possibilità di sostituzione certa e sempre valida tra elementi che si suppone coincidano nel contenuto semantico; inoltre, in base alla specificità del contesto, termini che per *consuetudo* sono considerati sinonimi possono smettere di esserlo.²

¹ Cfr. quanto sostiene Lausberg: “Questo caso ideale [del rapporto univoco universale] lo si raggiunge, pare, nei nomi propri. Tuttavia i nomi propri che definiscono esclusivamente solo una cosa individuale o una persona (forse *Eupen*, che denomina una cittadina belga nei pressi di Aquisgrana) sono rari e nel discorso hanno una frequenza limitata, fatto da cui dipende che una suddivisione di definizioni di tutti gli esseri e cose esistenti in parole individuali univoche non corrisponde né alla realtà stessa né alla necessità umana di possedere e nominare la realtà. Va considerato, inoltre, che ogni nome proprio, in una qualche situazione, potrà venire utilizzato per definire altre cose e persone e quindi cadrà per questo nella equivocità. [...] Comunque sia, il fatto che un nome proprio venga usato per più individui impedisce la ideale univocità individuale”, in H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 83. E Manganelli: “Discontinuo e pericolante, l'io è tenuto assieme da alterazioni anagrafiche, trucchi, dissolvenze, effetti speciali, una rauca colonna sonora, un ago da calza usato per sismografo, un manifesto con su scritto «andate a Lourdes», con colori pingui che stingono”, in G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 52.

² Lausberg cita, ad esempio, le espressioni “posso” e “proprietà” che, nell'uso comune coincidenti, indicano giuridicamente situazioni addirittura opposte; e si potrebbe pensare anche alla distinzione tra “racconto” e “storia” (nel linguaggio quotidiano pressoché interscambiabili) su cui si fonda invece buona parte della teoria narratologica. Un fenomeno particolare è quello della metalepsis, che utilizza come sinonimi delle parole che lo possono essere limitatamente a dei contesti specifici; Lausberg cita come esempio gli errori commessi dai robot (oggi diremmo dagli strumenti di traduzione automatica)

3. L'equivocità massima si ha, invece, nei rapporti *diversivoci*, quando cioè si affastellano parole che non hanno in comune né l'aspetto grafico, né quello fonico e neppure il dato contenutistico: queste espressioni possono essere utilizzate una in contrasto all'altra in virtù di un'affinità semantica in senso lato (le opposizioni acqua/fuoco, bello/brutto: i cosiddetti *antonimi*), di una coincidenza metaforica occasionale interpretabile dal contesto (è il caso della sostituzione di "guerriero" con "leone") oppure invece non condividere nulla e accumularsi in semplice ammasso caotico.

Manganelli utilizza molto spesso i rapporti *diversivoci*, facendo leva su questa loro opponibilità contrastiva. Ad esempio, nella sezione di *Hilarotragoedia* intitolata *chiosa all'ameba*¹, Manganelli dichiara una simpatia innata per questo animale (che ricorre frequentemente nel suo bestiario, insieme ad animali fantastici come l'anfesibena, il basilisco o il babirussa), e, dopo averla immaginata come propria antenata ("mia nonnina senza occhiali!"²), la definisce "questa manganelli dei grandi oceani del giurassico"³: il rapporto che si instaura tra le due parole (ameba e Manganelli) è del tutto occasionale e limitato alla contingenza del discorso, e si giustifica per il fatto che l'autore l'ha appunto appena denominata "discretissima delle mie antenate"⁴. Manganelli, quindi, gioca su questa corrispondenza del tutto momentanea per instaurare una sinonimia fittizia; il gioco è doppio perché in questo modo può includere il suo nome all'interno del testo, così da ottenere quella che nella letteratura classica si definirebbe una *sphragis* (lett. "sigillo"), l'inserzione cioè del nome dell'autore (spesso in forma camuffata) come "firma" per l'intera opera.

Un caso, invece, di rapporto *diversivoco*, che si esplicita soltanto come accumulazione di forme non coincidenti ma coordinate, si ha nel passo seguente, tratto dalla *Testimonianza di un giovane solitario*:

nella resa errata di alcune espressioni idiomatiche proprio per la loro mancata comprensione della sfera contestuale.

¹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 24.

² Ivi, p. 23.

³ Ivi, p. 24.

⁴ *Ibidem*.

Leonida fe' spallucce, bofonchiò qualcosa con una smorfia incomprensibile – forse «grazie», o «schifoso» o «vattene» o «che ci posso fare?» o «iddiotimaledica» o «mio diletto» o «figlio della merda».¹

La “smorfia incomprensibile” di Leonida viene sciolta in una serie di espressioni, senza alcuna somiglianza tra loro, come se “grazie”, “schifoso”, “vattene”, “che ci posso fare?”, “iddiotimaledica”, “mio diletto” o “figlio della merda” potessero essere indifferentemente equivalenti.

I rapporti tra le parole e le cose sono quindi mutevoli e traballanti; Manganelli si serve di un ventaglio di soluzioni che fanno leva su contraddizioni insite nella storia linguistica, quasi nella storia del linguaggio come categoria dello spirito. Il senso di questa operazione è aprire continuamente delle faglie: rivelare, cioè, i punti critici in cui la realtà, la crosta del linguaggio non sa coprire il magma caotico sottostante. Per fare questo, Manganelli non riproduce, come detto, il barocco del mondo, e nemmeno distorce un'immagine per dimostrarne l'insita possibilità del grottesco: prende invece le storture, le contraddizioni e le fa agire linguisticamente; dimostra come l'errore, il principio di contraddizione, siano elementi costitutivi del linguaggio stesso. Non si tratta però di un gesto beffardo: questo terreno sottoposto a continui smottamenti è lo stesso su cui si muove anche Manganelli, del quale ci fa percepire le scosse, i sussulti, i possibili effetti catastrofici.

La forma di moralità che Manganelli trova nella scrittura è svelare apertamente i paralogismi del pensiero, la multivocità del linguaggio che adoperiamo incoscientemente: la vita stessa pullula di rapporti diversivoci, di elementi che si giustappongono in modo casuale per un'equivalenza transitoria. Si può continuare a parlare e scrivere impunemente, ma non si può ignorare l'inadempienza delle parole al compito che affidiamo loro, né la loro impossibilità di fare presa sulle cose.

L'onestà stilistica di Manganelli sta nel confessarsi come “un uomo che duramente opera su una materia ostile e ostinata”² e che dichiara continuamente: il linguaggio è una pala spuntata, eppure continuo a scavare; è una macchina che gira in tondo, eppure io provo a tenerla su una linea retta. Leggendo le sue pagine, si sente

¹ Ivi, p. 68.

² G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 220.

continuamente lo sforzo di mantenere la barra dritta: lo scrittore vive una condizione sacrificale, perché è come se cercasse di capire, nel mezzo di un naufragio, dove lo stanno conducendo le onde. Il suo è un gesto inutile ed eroico: per questo non c'è mai autocompiacimento, o desiderio di *épater le lecteur*; proprio come nel mezzo di un naufragio, potrebbe, al massimo, pregare. Ma tutti gli dèi e i demoni della letteratura “sono morti: e appunto lei li ha uccisi”¹.

La letteratura, dunque, è sovrana: non soltanto dispone le cose, ma le crea. Prima della letteratura, infatti (si legge in *Discorso dell'ombra e dello stemma*), non esistevano le albe, i tramonti, le farfalle, i fiori; esistevano sì, nella loro natura fisica e biologica, ma era impossibile che un uomo guardasse con meraviglia al sorgere del sole o sospirasse malinconico raccogliendo un fiore, perché questi momenti non erano ancora stati ricoperti di un senso letterario. La letteratura inventa delle situazioni, rende possibili emozioni che prima non esistevano (come il “grande amore”, ad esempio, che “nasce coi trovatori”²): in un certo senso, viviamo in un mondo che è *dominato* dalla letteratura³. Tutto quello che c'è nel mondo esiste per approdare a un libro, diceva Mallarmé; secondo Manganelli, quasi non possiamo vivere qualcosa che prima non sia approdato a un libro.

La scrittura, dunque, fissa definitivamente nell'immobilità qualcosa che fino a quel momento non è esistito; blocca il fluire del mondo in una serie di proposizioni, di menzogne: cerca sempre, come ha scritto Christa Wolf, di lottare “contro questa incessante perdita di esistenza”⁴. Manganelli la ritiene una lotta persa in partenza, che però deve avvenire senza posa:

Il gesto di demenza è insieme il gesto che infrena la demenza; dunque scrivere “cura”?
Oh no; scrivere è un sintomo, ma a questo sintomo v'è, sola alternativa, il sintomo di sopprimere i sintomi.⁵

Scrivere non cura e non guarisce, anzi: i “problemi” e la “scrittura” sono fusi come in un “androgino”¹. La letteratura non può afferrare e scacciare i fantasmi che ci

¹ Ivi, p. 222.

² G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., p. 11.

³ Cfr. ancora: “E taluno seppe che tutto il mondo era scritto” (ivi, p. 32); “Fu chiaro che il mondo, tutto il mondo, era coperto di pagine” (ivi, p. 36).

⁴ C. Wolf, *Un giorno all'anno (1960-2000)*, Roma, Edizioni e/o 2006, p. 6.

⁵ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., p. 43.

abitano, perché “non v’è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di avvolgerlo in gomito palindromo di scrittura”². La letteratura è appunto un bisogno irrinunciabile di circoscrivere il dilemma: se il fantasma non ha forma, la scrittura può cercare di farne risaltare la figura, può provare a circondarlo di parole e dargli un corpo, pur sapendo che sotto quel gomito di parole, una volta sbrogliata la matassa, non resta niente. Deve provare a dare consistenza al nulla, ai fantasmi, per quanto si tratti di una consistenza effimera, immateriale, quasi tracciata in negativo.

Per questo, secondo Manganelli, la letteratura è nata quando per la prima volta un uomo ha lasciato sopra una tomba la scritta “qui giace”: come si può credere che il morto sia proprio lì, dove è sepolto il suo cadavere? Davvero coincide con il punto preciso indicato dal “qui giace” quella parte di noi che si disperde con la morte? E, tuttavia, l’uomo che voleva spiegarsi una scomparsa non poteva che scrivere quelle parole: esse erano un sintomo del suo disagio, e una menzogna con cui cercava di riportare il morto vicino a sé. La letteratura, ci dice Manganelli, fin dall’origine si intreccia con la menzogna e con la morte: ci pone continuamente in contatto con l’aldilà, con l’ombra che ci avvolge, senza riuscire mai a catturarla. Le parole cercano di cogliere l’inafferrabile come in certi film in cui, per scovare la presenza di un personaggio invisibile, gli si getta addosso una polvere bianca che ne lasci intravedere la silhouette: la polvere aderisce perfettamente al corpo, ce ne mostra i lineamenti, ma non è *quel* corpo, non lo incarna, ma lo rende soltanto intuibile. Il problema della parola è appunto questa sua esattezza mentita, superficiale. Ma esiste sempre un suo doppio, un lato oscuro, un vero e proprio *dark side of the moon*:

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.³

La fatica formale, la malattia dello scrittore, quello che si può definire il suo “cancro stilistico”, è lo scontro con questa natura sfuggente della parola, che si mostra sempre per accenni, vie di fuga, rovesciamenti, e tocca solo tangenzialmente le cose che

¹ *Ibidem*.

² *Ivi*, p. 38.

³ *Ivi*, p. 58.

designa. La letteratura è doppiamente perdente: perché si serve delle parole, ed è sempre inconsistente, sproporzionata, e non ottiene risultati tangibili. Non può sovvertire le regole del cosmo e andare al di là, raggiungere i lati che restano in ombra; invece di consolare, rende ogni perdita ancora più irreparabile, ancora più strepitante, perché, pur non ottenendo nulla, continua a ricoprire il mondo di infiniti “qui giace”. Così ogni parola, come ogni opera letteraria, è al tempo stesso “necessaria, [...] insidiosa e catastrofica”¹.

III) L’ornatus² individua questo rapporto conflittuale con l’altra faccia del linguaggio: definisce, infatti, tutte le figure che intervengono a modificare il normale corso del significato, ad apportare variazioni che sono proprie dello stile e a produrre dei sommovimenti che in un certo senso fanno deviare la lingua dalle sue funzioni usuali, elevandola a uno *status* artistico.

Tra le figure principali dell’ornatus vi è il *tropo*; il *tropo segnala* (*tropos*, dal verbo *trépesthai*, lett. “deviare/svoltare”) l’avvenuto slittamento dal senso originario: è come “una freccia semantica indicativa di un corpo della parola che, da un originario contenuto, passa a un altro”³. È quindi la traccia artistica di una lingua che si sposta e si espande, che cerca al di là di se stessa un altro spazio vitale: questo spostamento può avvenire tra livelli semantici contigui (e si parla allora di *tropo di spostamento di limiti*⁴: tra i casi possibili prenderemo in considerazione la *litote* e l’*iperbole*) oppure tra campi senza un effettivo legame tra loro (*tropi di traslocazione o di salto*⁵: i più frequenti sono la *metafora* e l’*ironia*).

a) Litote. Una rapida campionatura delle litoti può lasciarne intendere il valore, innanzitutto quantitativo, in *Hilarotragoedia*:

Non senza quella dovizia di informazioni pettegole e riservate che qualificano (p. 15);

Non inadeguatamente potremo definire (p. 30);

¹ Ivi, p. 61. Ma cfr. anche: “Solitaria, catastrofica e totalmente felice, la letteratura ride” (ivi, p. 78).

² Il termine fa riferimento all’ambito culinario, dove con *ornatus* letteralmente si indicano “tutte le preparazioni che servono a ornare la tavola” (H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 99). Il discorso stesso quindi viene visto come una pietanza che deve essere condita e insaporita.

³ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 102.

⁴ Ivi, p. 103.

⁵ *Ibidem*.

Forse non tutta inadeguata (p. 35);
Non inadeguata mano alla gestione decorosa del male (p. 42);
Non casuale enunciazione (p. 61);
Non di rado (p. 62);
Meno incredibile delle ipotesi (p. 71);
E dunque non sarà improprio dire che ti ama (p. 79);
Ma insomma non inamabile (p. 87);
E non negheremo che una dura bellezza emerga da quei meandri escogitati da una fantasia masochista (p. 91);
Non è forse irragionevole avanzare altra temeraria opinione (p. 93);
Non negheremo, con assai frettolosa semplificazione (p. 95);
Non frequenti (p. 97);
Forse non è inesatto dire che essi «vogliono» quelle avventurose trasformazioni (p. 98);
Non mai tutto incosciente (p. 98);
Non sarà inutile proporre una qualche risposta ad una domanda insistente e ragionevole (p. 98);
Non nemiche all'uomo (p. 99);
Non inamabili divinità (p.99);
La meno inverosimile ipotesi (p. 100);
Non meno conclusivo sarcasmo (p. 102);
Non inutile al catalievitante (p. 109);
Non incomprensibile (p. 110);
Non meno incomprensibile che indubbia (p. 116);
Ma a questo punto non sarà forse inutile procedere alla lettura del secondo documento (p. 120);
Indizio dei meno opinabili (p. 138).

La *litote* agisce per opposizione, quasi di rimando, perché, negando un'espressione, la eleva al grado superlativo opposto ("non piccolo" significa "molto grande"). È quindi funzionale in *Hilarotragoedia* soprattutto al sovvertimento paradossale e alle acrobazie interpretative richieste al lettore (infatti compare spesso come negazione di negazione). Se ne riscontra un uso diffuso nelle mascherate professioni di umiltà ("forse non tutta inadeguata", "non inadeguatamente", "non inutile"), nella fittizia circospezione della voce narrante ("meno incredibile delle ipotesi", "non è forse irragionevole avanzare altra temeraria opinione"), più in generale nella complessiva *deminutio* autoriale che abbiamo visto informare di sé il testo conferendogli una

venatura ironica (la litote rientra infatti tra gli espedienti che innescano una *simulatio* sarcastica, per cui cfr. *infra*).

Alla litote si affianca un frequente fenomeno di *Hilarotragoedia*, retoricamente meno definito ma testualmente significativo: la definizione in negativo. Spesso, infatti, un personaggio, una situazione o un fenomeno sono identificati per mezzo di una descrizione *e contrario*, con la quale l'oggetto del discorso viene affermato sempre con una negazione. Ad esempio, coloro che risiedono stabilmente nell'Ade sono "i non più speranti spiriti perduti"¹ mentre gli angeli che ancora rimangono in cielo non sono altro che "coloro che *non hanno eseguito la caduta*"²; esistono poi "i non nati, i non morti", esseri "misti di vita e morte"³, di cui appunto non è possibile stabilire con ulteriore certezza la condizione ma che si può dire vengano individuati in virtù della particella negativa che li precede. Inoltre, nella parte conclusiva di *Hilarotragoedia*, troviamo la *Storia del non nato* (pp. 110-121): si tratta, certo, della storia di una vita mancata, ma soprattutto della "singolare, irreparabile sventura"⁴ che si è sviluppata proprio a partire dal "non" che precede l'aggettivo "nato"⁵. Il commentatore che finge di aver raccolto questa *Storia* chiosa:

Singolare testimonianza di un anonimo che, per essere esistito, merita una denominazione sia pure negativa, sebbene non sia né possibile né lecito provarsi ad imprigionarlo (già codesto maschile è temerario) in una qualsivoglia classificazione.⁶

L'anonimo non nato è classificabile, quindi, soltanto con questa doppia negazione: è degno, per il solo fatto di aver comunque lasciato questa testimonianza, di una denominazione, anche se questa può avvenire soltanto per sottrazione. Il suo scopo è di essere ricordato, paradossalmente, proprio nell'anonimato di una vita mai vissuta. La vicenda immediatamente successiva (la *Documentazione detta del Disordine delle Favole*) istituisce con la *Storia del non nato* quello che si potrebbe definire un "dittico della negazione", amplificando questa impossibile sfida all'esistenza

¹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 11.

² *Ibidem* (corsivo di Manganelli).

³ *Ivi*, p. 62.

⁴ *Ivi*, p. 112.

⁵ Anche le angosce, nella classificazione nel trattato loro dedicato, sono definite come "tre gradi di «no», di estasi negativa, di catalevitazione", cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 39.

⁶ *Ivi*, pp. 120-121.

mancata. La voce narrante, innanzitutto, non sa se è maschio o femmina. La sua vita, del resto, è sempre stata “una costante smentita del principio di contraddizione”¹: mentre cerca di ricostruirne la trama, vi intreccia episodi e personaggi tratti dal mondo delle fiabe, della letteratura, dell’opera: figlio o figlia di un Re, a dodici anni si innamora di Cenerentola, che però è finita addormentata nel bosco, e ha venduto la mela avvelenata a Biancaneve; a sedici anni prende “la parte di Turandot”², e si innamora di un drago; si trasforma poi nel guerriero che dovrebbe ucciderlo e sposare la ragazza che il drago tiene prigioniera, ma finisce per innamorarsi del mostro...

L’idea di fondo di queste due storie è che nella propria vita niente è recuperabile. Non si riesce a darle un senso nemmeno provando a negarsi, ad annullarsi: il “non nato” non può rimediare a quella sventura iniziale, e la sua non-vita da eterno non-nominato è un continuo desiderio di eliminare questa doppia negazione. All’opposto, chi vive però non sa come ricomporre la propria storia: può fare domande che però non troveranno risposta, può formulare ipotesi che cadranno continuamente in contraddizione, riproducendo soltanto “il disordine” di una favola.

Le litoti, e specialmente queste storie e definizioni con il segno meno, sono sintomo della generale incertezza del mondo narrato da *Hilarotragoedia*, e rappresentano soprattutto il dramma dell’autore che passa al setaccio ciò che esiste e che, del materiale così vagliato, non riesce a trattenere nulla se non le carenze, le qualità insufficienti, le vite impossibili. Lo scrittore, infatti, è sempre erede di una mancanza atavica, di una litote sul piano universale: porta sulle spalle tutta l’angoscia accumulata come “inchiostro del domani”³ dagli scrittori vissuti nei millenni in cui la letteratura non esisteva, o meglio, nei millenni della “nonletteratura”⁴. Nasce portando dentro di sé un peccato originale: quello di trovarsi davanti un “inordine”⁵ di cui “sospetta le regole, le leggi, i sensi”⁶ senza però riuscire a capire “in qual modo fare accadere questi eventi intricati e perfetti, sregolati e fatali”⁷. Ma se il

¹ Ivi, p.125.

² Ivi, p. 126.

³ G. Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, op. cit., p 29.

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ Ivi, p. 29 (corsivo mio).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

tormento dello scrittore dell'epoca della nonletteratura era quello di essere arrivato "infinitamente prima di se stesso"¹, cioè prima di vedere giustificata la sua angoscia e la sua incapacità di tradurla in qualcosa di sensibile, in un prodotto artistico, lo scrittore totalmente immerso in un tempo letterario porta su di sé il peso dei secoli, tutte le incrostazioni che per millenni si sono depositate: e mentre la pagina lo tenta come un deserto in attesa di essere "attraversato da una carovana"², sa di essere arrivato comunque in ritardo, perché sarà sempre stremato dalla fatica di dover recuperare il tempo perduto. L'uomo delle caverne si tormentava perché non sapeva come esprimere la vocazione letteraria che gli premeva dentro; lo scrittore che invece ha a disposizione parole e letteratura si rende conto di una divaricazione ormai divenuta irreparabile, e constata permanentemente l'assenza di qualsiasi speranza:

Possiamo definire la letteratura un *adunaton*, un impossibile, trasformandola tutta intiera in una figura retorica. Mantiene i contatti con lui [lo scrittore] solo nella misura in cui costui cessa di essere umano.³

b) Iperbole. Se la litote cerca per così dire di cogliere di spalle il senso, di aggirarne l'imperscrutabilità, l'iperbole invece è "un'amplificazione crescente"⁴ con effetto di straniamento; si differenzia dalle figure dell'amplificazione perché non mira semplicemente ad esagerare un termine o un'espressione ma cerca di gonfiarli fino all'inverosimile. L'iperbole fa deflagrare il paradosso in tutta la sua intensità. Si veda questo passo in cui viene tentato un accostamento tra uomini e pantegane sulla base di presunte somiglianze innate:

Che le pantegane ci siano di sangue parente io tengo per fermo; hanno baffi, corpo e animo tanfosi, sono simillime le une alle altre per la tristizia del corpo insieme adiposo e feroce, e la predilezione stercoraria. Frequentatrici di cloache, connaisseurs di merde e abili all'invecchiamento artificiale delle orine, hanno intenso e smaccato patriottismo delle fogne, provvedono di buon sterco quotidiano le famiglie dentute, unghiate e dilette, votano a destra [...]⁵

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 218.

⁴ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 121.

⁵ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 26.

Partendo da un'indiscutibile analogia (anche i roditori hanno i baffi) Manganelli accumula una serie di elementi a credibilità decrescente (le pantegane che frequentano le cloache, procurano "sterco quotidiano", "votano a destra", etc) che, appunto, rendono incredibile la tesi di un'evidente parentela¹ tra uomo e ratto.

Anche nel breve intermezzo parateatrale intitolato *docens loquitur* c'è un passaggio in cui i gesti del personaggio raggiungono un'iperbolica esasperazione. Dopo aver tentato una breve lezione sul tema della natura discendente, il docente, incapace di ottenere l'attenzione del pubblico, finisce addirittura per sganciarsi la calotta cranica per estrarne il cervello e lasciarlo poi rotolare sul pavimento dell'aula:

Tutti qui attorno, vi prego; attenzione.

Scucio con le mani la ferita sulla fronte, dal cuoio capelluto all'interstizio tra le sopracciglia; arrovescio la pelle; estraggo la calotta cranica; tac, altro tac: sganciata. La lascio scivolare lungo il braccio, come una bilia. Ora cade per terraaa! No, non fermatemi, non toccatemi: rotolo. Se necessario, mi infilerò nelle fogne.²

Si può dire che litote e iperbole costituiscano due facce complementari della *pars destruens* manganelliana: la litote, suggerendo per contrasto e opposizioni, induce a non leggere troppo pedissequamente, a sciogliere le negazioni, a prendere ogni riga con il beneficio del dubbio; l'iperbole intensifica questo processo, perché annullando qualsiasi fondamento di credibilità si rende esplicitamente inservibile per qualsiasi costruzione di senso: se la litote riporta l'indicazione "maneggiare con cura", l'iperbole è vero e proprio materiale esplosivo con cui confezionare l'"ordigno letterario"³.

c) Metafora. Lausberg ricorda che la metafora attinge da campi di immagini che servono per mettere in comunicazione, analogicamente, due diverse sfere dell'essere che stanno tra loro in rapporto di somiglianza⁴. Con le metafore, quindi, lo scrittore getta dei ponti sulla realtà; può creare relazioni pericolose tra le parole, e tra diversi

¹ Come l'ameba era considerata una "nonnina", così le pantegane sono dette "zie infami".

² G. Manganelli, *Hilarotragedia*, op. cit., p. 31.

³ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 22 (titolo del saggio dedicato al *Master of Ballantrae* di Stevenson).

⁴ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 127.

campi dell'essere: pericolose perché l'artificio esibito o l'audacia smaccata negli accostamenti possono risultare stucchevoli: il passo tra l'arguzia salace e la trovata sterile è molto sottile, il rischio che corre in ogni accostamento che osa è direttamente proporzionale alle possibilità di fallimento.

In *Hilarotragoedia* la metafora convive con la similitudine, pressoché in rapporto di minoranza¹, anche se non c'è una differenza troppo netta tra le due figure retoriche: come giustamente nota Mariarosa Bricchi, “accade anche che la similitudine agisca innescando un meccanismo metaforico, o viceversa”². Ad esempio, non sempre un paragone, per quanto evidente, risulta di immediata comprensione, nonostante si presenti come una comparazione dichiarata. Si veda questo passo:

Se codesto discorso ha in sé un quid di ragionevolezza, acquista credibilità la tesi che: siano gli oggetti presenza non umana, disumana, più che umana, antiumana [...] A meno che non siano, simpliciter, tocchi del diomorto medesimo, macerato in decomposizione, odoroso di untume greve e nutriente. Dio come budino.³

La conclusione, una similitudine in frase nominale (“Dio come budino”) è chiara soltanto sulla scorta della carica metaforica di tutto il discorso precedente (la morte come addio alla propria casa; la casa stessa come simbolo della presenza del divino, in quanto custode di tutte le preghiere dei suoi inquilini; gli oggetti della casa, quindi, come elementi che rientrano tra le cose volute da Dio). Soltanto dopo tutte queste premesse si comprende in che modo Dio, creatore ma anche artefice moribondo che si decompone imprimendo la sua impronta sugli oggetti, può essere paragonato a un budino lasciato a solidificarsi dentro delle formelle.

Tuttavia, questa breve constatazione dimostra che il testo non rinuncia a una sua perspicuità di base: gran parte degli agganci tra i diversi campi di immagini è chiarita immediatamente dalla presenza di congiunzioni, aggettivi, pronomi e avverbi (“quali”, “come”, “quasi”, “come se”) che offrono degli appigli alla capacità interpretativa del lettore. La difficoltà, anche grazie a queste spie autoriali, non sta tanto nell'individuare le similitudini e le metafore, ma nel comprendere le

¹ A una campionatura specifica, il numero delle similitudini, quindi dei paragoni esplicitamente esibiti come tali, è piuttosto ampio e prevale su quello delle metafore.

² M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, op. cit., p. 46.

³ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 51.

concatenazioni che vengono suggerite. La metafora di Manganelli, infatti, ha un ruolo chiaro: più che unire i campi dell'essere, vuole trasgredirne continuamente "le dogane". Questo si deve a due idee di fondo che dominano *Hilarotragoedia*: a) il mondo vive una fine imminente, anzi, una fine già avvenuta ma passata sotto silenzio; b) in questa sorta di apocalisse postuma, si assiste a una contaminazione, quasi a un processo di osmosi tra i diversi livelli della realtà: non esiste più una scala gerarchica di valori, è caduta la separazione tra i diversi tempi della storia, è impossibile rintracciare una demarcazione tra sacro e profano, tra aulico e prosastico, tra vero e mentito. Non c'è però nessun sottofondo moralistico: il mondo di *Hilarotragoedia* è talmente fluido che non ha più senso provare a ristabilire una gerarchia o rimpiangere un significato perduto. Non resta che constatare come ogni sconfinamento o trasgressione sia sintomo di un disastro già avvenuto (le pantegane scorrazzano liberamente nella stanza in cui Dio agonizza, i preti di notte riparano le chiese che si crepano alle fondamenta, è impossibile vivere o ricostruire la propria vita senza inserirvi dettagli inspiegabili e contraddittori). L'unica risposta possibile è rendersi consapevoli dei "modi del discendere"¹ all'Ade, e assecondarli: la risposta che *Hilarotragoedia* cerca continuamente di suggerire.

L'intero universo, infatti, vacilla: il cielo è un "vitreo, arcaico parquet pericolante", sopra cui camminano i "beati vertiginanti"; sullo sfondo si staglia la "letizia barocca dei nuvoloni culeschi", mentre "al ruotare degli ingranaggi serafineschi, alle madonne alabastrine e senza mestruai venta su per le gonne il fiato delle bestie zodiacali"².

La religione tenta di nascondere tutto con "borotalchi liturgici"³ o di curarsi con "brodo di preghiere"⁴ ma l'anima stessa degli uomini ha perso ogni connotato spirituale: è ridotta a un elemento fisico (si trovano infatti "uncini dell'anima"⁵, "bombiti e flatulenze dell'anima"⁶, "podice dell'anima"⁷ e si degrada ad oggetti o

¹ Ivi, p. 80.

² Ivi, p. 11.

³ Ivi, p. 87.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 53.

⁶ Ivi, p. 52.

⁷ Ivi, p. 56.

luoghi comuni (“la stazione termini dell’anima”¹, “orinatoio dell’anima”², “guardaroba dell’anima”³, “ho infranto il centralino della mia anima”⁴). Questi collegamenti giocano anche su un’ambiguità della costruzione grammaticale: i contrasti infatti si fanno più o meno stridenti a seconda che si intenda il genitivo in senso oggettivo o soggettivo: quando parla di “orinatoio dell’anima”, Manganelli vuole dire che l’anima è un orinatoio, oppure che *ha* un orinatoio? L’anima è un luogo di passaggio *come* la stazione termini oppure *ha dentro di sé* una stazione in cui transita l’essenza del nostro spirito vitale?

L’anima, inoltre, si può assaggiare (“colgono le colte papille la frolla delizia dell’anima”⁵), può deperire (“la cariocinesi dell’anima”⁶) e sprofondare in un assoluto silenzio (“la notte perfetta della tua anima, traccheballacche del tuo cervello”⁷): il cortocircuito in quest’ultimo caso è totale perché un’immagine pressoché identica a un’espressione di Giovanni della Croce tanto amata da Manganelli (“la notte oscura dell’anima”⁸) si fonde col popolare e onomatopoeico “traccheballacche del cervello”.

Ciò che emerge dalle associazioni metaforiche è appunto un conflitto stridente: si parla di anima e stazioni, guardaroba, centralini, flatulenze; allo stesso modo, l’universo viene descritto come un quotidiano apparecchio radiotelevisivo (schermo in “impudico technicolor”⁹, in cui gli ultimi rantoli di un Dio morente vengono registrati sugli “intimi nastri del grundig eterno”¹⁰). Ogni piccola parte dell’uomo può elevarsi a simbolo religioso (“aureola d’unghia”¹¹, ma anche “ciborio di vulva”¹²) mentre viceversa le immagini che dovrebbero catturare la meraviglia del

¹ *Ibidem.*

² *Ivi*, p. 59.

³ *Ivi*, p. 40.

⁴ *Ivi*, p. 102.

⁵ *Ivi*, p. 33.

⁶ *Ivi*, p. 49.

⁷ *Ibidem.*

⁸ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 91.

⁹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 62.

¹⁰ *Ivi*, p. 86.

¹¹ *Ivi*, p. 72.

¹² *Ivi*, p. 48.

creato si fondono in un neobarocco dal sapore kitsch (i bagliori di luce solare diventano “i raggi pubblicitari dell’ostia candeggiante”¹).

Altre metafore dimostrano che nulla ormai può essere ricordato o trattenuto: la Storia, l’interiorità, la religione, prendono la forma di contenitori (mobili, stanze o edifici) che sembrano però adatti piuttosto a dimenticare che a conservare qualcosa: gli episodi più scabrosi che riguardano il clero sono sepolti “nel tarlato canterano della storia ecclesiastica”², gli amori e le emozioni si accumulano nel “caotico solaio del tuo cuore”³ oppure sulla “gran scaffalatura dell’interiore silos”⁴, mentre tutti gli avvenimenti storici finiscono per “catalogarsi sugli scaffali altissimi del niente”⁵, negli “archivi degli eventi defunti”⁶, nel “serbatoio dell’universo”⁷.

Come si può notare, la forma nominativo + genitivo (sostantivo + complemento di specificazione o partitivo) è la più produttiva ed evocativa.⁸ Questa struttura, oltre a essere come detto ambigua nella sua lettura, permette inoltre di recuperare uno stilema, molto frequente ad esempio nella poesia di Pascoli, con cui la qualità di un aggettivo concordato con un nome viene per così dire estratta in un sostantivo cui si accompagna l’oggetto designato (“nubi nere” diventa “nero di nubi”). In *Hilarotragoedia* troviamo, infatti, sintagmi come “eternità di pausa”⁹, “grigiore di fragilissime zampe”¹⁰, “disco di uomo”¹¹, “pazienza di zanne”¹².

Sempre la congiunzione nominativo + genitivo serve per dare una tangibilità corporea a qualcosa di immateriale, come i fenomeni atmosferici (“polpastrelli d’aria”¹³, “la pinguedine dei cieli”¹⁴, “le giarrettiere dell’infimo vento”¹⁵), per

¹ Ivi, p. 86.

² Ivi, p. 69.

³ Ivi, p. 75.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 43.

⁶ Ivi, p. 82.

⁷ Ivi, p. 113.

⁸ Si possono trovare numerosi altri esempi: il far del giorno diventa “il suicidio dell’alba” (p. 63), il pudore coincide con “le dogane del mio ostico ritegno” (p. 63), la memoria con un “ciarpame di ricordo” (p. 64), le brande dei giovani seminaristi sono le “bare dei lettucci” (p. 67).

⁹ Ivi, p. 83.

¹⁰ Ivi, p. 91.

¹¹ Ivi, p. 96.

¹² Ivi, p. 97.

¹³ Ivi, p. 81.

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ Ivi, p. 86.

animare elementi fisici (“pelliccia della terra lebbrosa”¹, “protervia delle mura”²), trovare un analogon tra mondo moderno e animale (“cerniere di pelame”³) o tra lessico poetico e scurrile (“fiore della fregna”⁴), oppure concretizzare sentimenti o dimensioni ultramondane in cibi e bevande (“infinito ananasso d’amore”⁵, “vendemmiate di afflizione”⁶, l’inferno sepolto come fosse “il tartufo del diavolo”⁷). Dunque in *Hilarotragoedia* si trovano metafore che cercano la connessione tra sfere semanticamente poco affini (anima e orinatoi, animali e cerniere, universo e apparecchiature elettroniche, religione e parti del corpo), giocate prevalentemente su un abbinamento retoricamente elaborato (la connessione nominativo + genitivo, che non solo condensa l’immagine implicitamente sottintesa dalla metafora, ma la implica anche grammaticalmente); metafore che tentano di svilire l’alto e di innalzare il basso, l’ordinario (“conglomerati in vinavil di disperazione di granuli del diomorto”⁸) o di riunire ambiti letterari diversi (Icaro e il capitano Nemo); espressioni di origine letteraria ridotte a parodia⁹.

Ma una preminenza netta è affidata a immagini che trasmettono l’instabilità di un mondo pericolante (un suicida è l’esatto “paradigma”¹⁰ di come si debba accettare la condizione di adediretti; un uomo già morto ci si presenta come “modello di teschio”¹¹, “preventivo”¹² cui adeguarsi, mentre l’io può resistere a questo generale

¹ Ivi, p. 85.

² Ivi, p. 91.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Ivi, p. 48.

⁵ Ivi, p. 72.

⁶ Ivi, p. 116.

⁷ Ivi, P. 10. Questa concretizzazione si osserva anche nell’amore e nella morte, che diventano luoghi che si possono percorrere su specifiche vie di comunicazione: i morti si muovono lungo le “autostrade del decesso” (p. 83) completando le “tappe della letale Ruota dell’Oca” (p. 89, dove tra l’altro si fondono in una sola immagine la ruota della fortuna e il gioco dell’oca), l’innamorato si perde nei “greti interiori di colei che amavo” (p. 117), e guardandosi le mani riconosce il “dedalo delle mai percorse linee del palmo, mappa di città ermetica, avvitata dentro il proprio corpo” (p. 53), mentre l’uomo non può che essere un “Icaro pilotante” (p. 59) o il “capitan Nemo degli inferi” (p. 99).

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ Oltre agli esempi citati, cfr. la metafora in perfetto endecasillabo “serpenteschi fulmini biforcuti” (p. 86) e “frusci di amici serpi” (p. 91) che riprende i vv. 3-4 di *Merigiare pallido e assorto* di Montale (“ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi”).

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Ivi, p. 10.

¹² *Ibidem*.

spettacolo di disgregazione al massimo come “fondale”¹ o “quinte”², niente più che “metafisico segno d’unghia”³, “astuzia del discorso”⁴, etc). Manganelli, infatti, più che alla scelta di singole parole, rivolge la sua attenzione essenzialmente alle combinazioni, alle reazioni che si possono scatenare quando una parola “si muove in mezzo a un contesto di altre parole”⁵.

In questo senso, le metafore adoperate da Manganelli vanno di pari passo con i numerosi ossimori che, fin dal titolo, fanno di *Hilarotragoedia* il territorio dell’antitetico: come si è cercato di evidenziare, lungo tutto il volume viene descritta una contraddizione irrisolta – del mondo, della vita, dell’io – che si mantiene in piedi nonostante la sua palese tensione.

Dunque è nell’antitesi⁶, di cui l’ossimoro è espressione a livello di *verba singula*, che questa tensione viene incanalata. La sua struttura oppositiva crea, infatti, secondo Lausberg una “polarità contraddittorio-disgiuntiva”⁷ che è funzionale come “espressione del dilemma”⁸. La tensione così generata rappresenta dunque il dilemma, quell’*enigma* in cui secondo Manganelli si identifica l’ambiguità di fondo di ogni testo letterario: la scelta di disseminare il testo di ossimori e di strutture antitetiche⁹ serve sì a tracciare un mondo pericolante, ma è soprattutto uno strumento di avvicinamento all’essenza stessa della letteratura.

d) L’ironia sembrerebbe il fattore di coesione tra tutte le forme viste fin qui. Il contrasto stridente, le associazioni audaci, i movimenti funambolici del testo, l’incomprensibilità dell’opinione dell’autore – che in fondo ci lasciano indecisi di fronte alla natura ibrida dell’opera – sembrano trovare nel controcanto ironico una

¹ Ivi, p. 52.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 121.

⁶ “L’associazione inattesa di concetti che abitualmente andrebbero distinti”, H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 154.

⁷ Ivi, p. 163.

⁸ *Ibidem*.

⁹ La presenza di ossimori in *Hilarotragoedia* è sovrabbondante: salvezza dell’abisso (p. 11), acclarata menzogna del vero (p. 15), levitazione discenditiva (p. 23), ilare morte (p. 34), effimera eternità (p. 43), fogna della luce (p. 93), esattezza del caso (p. 97), ferale letizia (p. 98), estasi discenditiva (p. 98), funesta letizia (104), male allegro (p. 104), splendore negativo (p. 104), cui si aggiunge l’antitesi “oscura continuità o folgorante discontinuità”.

giustificazione accettabile e sufficiente. Ma c'è una spiegazione retorica che conferma questa impressione? E, se sì, che tipo di ironia si innerva in *Hilarotragoedia*?

L'ironia, in senso lato (non limitata quindi alle singole parole, in cui spesso le sfumature sono impercettibili) è un processo di simulazione: l'autore finge di dire una cosa senza crederci effettivamente, oppure vuole sostenere l'esatto opposto; più in generale, lo scrittore comunica un'idea senza lasciar intendere se la condivide o meno. Per certi versi, l'ironia manganeliana è una forma di distacco: l'autore, non decidendo se i messaggi che le proprie parole veicolano gli appartengano o meno, se ne allontana, consentendo – di fatto – qualsiasi interpretazione; in questo senso, l'ironia separa definitivamente il testo dal suo autore.

Retoricamente, l'ironia è individuata dai meccanismi della *simulatio*¹ e della *dissimulatio*². Con la prima si intende il procedimento di chi finge di condividere l'opinione altrui, celando la propria dietro un'adesione di facciata: lo smascheramento dipende dal contesto, dal grado di simulazione, dalla credibilità dell'adesione. Con la *dissimulatio*, invece, chi parla o scrive non svela il proprio pensiero ma lo maschera abilmente: una prima possibilità è quella di fingere incertezza nella propria opinione, rovesciandola in domande fintamente dubitative (è il ben noto caso della cosiddetta “ironia socratica”³). Un esempio molto particolare di questo tipo di ironia si trova nella *Documentazione detta del Disordine delle Favole*: il testo, come detto, è centrato sulla ricerca del protagonista, che tenta di ricostruire la propria vita su tracce indiziarie e incoerenti. Le sue domande, dunque, per quanto ironicamente surreali, non hanno davvero risposta: si rivolgono all'ascoltatore-lettore per chiedere non tanto una replica, ma una comprensione. L'ironia socratica, di solito, porta l'ascoltatore a partorire un'opinione che l'interrogante gli ha indotto, attraverso un articolato impianto logico-deduttivo; qui invece assistiamo a un tentativo di scoperta, a un brancolare nel buio che è tragicamente ironico perché è oggettivamente impossibile capire se la voce racconta una storia tragica, se si sta prendendo gioco di chi legge, oppure se vaga senza meta e senza senso dentro la sua vita, andando continuamente a sbattere nel buio. Basta mettere in fila alcune delle

¹ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, op. cit., p. 237.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

numerosissime domande del monologante per giustificare questa impressione (e ottenere, peraltro, la trama coerente di tutta la *Documentazione*):

Io nacqui in un borgo selvatico, credo dell'Alsazia, o erano gli Appennini?

Il mare? Certo un gran mare calmo e metallico. Ma non era un borgo montano?

Era forse a picco sul mare?

[Mio padre] Era un dabbene e un dappoco, un brav'uomo dagli occhi di cane. Ma, ditemi, allora, che era quella grandissima chiave sanguinolenta che gli intravedevo nella tasca d'ermellino?

Perché occultava dietro la barba la mano sinistra priva del mignolo mozzato di netto, che buttava sangue senza tregua e gli insozzava il mantello? [...]

E chi era, chi era mia madre?

Era dunque costei la donna che mi aveva dato alla luce?

Ma quante donne aveva mio padre?

Ma allora perché quel pacioso, stolido Sovrano piangeva silenziosamente sul suo grande trono per le cattiverie della figlia?

Intanto, chi era la figlia cattiva? Mi è difficile sottrarmi ad una impressione penosa: che fossi io.

Un vecchio servitore mi ammonisce per non so che mio capriccio, ed io lo faccio impiccare e squartare, e piango perché mio padre mi regali quella povera testa, che mi tenta come un giocarello. Un ragazzetto sgozzato... Mi aveva vinto a dama?

Una casa che brucia... la cosa mi diverte enormemente. Una strega! Ecco la parola: io ero una strega. Al vedermi la gente si nascondeva; ed io portavo attorno la mia pelle grinzosa – io, una bimba! – che mi pendeva addosso, o era forse una pelle da muda?

Se quella era, come dicevo or ora, Cenerentola, perché mai finì addormentata nel bosco? IO finii addormentata nel bosco. Ma allora, lei, come finì? Lo dirò in tutte lettere. Sia: fu LEI a vendere la mela avvelenata a Biancaneve. Questo è, lo ammetterete, incomprensibile. Per quale oscura continuità o folgorante discontinuità la serva, la sgattera, puttarella diventava la Strega?

Non indugiamo. Altri interrogativi mi incalzano: se io ero innamorato di codesto continuum Cenerentola-Strega-Biancaneve, come mai toccò a me, proprio a me, di mangiare la mela avvelenata?

Forse io mangiai la mela e divenni la addormentata nel bosco, a meno che io non fossi il principe che sposò la bella dormiente; ma, in tal caso, perché l'avrei uccisa?¹

¹ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, op. cit., p. 122-125.

E via di seguito. Il personaggio, quindi, cerca di interrogare e interrogarsi in tutti i modi possibili; non solo la sua ricostruzione della realtà è imprecisa, contraddittoria e volutamente senza meta (il “Disordine delle Favole”, infatti, non è solo un tema, bensì una *costante* che interviene nella sua vita, modificandola e rendendola continuamente irrecuperabile¹) ma il contrasto surreale è esso stesso un meccanismo di dissimulazione di ogni possibile concatenazione logica, un segnale che permette di riconoscere l’ironia.

Un’ironia simile, che si interroga e rimane senza risposta, non può avere nel riso il suo momento pacificante, lo scarico della tensione; la confusione che si dissemiina in tutta la *Documentazione* rappresenta soprattutto l’inconoscibilità del nostro passato, la distanza dalle persone che lo abitano (chi sono davvero i genitori del protagonista? Che cosa hanno scatenato nella sua vita?); anche i personaggi delle fiabe – o della letteratura in senso lato – che compaiono senza logica apparente nel suo racconto non sono tanto il sintomo degli effetti che letture accanite possono suscitare in una mente facilmente suggestionabile (come avviene ad esempio per Don Chisciotte) ma ritraggono la frattura che in ogni racconto si apre tra vero e falso.

Non si tratta di un trucco che Manganelli utilizza per rendere la narrativa uno scoperto nonsense, un groviglio di eventi che si contraddicono l’un l’altro; la successione delle metamorfosi del personaggio è chiaramente ricostruibile, ma appunto non veicola una coerenza di insieme. Questo scontro tra un’apparente chiarezza e una tessitura sfuggente del testo si gioca tutto sulla frizione tra la sincerità della *perspicuitas* e la falsità dell’ironia.

Un’ulteriore divaricazione in questo senso è consentita dall’amplificazione, dall’enfasi e dalle litoti che appunto mascherano per esagerazione o negazione il pensiero dell’autore. Tutti questi meccanismi rientrano in una struttura del testo che si potrebbe definire di “espansione”, o di “esagerazione”: Manganelli, cioè, non tende mai a una posizione unica, ma colora, esagera oppure nega una serie di opinioni, di pensieri possibili, in modo che una eventuale idea di fondo diventi perlopiù illeggibile. In senso retorico, si può quindi affermare che l’ironia di *Hilarotragoedia* è scopertamente motivata: Manganelli non scrive soltanto un testo

¹ “Io non posso tener discorso di me senza che in due batter d’occhio tutto sia piombato nella più inestricabile contraddizione. Io ho definito la mia sorte come Disordine delle Favole”, ivi, p. 122.

che vuole parodiare e prendere in giro, ma crede fermamente che la deformazione (ironica, grottesca, iperbolica) faccia parte dei congegni con cui il testo letterario abbandona la terra dei messaggi per sconfinare in quella araldica, stemmatica: ogni immagine non comunica più qualcosa ma rappresenta il disordine (o piuttosto l'*inordine*) del mondo. Questa ironia di fondo risponde anche al destino tragicamente fatale dello scrittore e dell'opera letteraria, di cui proprio le figure retoriche lo rendono accorto:

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. [...] Obiettivo costante delle invenzioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso.¹

La dialettica che, abbiamo visto nel primo capitolo, agiva come principio regolatore del prodotto artistico, a partire dagli anni Sessanta (soprattutto dopo la fondamentale lettura di *Seven Types of Ambiguity* di William Empson) diventa definitivamente *ambiguità*: la polarizzazione che secondo Manganelli informava di sé l'opera letteraria si radicalizza ora in una condizione ambivalente e bifronte, e perciò stesso "irriducibile". Attraverso il linguaggio (che è appunto "definitivo e illusorio, instabile ed aggressivo"²) lo scrittore deve riuscire a costruire un oggetto per catturare "una dinamica ambiguità". Il suo destino, quindi, è lavorare con consapevolezza crescente a un qualcosa che gli si disfa continuamente tra le mani ("sempre più estraneo al senso") cui può contrapporre soltanto – *esagerandola* in tutte le sue forme – la perizia della propria ricerca stilistica.

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 222.

² Ivi, p. 220.

III. RETORICA E TERRORE

Manganelli ha dato una descrizione dettagliata del proprio concetto di esagerazione letteraria nella prefazione alle *Opere scelte* di Poe, da lui curate per i Meridiani Mondadori. Illustrando la poetica dell'autore americano, Manganelli definisce "esagerazione"¹ il procedimento con cui l'autore prende del "materiale eccitante"² e lo sottopone a sollecitazione, cioè lo deforma violentemente, mischiando il proprio estro ("una punta di demenza"³) a una forte invenzione linguistica ("una generosa retorica"⁴). L'obiettivo che si propone così di raggiungere è

un momento di disagio irreparabile, che lascerà il lettore ammirato e rancoroso; e gli imporrà una scalfittura, un criptico tatuaggio, un'ustione destinata a incipriarsi in una definitiva piaga intellettuale.⁵

L'espansione deformante, quindi, è quella distorsione sapientemente predisposta, volta a provocare un effetto di straniamento sul lettore, a suscitare in lui i sentimenti opposti di ammirazione e rancore; la letteratura lascia sul lettore una sorta di "scalfittura", come un pennino da incisione che, scorrendo impercettibilmente sopra un cristallo, ne altera la superficie in maniera irreversibile: la piaga che la letteratura apre sulla pelle è, appunto, ugualmente "definitiva".

Per ottenere questo effetto, lo scrittore si serve di una retorica "intimidatoria e duramente coerente"⁶: la letteratura non si ottiene semplicemente perseguendo il cattivo gusto, ma rendendolo funzionale a un'espressione della verità che, per sua natura, è inquietante, deforme e suscita "disagio". La coerenza con cui il letterato (il "rèto", per Manganelli) sceglie di espandere e complicare la propria lingua, di esagerarne le funzioni, non risponde a una semplice ricerca di effetti, ma a una estenuante ricerca di verità: solo in questo modo le sue parole possono affondare

¹ G. Manganelli, *Angosce di stile*, op. cit., p. 78.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 79.

nelle “radici malate e vitali”¹ della letteratura; solo esasperandone i limiti l’autore può maneggiare l’equivocità arbitraria del linguaggio. Da qui deriva quello che Manganelli chiama uno dei “temi fatali” dell’opera letteraria, ovvero “l’imperativo della esatta deformazione”², la “congrua oscurità”³ che abbiamo visto più volte all’opera in questo capitolo: è per rispondere a questo dovere di esattezza verso l’ambiguità irriducibile della letteratura che lo scrittore deve farsi asociale, anticomunicativo: piegarsi all’enigmatica ambivalenza di un messaggio che non può permettersi di sciogliere o semplificare.

La retorica, intesa come coerenza con cui perseguire una lingua esattamente deformata e personale, è quindi il solo modo con cui lo scrittore può fronteggiare la scomparsa della verità e l’arbitrarietà del linguaggio; è “una ringhiera”⁴ (secondo le parole del critico francese Jean Paulhan) che lo mantiene in sicurezza mentre si muove sul bordo di un precipizio. Proprio Paulhan ha descritto le derive cui può portare in ogni fase letteraria l’ossessione per la “fedeltà dell’espressione”⁵, ovvero l’eterno dilemma “se il linguaggio ci serve o ci tradisce”⁶. Individuando un continuo scollamento tra pensiero ed espressione, tra letteratura e sua mediazione linguistica, si finisce, infatti, davanti a un bivio: Paulhan chiama Terrore l’integralismo che, negando la possibilità del linguaggio di esprimere compiutamente un’idea, confina il letterato in un ostinato mutismo o in forme radicali di espressione, e Retorica la propensione a credere che l’obbedienza ad alcune regole predeterminate possa permettere alla lingua di coagularsi in oggetti artistici duraturi. Questa dicotomia (che Paulhan coglieva negli anni dell’*entre-deux-guerres*, soprattutto in polemica anti-avanguardista) è solo parzialmente letteraria, perché “ogni autore è anche il suo proprio lettore, ogni parlante, il suo parlato”⁷: la questione è più generale (e compromettente), perché riguarda soprattutto la “comunicazione di un uomo con se

¹ Ivi, p. 79.

² Ivi, p. 80.

³ *Ibidem*.

⁴ J. Paulhan, *I fiori di Tarbes, ovvero Il Terrore nelle Lettere*, Genova, Marietti, 1989 [1936], p. 88. In una lettera all’amico Luciano Anceschi del gennaio del 1952, Manganelli chiede: “tu una volta mi avevi promesso quel tuo ultimo volumetto di Paulhan. Finora non m’è arrivato nulla. Ne sai nulla?”, in G. Manganelli, *I borborigmi di un’anima*, op. cit., p. 5. Si tratta di J. Paulhan, *Le cause celebri*, traduzione di G. Mancini, con un saggio di L. Anceschi, Milano, Edizioni della Meridiana 1952.

⁵ J. Paulhan, *I fiori di Tarbes*, op. cit., p. 72.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 68.

stesso”¹. Sotto questo aspetto, il bivio indicato da Paulhan si fa dirimente e definitivo, perché “ogni scrittore vale per la soluzione, confessata o segreta, che dà a questo problema”². Ma qual è la soluzione di Paulhan?

L’atteggiamento di generale scetticismo del Terrore, a suo avviso, può ricomporsi con la Retorica solo se accolto e poi esasperato³ nelle sue stesse premesse. Come lo scienziato inglese Lord Kelvin considerava reali soltanto quei fenomeni naturali che poteva riprodurre nel suo laboratorio, allo stesso modo il dubbio metodico instillato dai fautori del Terrore finirebbe per dare legittimità soltanto alle opere create da una letteratura “artificiale”. In altre parole, insistendo nella propria ottusità, il Terrore ritroverebbe soltanto nella rigidità tecnica e normativa di una Retorica portata all’estremo l’unica forma di espressione valida. Paulhan non vuole proporre una letteratura costruita a tavolino, ma dimostrare, per assurdo, come soltanto chi accetta il proprio linguaggio e si appoggia alla ringhiera della retorica può conquistarsi la massima libertà di movimento sul ciglio del precipizio:

La ringhiera che un sindaco previdente pone davanti a un precipizio può sembrare, al viaggiatore, una limitazione della sua libertà. Il viaggiatore naturalmente si sbaglia. Gli basterà un po’ di forza per buttarsi di sotto, se ci tiene. E in ogni caso, la ringhiera gli permette di avvicinarsi al precipizio, di osservarlo perfino nei suoi anfratti.⁴

La retorica è ciò che permette di avvicinarsi al precipizio della letteratura, e “di osservarlo perfino nei suoi anfratti”:

Da lontano, si può avere l’impressione che guiderà, con le sue regole, la mano dello scrittore, che comunque gli impedisca di abbandonarsi alle tempeste del suo cuore. Il fatto è che gli permette, al contrario, di abbandonarvisi senza riserve, libero da tutto l’apparato del linguaggio che egli rischiava di confondere con esse.⁵

¹ Ivi, p. 78.

² Ivi, p. 45.

³ Cfr. ivi, p. 87: “Allo scrittore bizzarro che voglia liberarsi della sua bizzarria (o perlomeno renderla invisibile), Baudelaire consiglia di persistervi: di esasperarla. Così abbiamo fatto. Abbiamo esasperato il Terrore, e scoperto la Retorica”.

⁴ Ivi, p. 88.

⁵ *Ibidem*.

È una forma di verità perché non solo non impone un limite, ma permette di *accettare* il proprio linguaggio e di “abbandonarvisi senza riserve”. È la certezza di un impegno, di un limite a sancire “la nobiltà e perfino la dignità”¹ della scrittura. Lo scrittore guarda alla retorica come uno sposo che, vedendosi legato a un impegno per tutta la vita, rischia di considerare il matrimonio una condanna. Eppure, scrive Paulhan, “quello che due innamorati volevano era proprio impegnarsi per tutta una vita”²:

Così per la retorica: può darsi che a prima vista dia l'impressione di una fredda e intollerabile catena. Ma dipende da noi ritrovare in essa, in ogni momento, la fresca gioia di un primo impegno.³

Per Paulhan, lo scrittore nella retorica ritrova “la fresca gioia di un primo impegno”. Manganelli si muove nella stessa direzione, compiendo però un passo ulteriore: manca in lui un bersaglio polemico contro cui scagliarsi e, di conseguenza, la necessità di riconciliare posizioni contrapposte. Un breve apologo⁴ raccontato da Paulhan permette di cogliere lo scarto.

Nel monastero di Assisi, un frate di origine calabrese era deriso dai suoi confratelli per l'asprezza del suo accento. Pertanto, si era chiuso in un silenzio ostinato, limitandosi ad aprire bocca soltanto per annunciare disgrazie o pericoli imminenti, situazioni durante le quali non si prestava orecchio alla sua parlata ma al messaggio che portava. “Però gli piaceva parlare: così gli accadde di inventarsi le cose più catastrofiche. Siccome era sincero, giunse persino a provarle”⁵. La letteratura del Terrore, secondo Paulhan, è come se si inventasse continuamente annunci sensazionali per mascherare alle nostre orecchie il suo accento, per farci dimenticare che è letteratura: il terrorista provoca deliberatamente delle disgrazie per poterle annunciare, e parlare indisturbato.

Viceversa, agli occhi di Manganelli la slealtà del frate sarebbe giustificata, perché, *letterariamente*, costui dice sempre il vero: la sua sincerità rispetto alle proprie parole

¹ Ivi, p. 82.

² Ivi, p. 95.

³ *Ibidem*

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ *Ibidem*.

è totale, la verità dei suoi annunci è esclusivamente letteraria, e soltanto come tale può essere giudicata. Lo specifico letterario è sottratto al problema del vero: non ha una funzione sociale (non denuncia) e neppure realistica (non riproduce ‘dal vivo’) ma è una forma di “coerenza”¹, una retorica ostinata e intransigente anche a prezzo di provocare delle disgrazie. Per la sua totale assenza di consolazione, per l’asprezza con cui tratta i sentimenti, per l’integralismo esigente delle sue regole, per la scaltrezza con cui si inventa occasioni per parlare, la letteratura di Manganelli è proprio questa forma di *terrorismo retorico*, “fatta per metterci in imbarazzo”².

¹ G. Manganelli, *Angosce di stile*, op. cit., p. 79.

² J. Paulhan, *I fiori di Tarbes*, op. cit., p. 92.

TERZA PARTE

I. LOST IN TRANSLATION

All'inizio, c'è una assenza. Nel 1858, la giovane Miss Juliet Herbert (che per circa un anno ha soggiornato presso Gustave Flaubert e la madre in qualità di governante di Caroline, nipote dello scrittore) fa ritorno a Londra, portando con sé anche il manoscritto della sua traduzione in inglese di *Madame Bovary*, di cui proprio Flaubert aveva scritto al suo editore, Michel Lévy: “Se ne apparirà una in Inghilterra, voglio che sia questa e *nessun'altra*”¹.

La prima edizione inglese del romanzo uscirà però soltanto nel 1886, nella versione di Eleanor Marx Aveling (figlia di Karl Marx). Juliet Herbert si spegne a Londra, all'età di ottant'anni, nel 1909. Della sua traduzione di *Madame Bovary*, delle lettere con Flaubert, non rimane nessuna traccia².

Nel 1947, tra marzo e settembre, Giorgio Manganelli trascorre sei mesi traducendo “come un disperato”³ le *Confessions of an English Opium-Eater* di Thomas De Quincey. Nelle lettere alla moglie Fausta Chiaruttini, che non abita con lui e ribatte a macchina il testo che il marito le invia in forma manoscritta, si trovano alcuni cenni al libro che Manganelli chiama confidenzialmente “i *Mangiatori*”: tiene al corrente Fausta riguardo allo stato della traduzione (“lavoro molto ai *Mangiatori*, e sono a buon punto”⁴), le dà informazioni sul proprio rapporto con gli editori (“non so nemmeno se potremo vederci venerdì: infatti da Mondadori non ho avuto nulla. E non posso venire su solo per i *Mangiatori*”⁵) finché, nel mese di settembre, la traduzione sembra essere in dirittura d'arrivo. Manganelli probabilmente accarezza

¹ G. Flaubert, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Paris, Calmann-Lévy 1965, pp. 36-37 (“S'il doit en paraître une en Angleterre, je désirerais que ce fût celle-là et *pas une autre*. Mon traducteur est une femme qui n'a aucune relations [sic] avec aucun éditeur de Londres, mais qui doit regagner Albion dans quinze jours, environ”, 7-8 maggio 1857, corsivo di Flaubert).

² La vicenda ha ispirato il libro di A. Thirlwell, *Miss Herbert* (London, Vintage 2007), uscito in Italia con il titolo *Mademoiselle O.* (Parma, Guanda 2010). Si veda la recensione dettagliata di W. Nardon, *Una complicata fedeltà: storie scritte con stile*, in *IL MARGINE*, v. XXXIII, n. 1 (2013), pp. 29-38

³ S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., p. 355.

⁴ G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, op. cit., p. 98.

⁵ *Ibidem*.

anche l'ipotesi che Mondadori (per cui lavora assiduamente e proprio in quell'anno ha tradotto il best-seller dello scozzese Tom Hanlin, *Once in every Lifetime*¹) possa pubblicarlo. Di tutta questa mole di lavoro, sopravvivono soltanto la nota biografica e il risvolto di copertina² che Manganelli aveva approntato per il volume, di cui presumibilmente prevedeva una pubblicazione prossima. Della traduzione in senso stretto, non resta neppure una riga.

Nello stesso giro di anni, Manganelli comincia il suo stretto corteggiamento dell'opera di W. B. Yeats³. Il primo contatto avviene, come si legge sempre nelle lettere a Fausta, nel 1946:

¹ T. Hanlin, *Una sola volta nella vita*, Milano, Mondadori 1947. Manganelli collabora come traduttore e revisore di traduzioni (soprattutto di gialli americani) presso Mondadori, grazie all'intermediazione di Alberto Castelli (1907-71, docente di Lingua e Letteratura Inglese presso l'Università cattolica del Sacro Cuore tra il 1934 e il 1953, successivamente ordinato arcivescovo di Rusio).

² S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 355.

³ Le testimonianze documentarie sul rapporto editoriale tra Manganelli e Yeats negli anni Quaranta e Cinquanta e i lavori critici che ne hanno tentato una prima ricognizione non consentono un inquadramento definitivo e spesso, per ragioni differenti, danno adito a interpretazioni contraddittorie. Nella sua *Presentazione* all'edizione postuma dei *Drammi celtici* di Yeats nella traduzione di Manganelli, la curatrice Viola Papetti indica nel 1952 l'anno in cui "probabilmente" Manganelli tradusse i testi teatrali per Guanda. In un suo articolo precedente (*Manganelli e gli inglesi*, uscito su Nuovi Argomenti nel 1992 e ristampato nel 2000 nella silloge di studi manganelliani *Le foglie messaggere*), si legge invece un altrettanto prudente "e nel '56 erano pronte le traduzioni di quattro drammi celtici".

Negli anni Cinquanta, inoltre, sotto il titolo complessivo de *La rinascenza celtica*, Manganelli dedicò a Yeats un ciclo di cinque trasmissioni radiofoniche per il Terzo Programma della RAI, una delle quali è stata riproposta da Papetti a mo' di introduzione all'edizione BUR dei *Drammi celtici*. Nella citata *Presentazione*, Papetti individua il 1950 come anno in cui Manganelli tenne la serie di conferenze (e "1950" è la data che compare in calce al testo; testo riproposto, con tagli, anche nel volume di *Poesia* del 1999, per cui cfr. *Giorgio Manganelli 1945-1950. L'artificio dell'eternità*, a cura di A. Cortellessa, op. cit., pp. 14-15). L'indicazione, però, è smentita sia da dati interni (Manganelli, ad esempio, cita testualmente opere uscite nel 1954, come le *Collected Letters* di Yeats) sia dalla stessa Papetti, che in un saggio recente parla del 1957 come anno delle trasmissioni radiofoniche (senza tuttavia rettificare la datazione precedente), per cui cfr. V. Papetti, *All'ombra del mago astuto*, in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, n. 2 (2012), pp. 143-154. Un controllo effettuato sui programmi del *Radiocorriere* conservati presso la Biblioteca dell'Istituto Parri di Bologna conferma questa ultima versione.

Tuttavia, l'indicazione errata che compare nel volume della BUR continua a generare confusione: ancora Fabio Luppi, nel medesimo volume di *Studi irlandesi* in cui compare il saggio di Viola Papetti, scrive che "in 1950 his [di Manganelli] five talks on the Celtic Revival were broadcast on Italian radio (Terzo Programma)", cfr. F. Luppi, *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)*, in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, n. 2 (2012), p. 126.

[...]

Guanda mi ha scritto che ha pochi soldi e non può fare subito l'antologia. Vuole fare Frost. Però da Modena l'editore Bebler [sic] (per cui lavora Cavicchioli) mi ha incaricato di tradurre subito qualcosa di Yeats e un dramma elisabettiano. Diritti 10%, acconto alla consegna. Usciamo in bella edizione, con disegni di un ottimo disegnatore. Gli ho detto se era disposto all'antologia, e fra due settimane avrò risposta. Sembra gente seria e intraprendente. Contenta? Usciamo prima di Natale.¹

Nonostante le premesse (“sembra gente seria e intraprendente”), il Natale del 1946 trascorre senza vedere l'uscita di alcun volume. Manganelli, però, non abbandona i propri progetti in corso e due anni dopo pare avere qualcosa di pronto: nel carteggio con l'amico Oreste Macrì (conservato presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux) chiede informazioni riguardo a del materiale che gli ha inviato in lettura (“Yeats” è l'unico nome espressamente citato) e parla di una proposta, fattagli da Guanda, proprio per tradurre una selezione di liriche di Yeats:

11-06-48

Carissimo Macrì,

questo turbinoso finale di scuola mi ha tolto la possibilità di passare un pomeriggio a Parma. E il futuro è irto di scrutini esami e commissioni, per cui non ho la minima idea di quando potrò venire. Certo, appena potrò verrò a Parma, e spero di trovarti e passare una qualche bella ora con te. Hai letto quelle altre faccende? E Yeats? Ti ringrazio fin d'ora, sebbene la tua immagine sia lontana e silente, del tempo prezioso che hai continuato a sprecare con me e per me. Guanda mi ha scritto che vuole pubblicare le poesie di Yeats. Una notizia che mi ha, direi, quasi turbato.²

Il riferimento è vago: a quanto pare, Manganelli ha già sottoposto qualcosa di Yeats a Macrì, mentre la proposta di Guanda è rivolta a una non meglio precisata miscellanea. Effettivamente, Manganelli traduce in quel periodo alcune decine di poesie di Yeats: si tratta, per la precisione, di ottantadue testi provenienti dai

¹ G. Manganelli, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, op. cit., p. 93.

² Lettera manoscritta inviata da Manganelli (con intestazione, sul retro della busta, “Liceo Scientifico Borgotaro”) a Macrì e conservata (insieme ad altre tre missive di Manganelli del periodo 1948-51) presso il Fondo Macrì dell'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti – Gabinetto Vieusseux di Firenze, con segnatura O.M. 1a. 1333.2.

Collected Poems dell'autore irlandese, di cui rimane una versione dattiloscritta, corredata di numerosissime correzioni autografe. La datazione è piuttosto incerta, ma si può collocare con buona presunzione di argomenti tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. In un catalogo della collana *La Fenice* di Guanda (diretta in quegli anni da Attilio Bertolucci) alla quindicesima posizione è prevista, infatti, l'edizione di un'antologia di testi di Yeats, "con testo a fronte, a cura di Giorgio Manganelli"¹. Eppure nemmeno stavolta, nonostante l'annuncio ufficiale, il libro vede la luce. Negli stessi anni, inoltre, Manganelli traduce anche cinque "drammi celtici" di Yeats (*Deirdre, At the Hawk's Well, On Baile's Strand, The Only Jealousy of Emer, The Green Helmet*). Se ne trova cenno in un'altra lettera inviata a Macrì nel gennaio 1951:

14-01-'51

Caro Macrì,

per quel che riguarda la tua cortese proposta su Yeats, devo dire ancora che il meglio mi sembra pubblicare solo quegli atti unici che tu hai visto, e magari aggiungere un altro che ho qui (*L'elmetto verde*) e che, come gli altri, è inedito in Italia; ma sono contrario a tutti i drammi, già tradotti egregiamente da Linati, e non meno contrario al volume misto progettato da tempo, miscellanea senza unità.²

Presso il Gabinetto Vieusseux, infatti, è conservata una cartella³ contenente la traduzione dattiloscritta di quattro drammi celtici di Yeats (*Al pozzo dello sparviero, La gelosia di Emer* [sic], *Sulla spiaggia di Baile, L'elmetto verde*) che Manganelli ha inviato in lettura a Macrì. Evidentemente, Manganelli ha allegato alla sua lettera (o inviato poco tempo dopo) anche *L'elmetto verde*, mentre gli altri tre testi della cartella sono presumibilmente proprio "quegli atti unici che [Macrì ha] visto".

¹ A. Benini, *Ugo Guanda editore negli anni difficili (1932-1950)*, Lecco, Tipolitografia Beretta 1982, p. 43. Il volume a cura di Manganelli è l'ultimo della collana e nella lista è preceduto da un'*Antologia della poesia italiana 1909-1949*, a cura di Giacinto Spagnoletti, che fu effettivamente pubblicata nel 1950.

² Lettera dattiloscritta, con firma autografa, conservata presso il Fondo Macrì con segnatura O.M. 1a. 1333.4.

³ Si tratta di quattro testi dattiloscritti, conservati con segnatura: O.M. 4a. 156.1, O.M. 4a. 156.2, O.M. 4a. 156.3 e O.M. 4a. 156.4.

In questo caso, l'opera sembra poter procedere verso la pubblicazione, arriva fino "alle seconde bozze"¹ ma, ancora una volta, le premesse vanno deluse. Recuperati da

¹ V. Papetti, *Presentazione*, in W. B. Yeats, *Drammi celtici*, traduzione di Giorgio Manganelli, Milano, BUR 1999, p. 8. È addirittura conservata una lettera su carta intestata della casa editrice (gentilmente fornita a chi scrive da Salvatore Silvano Nigro) con cui a Manganelli viene corrisposto un assegno per il lavoro svolto ed è richiesta una presentazione per il lancio di un libro (presumibilmente di Yeats):

Parma, 5 giugno 1954

Caro Manganelli,

accludo alla presente assegno n. 133066 Cassa Risparmio di Parma di L. 20. 000. Ti sarò grato di cenno di ricevimento.

Mi occorrono al più presto una ventina di righe con le quali annunciare il libro nel mio prossimo catalogo. Non te ne dimenticare! [...]

Conto di far uscire il libro entro il 1955. Non è un'impegno [sic] ma un desiderio.

Guanda, inoltre, negli stessi anni è in contatto anche con Roberto Sanesi per tradurre opere di Yeats, Spender, Browning e Dylan Thomas:

17 dicembre 1952

Caro Sanesi,

le sue versioni mi sono piaciute, soprattutto quella dei quattro quartetti. Non so però se sia il caso di pubblicare un libro di Spender, per tanti motivi.

Lei potrebbe forse occuparsi invece di Yeats. Io sto acquistando i diritti sia delle poesie sia dei drammi. Che a me piacciono moltissimo. Naturalmente è necessario che lei mi faccia sapere se si sente di assumere una tale impresa, in tal caso dovrebbe mandarmi parecchie prove sia delle poesie sia dei drammi. Bisognerebbe poi procedere alla scelta delle poesie e alla scelta dei drammi.

Si sente di fare questo lavoro?

Come vede io sono animato dalle migliori intenzioni verso di lei. Devo però dirle che Paci si è dimenticato finora di scrivermi. Questo per la verità.

Ugo Guanda

14 luglio 1953

Caro Sanesi,

la sua proposta di fare un Browning mi interessa. Mi mandi qualche prova e mi indichi con quali criteri farebbe l'Antologia.

Così penso che lei potrebbe pensare anche alle poesie di Yeats oltre che al teatro. Creo che Izzo sarà più che disposto a non insistere per avere le poesie di Yeats se gli lascio Thomas e altre cose che forse gli interessano di più.

Lei mi mandi allora qualche traduzione di Yeats, per esempio la poesia su Bisanzio.

Le lettere tra Guanda e Sanesi si leggono in V. Carfagna, *Il primo editore. Ugo Guanda e Roberto Sanesi*, in *Traduzione e Novecento*, «Autografo»⁵² (2014), pp. 142-43.

L'edizione delle *Poesie* di Dylan Thomas tradotte da Sanesi esce effettivamente nel 1954 presso Guanda, mentre le *Poesie* di Yeats saranno pubblicate nel 1961, presso Lerici, e poi ristampate da Mondadori (1973).

Una chiarificazione definitiva della vicenda sarà fornita da un volume di uscita ormai prossima, curato da S. S. Nigro per Adelphi, dedicato al mondo ancora largamente inesplorato delle collaborazioni editoriali di Manganelli.

Viola Papetti (pur con le riserve che abbiamo indicato), quattro dei cinque¹ *Drammi celtici* tradotti da Manganelli escono soltanto postumi, a quasi mezzo secolo di distanza (1999) per la collana Teatro della BUR.

Altre poesie tradotte da Manganelli sono a tutt'oggi solo parzialmente edite² oppure, quando vedono la luce, possono andare incontro a un destino singolare. Nel settembre 1955, sul numero 6 della rivista milanese «La Parrucca», esce la sua versione dell'*Ode pour l'élection de son sépulchre* di Ezra Pound (prima sezione del lungo poema *Hugh Selwyn Mauberley* dell'autore americano). Nelle lettere all'amico Luciano Anceschi, Manganelli parla del testo che sta preparando: invia una prima stesura, in cui ha corretto un "errore evidente (nella terza strofa del primo tempo)"³; provvede a emendarne un altro in una successiva lettera ("mi sono accorto d'uno stupido errore nella traduzione: nella 3° strofa del II tempo, non 'prosa da cinema', ma 'cinema in prosa' va tradotto"⁴); infine declina l'invito a stendere una nota di accompagnamento al testo perché, afferma, al momento ha "troppo scarsa esperienza di Pound, e troppo frammentaria"⁵ per poterla scrivere. La traduzione, corredata da una foto di profilo di Pound, esce, come detto, nel settembre del 1955. Per una curiosa coincidenza, il testo, ritrovato tra le carte di Manganelli, è stato però scambiato per una sua poesia originale, e come tale compare nella raccolta delle sue

¹ Rispetto alla cartella conservata da Macrì è assente *The Green Helmet*, sostituito invece da *Deirdre*.

² Di *Sailing to Byzantium* Manganelli offre una propria traduzione in coda al suo primo articolo dedicato a W. B. Yeats (*I simboli assediavano Yeats*, «La Fiera Letteraria», 6 marzo 1949, n.3, ora in G. Manganelli, *Incorporei felini*, vol. 2, op. cit., pp. 11-15), versione poi ripubblicata nello speciale dedicato alle sue poesie giovanili, per cui cfr. *Giorgio Manganelli 1945-1950. L'artificio dell'eternità*, a cura di A. Cortellessa, in «Poesia», XII, 130 (luglio-agosto 1999). Nello stesso numero di *Poesia* compaiono poi una sua traduzione di *The Lake Isle of Innisfree* di W. B. Yeats e di *Farm Child* di R. S. Thomas. Viola Papetti ha invece tratto dai dattiloscritti che contengono la traduzione delle ottantadue poesie di Yeats una versione alternativa di *Sailing to Byzantium*, di cui offre la trascrizione (non sempre condivisibile) in V. Papetti, *All'ombra del mago astuto*, op. cit., pp. 145-146.

Altre poesie che Manganelli ha tradotto per le sue radioconversazioni dedicate ai poeti in lingua inglese sono state pubblicate nei due volumi di *Incorporei felini*. (Nell'ordine, si tratta di testi di: D. Moraes, C. A. Trypanis, R. Conquest, D. Wright, D. J. Enright, J. Holloway, D. Davie, K. Amis, P. Larkin, A. Cronin, J. Wain, C. Middleton, E. Jennings, C. Tomlison, I. Crichton Smith, T. Gunn, G. Hill, P. Redgrove, J. Fuller, R. S. Thomas, T. Hughes, G. S. Fraser).

³ G. Manganelli, *I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, op. cit., p. 13 (13-8-1955).

⁴ *Ibidem*. Per quanto riguarda la rivista, si veda A. Strada, *Storia di una rivista inesistente. La Parrucca (1953-1965)*, Milano, Viennepierre 2005.

⁵ *Ibidem*. Manganelli dedica a Pound due brevi scritti negli anni successivi: *Intorno a Ezra Pound*, «Tempo Presente», n. 6-7, ottobre 1956, e *Ezra Pound e il razzismo*, «Il Punto», 9 marzo 1957.

Poesie pubblicata presso Crocetti, sia nel volume del 2006 che nella riedizione dell'anno successivo¹.

Ma si possono citare altri casi, probabilmente meno estremi, del destino singolare vissuto dalle traduzioni di Manganelli: quella della *Duchessa di Amalfi* di John Webster (testo che, informa Salvatore Silvano Nigro, Manganelli ha cominciato “a studiare nel 1947”²), realizzata per uno spettacolo curato da Mario Missiroli (luglio 1978), viene pubblicata soltanto postuma, nel 1999; stessa sorte tocca, un anno dopo, alla traduzione del *Manfred* di Byron, che risale addirittura al 1966³. Per buona parte degli anni Settanta, inoltre, Manganelli lavora alacremente, accumulando appunti, scritti, materiale preparatorio, per l'edizione a sua cura di un Meridiano Mondadori dedicato a Jonathan Swift. Nonostante questa lunga fase preliminare, finisce per abbandonare il progetto, che sarà poi portato a termine da Masolino d'Amico nel 1983.

Anglomania

Dunque, quando si parla delle traduzioni di Manganelli, e più in generale della sua attività di anglista, è come se si evocasse continuamente il fantasma di Miss Herbert: al di là del riepilogo documentario che si può ricostruire basandosi sulla cronologia dei suoi lavori traduttivi e dell'abbondante produzione saggistica (a partire dalla versione di *Confidence* di Henry James⁴, stesa nel 1946 a soli ventiquattro anni, accompagnata da un'importante nota del traduttore), quella che è stata definita l'*anglomania*⁵ di Manganelli racconta soprattutto di episodi e rapporti tormentati con autori e testi a lungo rimuginati: si presenta come un gioco continuo di rincorse e di *desencuentros*, in cui alcune opere vedono la luce svariati decenni dopo la loro stesura, si smarriscono a ridosso di una pubblicazione che pare immediata, vengono studiate per anni con entusiasmo e poi misteriosamente abbandonate. Altre volte,

¹ G. Manganelli, *Poesie*, op. cit., p. 117.

² S. S. Nigro, *La ruggine dell'anima*, in G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi 2008, p. 104.

³ Commissionata a Manganelli dal Teatro dell'Opera di Roma, venne utilizzata per uno spettacolo di Mario Bolognini, interpretato tra gli altri da Enrico Maria Salerno.

⁴ H. James, *Fiducia*, traduzione di Giorgio Manganelli, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1946, poi ripubblicata da Einaudi nella collana “Scrittori tradotti da scrittori” (Torino, Einaudi 1990).

⁵ Cfr. V. Papetti, *Giorgio Manganelli: anglomane, non anglista*, in G. Manganelli, *Incorporei felini. Vol 1*, op. cit., p. IX.

invece, si verificano circostanze del tutto surreali, per cui testi già noti sono confusi o scambiati con altri, subiscono travisamenti al momento della pubblicazione (trascrizioni scorrette, datazioni evidentemente erranee) oppure ancora svaniscono nel nulla, come se non fossero mai esistiti.

Spesso, sono le traduzioni di autori lungamente amati da Manganelli (De Quincey, Yeats, Swift) a incarnare questa dinamica fantasmagorica e a scontrarsi ripetutamente con ostacoli che sembrano insormontabili. I lavori dedicati a questi scrittori del cuore si imbattono in circostanze materiali che ne impediscono l'uscita (De Quincey), si arrestano più volte a un passo dalla pubblicazione (Yeats), finiscono per travolgere con il loro eccessivo vincolo affettivo un Manganelli che pare rassegnato a non poter raggiungere le proprie chimere (Swift). La storia delle traduzioni di Giorgio Manganelli, quindi, è soprattutto una storia di amori e di amori mancati, il cui lieto fine sembra irraggiungibile, sabotato, eppure cocciutamente inseguito: Manganelli va a sbattere sempre contro gli stessi scogli ma riprende la navigazione con identica testardaggine, sicuro di poterne invertire la rotta. Quando un progetto non è andato a buon fine, infatti, non lo abbandona completamente, ma continua a perseguirlo per vie traverse, quasi tangenziali: ad esempio, dopo le esperienze fallimentari dei primi anni Cinquanta, non traduce più nulla di Yeats ma dedica all'autore irlandese, a scadenza quasi decennale (1955, 1965, 1973, 1983 e 1987), ben cinque testi tra articoli, saggi e recensioni. Per l'altro "amore impossibile", Thomas De Quincey, Manganelli professa a più riprese la sua devozione¹, che concretizza con un'introduzione a *L'assassinio come una delle belle arti* nel 1977² (inclusa poi nella personale selezione di pezzi critici, *Angosce di stile*³) mentre a un altro autore frequentato assiduamente fin dagli anni giovanili,

¹ Cfr. ad esempio questi brani di interviste: "Ci sono amori che il tempo ha fatto declinare: Pascoli. Altri che il tempo ha fatto recuperare: D'Annunzio. C'è qualche amore costante: Daniello Bartoli, le *Operette morali* di Leopardi, Thomas De Quincey"; "*Che scrittori le piacciono?* De Quincey, che è uno di quegli scrittori anonimi di cui ho parlato prima. Però uno nella vita ha molti amori e ognuno è legato a momenti diversi" (G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., pp. 133 e 208).

² Th. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Il Formichiere 1977.

³ Manganelli recensisce inoltre Th. De Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di Fleur Jaeggy, Milano, Adelphi 1983 (G. Manganelli, *L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, "Corriere della Sera", 6 aprile 1983).

Shakespeare (cui sono dedicate copiose pagine già negli *Appunti critici*¹) Manganelli si avvicina con alcune recensioni² e la forma prediletta del testo parallelo (ovvero con una personale riscrittura dell'Otello, *Cassio governa a Cipro*³). Per quanto riguarda Jonathan Swift, Manganelli segue da lontano ogni sua pubblicazione in Italia⁴, mentre l'unica vicenda davvero rettilinea, culmine di un corteggiamento ugualmente ostinato, sembrerebbe quella con Edgar Allan Poe⁵.

Con tutti questi autori, Manganelli ha un atteggiamento che può sembrare, a tratti, contraddittorio: si tiene a debita distanza dalle proprie ferite aperte (esistenziali ed editoriali) che gli hanno provocato ma non vuole nemmeno lasciarle rimarginare completamente. Non perde occasione, infatti, per ristabilire un punto di contatto: le recensioni, le prefazioni o anche i cenni lasciati cadere come per caso nei suoi articoli, servono a mantenere aperta una via di comunicazione verso quei libri con cui intrattiene da sempre un dialogo infinito. Viene da chiedersi che cosa Manganelli cercasse in autori così diversi tra loro e, talvolta, apparentemente lontani anche dal suo orizzonte creativo (è il caso di Yeats) e perché insistesse nonostante le continue delusioni. Di primo acchito, si potrebbe dare ragione a George Steiner, quando

¹ Soprattutto nel quaderno 1C, del 1953. In *Ti ucciderò, mia capitale*, inoltre, sono shakespeareiani il titolo del racconto giovanile *Di che cibo si nutre il nostro Cesare?* ("estratto dall'epigrafe [...] che Manganelli appose al racconto; e poi decise di cancellare: «Upon what meat doth this our Caesar feed, / That he is grown so great?...», *Julius Caesar*, atto I, scena II, vv. 149-150", cfr. S. S Nigro in Id., *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 371) e l'"O di legno della sala da ballo" di *Un trattatello*, che riprende esplicitamente l'"O di legno" dell' Enrico V di Shakespeare, come informava già S. S Nigro in Id., *Nota al testo*, in G. Manganelli, *La notte* op. cit., p. 240. Ancora sul rapporto tra Manganelli e Shakespeare, cfr. A. Cortellessa, *L'inferno del nostro affanno*, in Id., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere 2008 pp. 257-96.

² «Il Ragguaglio Librario», luglio-agosto 1949 (su W. Shakespeare, *Teatro*, Torino, UTET 1948); G. Manganelli, *Shakespeare*, «Paragone», n. 160 (aprile 1963).

³ G. Manganelli, *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli 1977.

⁴ Cfr. *Il segreto di Gulliver è la sproporzione totale*, "Il Giorno", 25 ottobre 1967 (su J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Roma, Editori Riuniti 1967); *Una "modesta proposta" di cannibalismo*, "Corriere della Sera", 17 aprile 1977 (su J. Swift, *Una modesta proposta e altre satire*, Milano, Rizzoli 1977); *Swift: che disgusto le signore spogliate*, "La Stampa", Tuttolibri, 1 aprile 1978 (su J. Swift, *Lo spogliatoio della signora e altre poesie*, Torino, Einaudi 1977).

⁵ Manganelli dedica due articoli giovanili a Poe: il primo su «Il Ragguaglio Librario», nel luglio del 1948 (*Personalità e poesia di Poe*, p. 13) e il secondo su "Il Tempo di Milano", il 6 dicembre 1949 (*Ricordo di Poe*, che ora si legge in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., pp. 189-90). In seguito, cura un'edizione di *Opere scelte* per i Meridiani Mondadori (suoi sono l'introduzione, le note e il profilo biografico) nel 1971, scrive l'introduzione a una selezione di *Racconti* pubblicata presso Rizzoli (1980) e, infine, realizza una monumentale traduzione di tutti i racconti, in tre volumi, per Einaudi (1983).

afferma che, soprattutto in letteratura, “l’amore non discute le sue necessità”¹. Tuttavia, dietro questi tentativi falliti, dietro questi esemplari atti mancati, ci sono motivazioni che si possono definire intrinsecamente manganelliane. Certo, l’immagine pubblica che Manganelli stesso ha contribuito a propagandare spingerebbe in prima battuta a considerare come *inherent vice*, vizio di forma intrinseco, una certa quota di aleatorietà nella sua produzione critica: il lettore assiduo dei testi di Manganelli sembra orientato a ritenere fatale, anche nella sua opera saggistica e traduttiva, la presenza di manoscritti smarriti o di amori impossibili, né si stupisce di assistere a incontri surreali tra scrittori di nazioni ed epoche diverse; inoltre, il rapporto che si instaura tra Manganelli e gli autori da lui studiati raggiunge a volte livelli di simbiosi e identificazione tali per cui, quando scrive, non sappiamo se Manganelli stia parlando di sé o dell’autore di cui si sta occupando: lo scrittore non solo permea il critico e il traduttore, ma la sua immagine si espande sul soggetto trattato fino quasi ai limiti della fagocitazione, in una sorta di espansione “al quadrato” (per riprendere l’immagine della “pseudonimia quadratica”² coniata da Manganelli in un suo racconto); infine, come avviene in ogni dialogo a distanza, non si può non tenere conto di tutti i non detti, delle involontarie omissioni, degli aspetti del Manganelli anglista che, in un panorama frastagliato e incompleto, restano inevitabilmente in ombra. Di qui l’impressione scoraggiante che questo disordine apparente potrebbe venire ricomposto soltanto recuperando i tasselli mancanti, andati però irrimediabilmente perduti. Ci sarebbe quindi un Manganelli ampiamente congetturale, a proposito del quale ogni testimonianza documentaria pare insufficiente: un Manganelli che volutamente si camuffa dietro i luoghi topici della sua stessa scrittura, che si maschera dietro gli autori prediletti, che diventa improvvisamente reticente quando parla della propria carriera come anglista. Ogni testo che Manganelli dedica a Yeats, Swift, Poe, De Quincey, sarebbe quindi una fuga a passo di gambero dagli insuccessi di cui abbiamo detto, l’elaborazione di un lutto.

¹ “Love does not argue its necessities”, in G. Steiner, *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press 1989, p. 185.

² G. Manganelli, (*Pseudonimia*)², in Id., *La notte*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 1996, pp. 11-16.

Si tratta, però, di un'immagine riduttiva e fuorviante. Manganelli non scrive e traduce per straripare oltre i limiti della propria personalità: lo fa per vincere se stesso e i propri condizionamenti. Questi, a volte, sono così forti da influenzare e intralciare il suo percorso fino a renderlo irregolare e imprevedibile, fino a spingerlo su sentieri che molte volte rimangono interrotti. Ogni saggio, ogni traduzione, infatti, non è un tentativo di appropriazione indebita e violenta, ma è innanzitutto un modo che Manganelli escogita per uscire da sé, uno sforzo per sciogliere un nodo irrisolto che non è tanto tra lui e gli autori di cui tratta, ma dentro se stesso. Se Manganelli sembra ricoprire di una patina manganelliana ogni testo che tocca, ciò non significa che voglia compiere un gesto acritico di assimilazione, né proiettare a tutti i costi la propria immagine sul testo che gli sta di fronte: significa che, dentro autori che compongono una costellazione così disparata, Manganelli mette in luce quegli interrogativi che gli si impongono con evidenza e lo costringono perciò a un itinerario non lineare dentro la letteratura. Il rapporto di Manganelli con la letteratura inglese è, dunque, estremamente sfaccettato, inafferrabile nel suo complesso: si muove secondo gli istinti di un cuore eterodosso, e per questo rivela delle sorprese, delle connessioni inattese. Manganelli non guarda alla letteratura di un'altra nazione, di un'altra lingua, come a uno spiraglio in cui ritrovare una libertà perduta. Diversamente da quanto accade per gli scrittori della generazione immediatamente precedente alla sua (si pensi alla coppia Pavese-Vittorini, ma anche a Mario Soldati, a Emilio Cecchi) oppure per alcuni suoi coetanei (su tutti Beppe Fenoglio), la lingua inglese non è una via di fuga indispensabile dall'oppressione culturale del regime fascista, né un mondo ideale vagheggiato, da contrapporre alla realtà presente (come la Russia di Tommaso Landolfi). Manganelli, di per sé, ci appare già in fuga dalla realtà e comunque non demanda alla letteratura il compito di separarlo dal contesto in cui vive; semmai, abbiamo visto, le attribuisce un desiderio di *integrazione*. La sua formazione, come si evince dagli *Appunti critici*, più che da un sentimento di evasione, è motivata da una duplice sensazione di arretramento: Manganelli è preoccupato dalle lacune che sente di dover colmare nella propria preparazione, ma soffre anche la condizione della vita culturale italiana, che gli sembra perennemente in ritardo rispetto al contesto europeo¹ e ancora impegnata in modo irrimediabile di

¹ “Qui in Italia, da più di due secoli si vive nel ‘margine’ della cultura Europea: una vita devitalizzata,

cattolicesimo (e crocianesimo). Una confessione che leggiamo nei suoi quaderni riassume emblematicamente i suoi dubbi di aspirante intellettuale ma anche le angosce di un uomo che, giunto ormai ai trent'anni, si considera ignorante e inadeguato:

Mi sono lietamente accorto di essere, ora, a 29 anni e 3 mesi, affatto ignorante. [...] Croce me ne ha fatto accorto, e dandomi il buon esempio di uno studio che riposa su colui che studia, mi ha amichevolmente rimesso in strada, e con una pacca sul didietro mi ha consigliato di rifarmi da capo, e seguendo estro e volontà e affetto, rimettermi al lavoro. E poiché tutte le culture devono cominciare con una “biblioteca universale”, io ora “lavoro” con la BUR.¹

A quest'epoca Manganelli non si sente arrivato, anzi: crede di doversi rifare da capo, ricostruendosi dalle fondamenta, anche e soprattutto per quanto riguarda le proprie letture. Come ha sottolineato Federico Francucci², che da anni si occupa dell'archivio manganelliano e degli *Appunti critici* in vista di una loro (si spera prossima) edizione, molte delle note di lettura e delle riflessioni critiche del giovane Manganelli sono appunto motivate dal fatto che in quegli anni, proprio grazie a collane come la BUR o la Everyman's Library, si sta costruendo la sua biblioteca universale.

L'attenzione e la cura con cui Manganelli sviscera le opere che legge sono quelle di uno studioso metodico, rigoroso, a tratti maniacale. L'analisi dei testi che ha sottomano è talmente scrupolosa che, ad esempio, Manganelli può correggere il *Glossary* preposto a un'edizione dell'Amleto, segnalando due occorrenze che sono

da pensionati, non più nobilitata neppure dal senso di questa deserta e tetra convivenza. È così difficile vivere assieme, respirando un'aria che non riesce mai a smaltire tutti gli umori di una decomposizione delle idee e degli affetti, un'aria morta, torpida. E poi c'è il Papa, che ci sta seduto sopra”, in G. Manganelli, *Appunti critici*, 1B, p. 29v (28-10-1951)

¹ Ivi, p. 38r, (10-2-1952).

² F. Francucci, *Scarpiera, non scrigno. L'archivio e l'immagine pubblica di Giorgio Manganelli*, in S. Albonico e N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria 2015, pp. 109-125.

sfuggite al curatore Dover Wilson¹. Questo scrupolo di precisione si ritrova anche in alcune recensioni² e, come ho avuto modo di notare, anche per alcuni testi di Yeats³. Uno sguardo particolare (che stupisce in anni in cui proprio Croce bocciava senza appello “la critica degli scartafacci”) è riservato alle varianti: Manganelli non è tanto interessato all’aspetto strettamente filologico, ma se ne serve per leggere prospetticamente un autore, cioè per scoprire nei rifacimenti e nelle perplessità stilistiche il punto di fuga di una precisa intenzione espressiva. Ad esempio, nelle pagine dedicate a Keats nel primo quaderno degli *Appunti critici*, Manganelli nota come proprio le varianti di *Ode to Autumn* “ci rivelano l’amore di Keats per la chiarezza”⁴. Questo utilizzo equilibrato dell’elemento filologico per fini interpretativi darà i suoi frutti migliori nella traduzione di tutti i racconti di Poe, come vedremo nell’ultima parte del capitolo.

Tuttavia, nonostante premesse che possono apparire categoriche, Manganelli non cade mai preda di un delirio enciclopedico; nel passo sopracitato, infatti, sono tre i

¹ Cfr. F. Francucci, *L'archivio storico “Giorgio Manganelli” al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Le carte, i libri, i quaderni*, in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., p. 233.

² Ad esempio, commentando su «Il Ragguaglio Librario» la *Storia della letteratura inglese* di Aurelio Zanco, Manganelli segnala due refusi presenti nell’edizione (cfr. G. Manganelli, *Storia della letteratura inglese*, «Il Ragguaglio Librario», luglio-agosto 1947 (7-8), pp. 4-5).

³ Nell’edizione delle lettere in suo possesso, Manganelli integra l’indice dei nomi aggiungendo di proprio pugno alcune voci riferibili all’ambito politico: troviamo quindi postillate (con relativi rimandi di pagina) le occorrenze di “Communism”, “Fascism”, “Democracy” e “Blueshirts” (formazioni paramilitari di estrema destra con cui Yeats fu in contatto per una certa fase degli anni Trenta). Manganelli inserisce poi, in nota o a margine dell’epistolario, ulteriori riferimenti a componimenti di Yeats o a specifiche monografie, come quella di Richard Ellmann (*The Identity of Yeats*, indicata con la sigla “EII”).

Francucci, inoltre, mostra come Manganelli legga Orazio servendosi parallelamente di quattro edizioni: legge dall’edizione Garzanti curata da Mario Ramous (1986) ma, ad esempio, se si osservano le postille alla quarta ode del terzo libro, emerge che utilizza anche quella Loeb del 1978, quella di Olms del 1966 e infine quella UTET del 1969. Gli appunti ricostruiscono innanzitutto la sintassi del testo, ma segnalano anche lezioni divergenti tra le diverse edizioni e sono arricchiti da numerosi rimandi al *Latin Dictionary* di Charlton T. Lewis e Charles Short, di cui Manganelli possiede una duplice copia (del 1962 e del 1987), a loro volta postillate con riferimenti ad altri passi delle proprie letture. (cfr. F. Francucci, *L'archivio storico “Giorgio Manganelli” al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia*, op. cit., pp. 232-33).

⁴ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1A, ora in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., p. 162. Manganelli inoltre, nella sua edizione dei *Collected Poems* di Yeats (W. B. Yeats, *The collected poems of W. B. Yeats*, London, Macmillan 1952, F.MANG. Ingl. Yeats_5) non solo trova riscontri intertestuali tra le diverse poesie, ma aggiunge a margine lezioni alternative (anche per quanto riguarda maiuscole, punteggiatura, etc) che ricava da altre edizioni.

criteri individuati come guida per scegliere le proprie letture: la pretesa sistematica (“volontà”) è lavorata e tenuta a bada in una doppia stretta (“estro e affetto”). L’impeto passionale, l’inclinazione talvolta capricciosa e il gusto personale hanno sempre la meglio sul rigore metodologico e lo sforzo onnicomprensivo. Per questo, nonostante letture che, come testimoniano gli *Appunti critici*, vanno dalla lirica siciliana a Balzac, da Verga al *Manifesto del Partito Comunista*, nonostante una biblioteca dalle dimensioni sterminate (più di sedicimila volumi) e rappresentativa di generi e letterature i più disparati, la predilezione per la letteratura inglese non appare mai messa in discussione: lo dimostrano, innanzitutto, gli articoli usciti nel triennio 1946-49 su «Il Raggiungimento Librario» che, ancor prima degli *Appunti critici*, costituiscono la prima palestra del Manganelli critico. Nei tre anni di collaborazione con il periodico, Manganelli scrive infatti numerosi interventi, di impianto diseguale (variano dalle poche righe di una segnalazione all’articolo di taglio monografico) ma tutti dedicati ad autori della letteratura anglofona. Numerose sono le recensioni di testi inglesi e americani pubblicati in quel periodo in Italia: tra gli altri, Manganelli presenta e commenta opere di R. L. Stevenson (*Il signore di Ballantrae, Dottor Jekyll e Mister Hyde, Il diamante del Rajà*)¹, John Millington Synge (*Le isole Aran*)², Nathaniel Hawthorne (*La lettera scarlatta, La casa delle sette torri, Valgioconda*)³, Sherwood Anderson (*Un povero bianco*)⁴, Joseph Conrad (*Il piantatore di Malata*)⁵, E. M. Almedingen (*Frossia*)⁶, George Orwell (*La fattoria degli animali*)⁷, S. T. Coleridge (*La ballata del vecchio marinaio*)⁸, Erskine Caldwell (*Ragazzo di Sycamore*)⁹, Walter Pater (*Il Rinascimento*)¹⁰, Herman Melville (*Poesie*)¹¹, P. G. Wodehouse (*La gioia è col mattino*)¹², Gertrude Stein (*Guerre che ho visto*)¹,

¹ Cfr. «Il Raggiungimento Librario», rispettivamente: febbraio 1946 (pp. 10-11), maggio 1946 (p. 14) e luglio-1946 (p. 6).

² Ivi, febbraio 1946, p. 11.

³ Ivi, marzo 1946, pp. 19-20.

⁴ Ivi, giugno 1948, p. 7.

⁵ Ivi, luglio-agosto 1946, p. 7.

⁶ Ivi, novembre 1946, p. 9.

⁷ Ivi, aprile 1948, p. 9.

⁸ Ivi, aprile 1948, p. 5.

⁹ Ivi, novembre-dicembre 1947, p. 12.

¹⁰ Ivi, giugno 1948, p. 13.

¹¹ Ivi, luglio 1948, p. 12.

¹² Ivi, luglio 1948, p. 7.

William Faulkner (*L'urlo e il furore*)². L'interesse di Manganelli, inoltre, è rivolto anche alla saggistica: scrive analisi dettagliate per ciascuno dei due volumi di cui si compone la *Storia della letteratura inglese* di Aurelio Zanco (1946-1947), mentre particolarmente interessanti sono due articoli che costituiscono veri e propri saggi monografici in miniatura. Il primo è dedicato a Sherwood Anderson³: Manganelli, analizzando tre opere dello scrittore americano (*Piccola città dell'Ohio* [*Winesburg, Ohio*, tradotto in Italia anche con i titoli *Solitudine* e *Racconti dell'Ohio*], *Molti matrimoni* e *Riso nero*), ne stigmatizza la descrizione desolata della natura umana. Anderson, a suo avviso, indugia in modo compiaciuto a raccontare lo sfacelo cui porta lo sfaldamento dei pilastri della civiltà (famiglia, legami sociali, fede) quando l'uomo è ridotto a pura bestialità; Anderson, limitando tutto a "fisiologia e patologia sessuale"⁴, più che proporre una graffiante polemica contro i dogmi della società americana, farebbe semplicemente una professione altrettanto dottrinarica, per quanto "negativa e anarchica"⁵. Secondo Manganelli, la civiltà degradata descritta da Anderson è irrealistica e retorica proprio perché nega e distrugge il caposaldo di ogni civiltà, cioè quegli "istituti fondamentali in cui l'uomo si realizza"⁶: dalle sue opere emerge una visione che al giovane Manganelli pare troppo sconcertante e per certi versi ideologica, una prospettiva avvilita cui sente di poter ancora contrapporre "la concezione autenticamente cristiana della persona, del matrimonio e della società"⁷. Il secondo testo⁸ è dedicato invece a Edgar Allan Poe. Manganelli nota, nella recente bibliografia in lingua italiana, una presenza critica costante, quella di Gabriele Baldini (della cui cattedra diventerà, anni dopo, assistente). L'articolo di Manganelli, quindi, diventa soprattutto occasione per una riflessione critica di secondo grado, centrata, più che su Poe, sulle diverse modalità con cui Baldini ha tentato di avvicinare un autore così difforme. Baldini, osserva Manganelli, nella sua monografia *Edgar A. Poe* (Brescia, Morcelliana 1947) non tenta una ricognizione

¹ Ivi, settembre 1948, p. 4.

² Ivi, dicembre 1948, pp. 6-7.

³ G. Manganelli, *Distruzione dell'uomo nella narrativa di Sherwood Anderson*, ivi, giugno 1946, pp.8-9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Manganelli, *Personalità e poesia di Poe*, ivi, luglio 1948, p. 13.

organica, ma opta per una somma di saggi che si presentano come “una serie di assaggi, di presentazioni, di introduzioni all’una ed all’altra forma della personalità”¹ di Poe. Dividendo il suo libro in quattro parti distinte, Baldini “non pretende di esaurire”² la molteplicità degli aspetti che riguardano la “persona singolarissima”³ di Poe, ma fornisce diverse chiavi con cui aprire accessi paralleli e contemporanei a questo mondo letterario così complesso. Manganelli, oltre a fare tesoro di alcuni assunti baldiniani (Poe è autore “sganciato dalla storia”⁴ che si muove “in un ambiente tutto mentale, lirico, avventuroso, in cui vanamente cercheremmo una topografia concreta”⁵), erediterà proprio questo approccio multidimensionale e parziale, che non punta a esaurire un autore nel suo complesso ma “introduce” alla sua opera da diversi punti di vista.

In questi articoli, oltre ad affinare (o inventarsi) un metodo, Manganelli fissa soprattutto un pantheon personale di autori, in cui troverà sempre una forma di fraternità⁶ (così scrive a proposito di Poe e Baudelaire) e i partecipanti a un ideale dialogo tra le epoche e le nazioni⁷. Fin dall’inizio, dunque, la letteratura inglese è territorio di elezione, una scelta di campo definitiva: è ai classici di quella lingua che Manganelli si rivolgerà sempre, per citare Borges, “con previo fervore e con una misteriosa lealtà”⁸.

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.* Ma cfr. anche, sullo stesso numero, G. Manganelli, *Poesia di Melville*: “La poesia di Melville è importante per quel che testimonia della ricchezza e schiettezza intima dell’autore, e nella stessa poesia americana: poiché la rinascita letteraria americana – si pensi a Lee Masters – trova in Melville poeta il più immediato e *fraterno* dei predecessori” (corsivo mio), *ibidem*.

⁷ Nel saggio appena citato, ad esempio, Manganelli si chiede perché Baldini, istituendo dei raffronti tra Poe il romanticismo tedesco e inglese, non faccia “nessun accenno al De Quincey e al «romanzo nero»”.

⁸ J. L. Borges, *Sui classici*, in Id., *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi 2000, p. 201.

Odio e amore

Se si può affermare che Manganelli resta fedele negli anni a un ristretto novero di autori, a quella sorta di personale albero genealogico (o “famiglia estetica”¹, secondo una felice espressione di Eraldo Affinati) che ogni scrittore più o meno volontariamente si costruisce, è pur vero che la presenza di queste figure nella sua carriera, per quanto costante, è perlopiù accidentata e sfumata: da questa iniziale difficoltà interpretativa (non si può parlare, ad esempio, di Manganelli lettore di Yeats senza tener conto dei diversi Manganelli che si susseguono a distanza di decenni) nasce, per converso, un’opportunità: il suo rapporto con una letteratura altrà restituisce in rilievo la trama sotterranea della carriera di Manganelli nelle sue diverse fasi.

Ogni rapporto con un autore di lingua inglese – frequentato, letto e riletto da Manganelli lungo tutto l’arco della sua esistenza – si presenta innanzitutto come un legame di tipo umano, e come tale è contrassegnato da alti e bassi, da separazioni e pentimenti, sempre rimesso in discussione. Queste relazioni scostanti spesso esulano dal contesto strettamente letterario per sconfinare nella dimensione riservata dell’intimità: non è raro che, accennando ai suoi debiti nei confronti di un autore, Manganelli avanzi una forma di reticenza, motivandola ad esempio con ragioni di “privata vergogna”², per usare un’efficace espressione da lui utilizzata a proposito di Yeats.

Il percorso del Manganelli anglista nasce sempre, infatti, all’intersezione tra due componenti altrettanto forti e decisive, che si compenetrano in modo spesso difficilmente districabile. Da un lato, c’è un elemento che si potrebbe definire “tecnico”: esso comprende gli anni di insegnamento (prima scolastico e poi universitario), il lavoro editoriale (con una notevole quantità di traduzioni, curatele, e pareri di lettura³) e tutta quella produzione riassumibile come attività – in senso nobile – divulgativa (le radioconversazioni per il Terzo programma della RAI, le

¹ E. Affinati, “*Si parte sempre per ritornare*”. *Intervista con Magda Indiveri*, in «Griseldaonline», VIII, 2008-2009 [http://www.griseldaonline.it/sonde/affinati-si-parte-sempre-per-ritornare.html, ultimo accesso 20-4-2016]

² G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, in Id., *Incorporei felini. Vol. 2*: op. cit., p. 29.

³ Cfr. G. Manganelli, *L'impero romanzesco*, op. cit., ma anche G. Davico Bonino, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Milano, Garzanti 2003, pp. 137-40. Ma si aspetta il volume in uscita presso Adelphi, a cura di Salvatore Silvano Nigro, per una decisiva e definitiva documentazione sul tema.

recensioni, le collaborazioni giornalistiche). Dall'altro, c'è un fattore più insondabile, privato e schiettamente letterario, rappresentato dalla convivenza quasi *domestica* con gli autori della letteratura inglese:

I poeti hanno singolari storie di seduzione: come incorporei felini, si accoccolano accanto al focolare della nostra anima, e per un decennio fanno le fusa. Potremmo noi pensare la nostra interiore dimora senza quel mirabile, ritmico felino? Una blanda illusione di immortalità ci irretisce: vivremo sempre felici, sempre uguali, io alla mia scrivania, il gatto T. S. Eliot accanto al focolare. Credo che il processo cominci col focolare.¹

È proprio questa duplicità che sollecita e, al contempo, rende difficile una ricostruzione, perché l'impressione è che il Manganelli lettore e soprattutto amante della letteratura inglese resti in ombra, o emerga solo per sovrimpressioni; che, insomma, la luce di quel "focolare" non riesca a illuminare tutta la stanza, non arrivi a far luce sulla scrivania a cui Manganelli sta seduto.

Quel che è certo, in ogni caso, è che tutto comincia attorno a quel focolare ("se non c'è focolare, come potrebbe esserci il gatto?"²): ogni relazione sgorga da quella parte più nascosta dell'anima che cede alla seduzione, che si lascia irretire dall'indole insinuante e felina della letteratura. È in quest'ottica che nel 1976, prendendo spunto dall'uscita di due nuove edizioni di *The Waste Land* e dei *Four Quartets*, Manganelli rilegge l'influenza esercitata sulla sua pratica (creativa e soprattutto critica) da T. S. Eliot: un bilancio che, fin dal titolo dell'articolo, è vissuto all'ombra del dissidio tra "odio e amore". Eliot (di cui Manganelli ha tradotto, nel 1952, gli *Appunti per una definizione di cultura*³) non è soltanto "spaventosamente"⁴ classico: è il poeta novecentesco per eccellenza, un autore precocemente monumentalizzato tanto da essersi presto trasformato in materia "da università"⁵. Proprio questa istituzionalizzazione, insinua Manganelli, dovrebbe indurre a riconsiderare la portata della sua lezione: il modernismo di Eliot, all'apparenza così dirompente, sembra

¹ G. Manganelli, *Odio e amore per T. S. Eliot*, in Id., *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 1.

² *Ibidem*.

³ T. S. Eliot, *Appunti per una definizione di cultura*, traduzione di Giorgio Manganelli, Milano, Bompiani 1952.

⁴ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 1.

⁵ *Ivi*, p. 2.

inquinato dai vizi del classicismo più rigoroso e pedantesco; le citazioni criptiche che lo hanno reso celebre, ad esempio, a una rilettura attenta lasciano l'impressione di slogan colti, di ammiccamenti eruditi che non comunicano alcuna inquietudine. Il dettato solenne dei *Quattro quartetti*, inoltre, sconfinava spesso nel tono di un sermone, assomiglia a una predica dotta di un uomo accigliato e pensoso che, parlando come da un pulpito, vuole condensare il proprio senso del tempo e della Storia con immagini solenni e magniloquenti. Secondo Manganelli, Eliot, che si riteneva allievo di Ezra Pound, è stato un uomo d'ordine più che il testimone della crisi, il poeta espressione di una cultura classica, anglo-monarchica e cattolica, piuttosto che il cantore del suo disfacimento. È invece Pound (autore su cui Manganelli torna a scrivere dopo praticamente vent'anni) lo scrittore che può valere ancora la pena ascoltare. Pound è pazzo, filonazista, razzista. E, tuttavia,

si immerse senza paura nel caos vertiginoso e creativo delle parole, che fu martirizzato dalle parole: lo scrittore che si lasciò sgretolare in parole, il traditore, il pazzo, colui che conobbe l'errore inevitabile del perdono, questi conobbe la discesa agli inferi.¹

Eliot scende all'inferno – letteralmente – solo a parole; Pound, invece, è un essere deforme, un mostro che forse non ne è più nemmeno uscito. Il vero scrittore, proprio come Pound, è un Orfeo che scende agli inferi senza nessuna Euridice da recuperare, che visita l'Ade soltanto per poi lasciarsi “sgretolare in parole”: l'unico modo con cui può trasformarsi in un classico che trova posto nel nostro cuore di lettori. Proprio come suggerirà di fare con ogni testo consacrato dalla tradizione, Manganelli in questo saggio ha provato a rileggere Eliot e Pound “senza tradizione scolastica alle spalle, senza sapere che sono universalmente adoperati come grandi”²: così facendo, ha intuito che i classici non sono soltanto quei libri che non hanno ancora finito di dirci qualcosa, ma quelli che, una volta riaperti, tornano a parlare con prepotenza terribile e mostruosa, la cui mostruosità, tuttavia, ci è cara e necessaria. Nelle prossime pagine cercheremo quindi di mostrare chi sono, per Manganelli, questi autori “senza i quali sarebbe temerario tentare di vivere”³.

¹ Ivi, p. 3.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 83.

³ G. Manganelli, *Incorporei felini. Vol. 2*, op. cit., p. 1.

II. UN “COMPAGNO SPETTRALE”.

WILLIAM BUTLER YEATS

Il rapporto con Yeats – ininterrotto, conflittuale e continuamente ripensato – restituisce plasticamente l’intenso a corpo a corpo di Manganelli con la letteratura inglese. Yeats è una figura imponente e con la sua presenza scandisce, come una pietra miliare, tutte le tappe compiute in un cinquantennio abbondante dalla letteratura d’oltremarica: un cammino lunghissimo, che dalle suggestioni dei preraffaelliti porta, attraverso l’esperienza decadente di Oscar Wilde, all’opera degli imagisti e del movimento vorticista, oltrepassa poi la rivoluzione modernista e le lezioni decisive di Pound, di Lee Masters, di Eliot, per giungere pressoché fino alle soglie della Seconda Guerra Mondiale. Ma Yeats è anche un segnaposto costante, che compare puntualmente lungo tutta l’attività critica e letteraria di Manganelli: le traduzioni dei drammi teatrali e di una parte consistente delle sue poesie, le riflessioni critiche affidate ai quaderni di appunti o ai numerosi articoli a stampa (che si susseguono regolarmente per quasi quarant’anni tra il 1949 al 1987) descrivono tutto l’arco della maturazione del Manganelli scrittore e critico, e restituiscono il farsi di una visione della letteratura, costruita, anche, a partire da un rapporto di fedeltà lunga e articolata con un autore.

Lunga, articolata, e mai pacifica: fin dal suo primo saggio dedicato a Yeats – apparso nel 1949¹ sulla «Fiera Letteraria», insieme con una notevole traduzione di *Sailing to Byzantium* – Manganelli cerca di mettere a fuoco le difficoltà nell’affrontare un autore estremamente eterogeneo e prolifico, a proposito del quale è impossibile stabilire dove finisca l’uomo e dove, invece, subentrino le sue “maschere” poetiche, per riprendere il titolo dell’acuta monografia di Richard Ellmann². Yeats, secondo Manganelli, è un autore difficile da circoscrivere perché presenta una duplice complessità: la prima è rappresentata da una carriera che si snoda su arco cronologico davvero ampio e si sviluppa in fasi spesso distinte tra loro, ognuna

¹ G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats*, «La Fiera Letteraria», 6 marzo 1949, n.3, ora in Id., *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., pp. 11-15.

² Cfr. R. Ellmann, *Yeats: the Man and the Masks*, New York, Macmillan 1948; nuova edizione riveduta New York-London, Norton & Company 1979.

contraddistinta quasi da una specifica poetica: questa attività “dilatata” comporta una stratificazione della sua opera, nella quale volta per volta le ragioni estetiche non solo si sedimentano con quelle poetologiche e biografiche, ma vanno ad aggiungersi alle articolate costruzioni simboliche attorno a cui l’autore fa ruotare tutta la sua produzione: il mondo delle leggende popolari e dei miti irlandesi del cosiddetto *Celtic Revival*, la tematica di più diretto impegno civile e morale a partire dalla svolta di *Responsibilities* (1914), il sistema personale, di stampo occulto-teosofico, delineato nelle due edizioni di *A Vision* (1925 e 1937), sorta di trattato-summa del fare poetico e della visione del mondo di Yeats.

Yeats è un autore che sembra costituzionalmente inafferrabile; si muove e si sposta, perché è sempre alla ricerca di qualcosa cui appigliarsi: trova nelle poesie d’amore un primo appagamento formale ed emotivo; si nutre costantemente di simboli di matrice esoterica (decisive la giovanile affiliazione all’ordine della *Golden Dawn*, la frequentazione con la famosa teosofa Madame Blavatsky, le esperienze di scrittura automatica e comunicazione medianica praticate con la moglie, in sedute pressoché quotidiane, a partire dal 1917); scova nuova linfa (“a terrible beauty is born”, recita la fine di ogni strofa della celebre *Easter 1916*) nell’impegno politico per la causa irlandese e nel sodalizio con l’amico Ezra Pound; si fa infine promotore (con Lady Augusta Gregory e Charles Synge) della riproposizione di un teatro nazionale irlandese che, pensato come recupero ideale di antiche tradizioni autoctone, dal punto di vista scenico e letterario subisce l’influenza delle teorie drammaturgiche di Gordon Craig, dell’esperienza sperimentale di Alfred Jarry, del modello scarno ed essenziale del teatro Nô giapponese.

Chi tenta di avvicinarsi all’opera di Yeats non può non avvertire e subire questa caccia instancabile, questa fuga in avanti che, nota Manganelli, “costringe ad un itinerario”¹. La complessità – non solo della poesia ma di quello che si può definire il sistema-Yeats nel suo insieme – è doppiamente respingente: pone, o meglio impone, delle domande ineludibili (Che significa credere per l’uomo moderno? Fino a che punto è possibile una poesia impegnata? In che modo un’opera poetica si può basare su fondamento al tempo stesso occulto e rigoroso?) e suggerisce risposte perlopiù

¹ G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, “Corriere della Sera” 11 settembre 1984, ora in Id., *Incorporei felini. Vol 2*, op. cit., p. 29.

inadatte, limitate a mondi in cui non è possibile abitare, perché vi si parla un linguaggio che è “quasi il nostro”¹.

L'effetto iniziale, dunque, è di rigetto. L'opera di Yeats sembra un coacervo di spinte contrastanti, prive di un centro di interesse: le ricerche occultistiche, gli sdilinquiamenti poetici della sua prima maniera (“quel Twilight così '90, così tenero”²), l'ecllettismo sfrenato, se osservati da vicino, sembrano a Manganelli ornamenti sterili che camuffano la mancanza di un vero poeta. È soprattutto negli anni '50, come testimoniano le traduzioni inedite da un lato, e gli *Appunti critici* dall'altro, che Manganelli legge (e rilegge)³ Yeats con assiduità, cercando di afferrarne la figura sfuggente e di rischiarare i numerosi angoli oscuri di un'opera che gli risulta ancora estranea e a tratti indisponente, ma che lo sfida senza tregua. Come detto, Manganelli non ama la prima produzione di Yeats: gli appare “cosa di poca fantasia, e mediocre onestà”⁴, una poesia artificiosa e fittizia, ricercatamente leziosa, che rivendica alla lirica una presunta “dignità primitiva”⁵; pretesa del tutto incompatibile con la “dissoluzione acquosa della personalità”⁶ con cui la letteratura *fin de siècle* deve fare i conti. Yeats trova la sua statura poetica solo una volta abbandonata la sovrabbondante presenza di un elemento che Manganelli definisce “decorativo”⁷: quando, cioè, la sua poesia si svincola da quella propensione, evidente nelle prime raccolte, a fare del “popolarismo”⁸, ovvero a ricoprirsi di tratti che, ben lungi dal restituire una poesia primigenia e spontanea, ne confezionano invece un maldestro surrogato. Con questi tentativi malriusciti, nota Manganelli, il recupero delle tradizioni irlandesi del Celtic Twilight spesso finisce per ridursi alla messa in

¹ G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats*, op. cit., p. 14 (corsivo di Manganelli).

² G. Manganelli, *Appunti critici*, p. 11r (7-12-1954).

³ “Rileggo *Crossways* (1889) di Yeats, che si presta a molte e belle considerazioni”, in G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 20r (15-2-1955). Ma ancora negli *Appunti critici* (2E, pp. 85r-85v), tra gli elenchi di letture compiute nel periodo 1954-56, le opere di Yeats sono le più cospicue: *Crossways*, *The Rose*, *The Land of Heart's desire*, *The Countess Cathleen*, *The Tower*, *Michael Robartes and the Dancer*, *The Wild Swans at Coole*, *Responsibilities*, *The Green Helmet*, *In the Seven Woods*, *The Wind among the Reeds*, *Cathleen ni Houlihan*, *The Pot of Broth*, *Reveries over Childhood and Youth*, *The Trembling of the Veil*, cui si aggiungono anche le monografie *William Butler Yeats* (1935) dell'irlandese J. H. Pollock e *The Identity of Yeats* (1954) di Richard Ellmann (cfr. ivi, pp. 84v-85v).

⁴ Ivi, p. 11r (7-12-1954).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 20v (15-2-1955).

scena di “cartapeste posticce”¹, col mediocre risultato di “un folklore aristocratico”² (che, di per sé, è quasi una contraddizione in termini).

Manganelli coglie questo impaccio nelle parole di Yeats stesso, ravvisandolo in alcuni tra i numerosi passi che annota a margine nell’edizione in suo possesso delle *Collected Letters* del poeta curata da Allan Wade³. Yeats, ad esempio, confida a Katharine Tynan (14 marzo 1888) di essersi reso conto, correggendo il breve dramma teatrale *Mosada*, di trovarsi ancora invischiato in una poesia tutta “struggimento e lamento” (“longing and complaint”⁴) che spera di poter tramutare un giorno in un’opera densa di penetrazione psicologica e conoscenza (“insight and knowledge”⁵). Si tratta di un pericolo che intravede nelle opere della stessa Tynan: in un’altra lettera annotata da Manganelli, Yeats le ricorda di scrivere cercando di esprimere sempre la natura intima dei suoi affetti (“your own affectionate nature”) o il suo “sentire religioso” (“your religious feeling”) per evitare di ridursi a semplice “poetessa del pittoresco” (“merely a poet of the picturesque”⁶).

Civiltà della retorica

Tuttavia, Yeats non è solo questo poeta cui guardare con occhi pieni di riserve: il giovane Manganelli si sofferma, infatti, su due testi in cui individua un autore a lui più congeniale. Il primo è il dramma *The King’s Threshold*, che Yeats scrisse nel 1903-04 per l’Irish National Theatre insieme con *On Baile’s Strand* (uno dei cinque drammi celtici tradotti da Manganelli). Di questo play (in cui si raccontano le vicende di Seanchan, *chief-poet* d’Irlanda, cacciato dalla corte del re Guaire), Manganelli apprezza la “retorica onesta e di buona lega”⁷, cioè quella versificazione meno tumultuosa e, forse, anche meno geniale rispetto a *The Land of Heart’s Desire* (1894) e tuttavia preferibile perché non impacciata da effusioni sentimentali, evidenti nella “lacca” di quegli aggettivi letterariamente stereotipati (come “wandering,

¹ Ivi, p. 11r (7-12-1954).

² Ivi, p. 20v (15-2-1955).

³ *The letters of W. B. Yeats*, edited by A. Wade, London, Rupert Hart-Davis 1954 (F.MANG. Ingl. Yeats_29).

⁴ Ivi, p. 63.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 11r (7-12-1954).

glittering, dopping, gleaming”¹) tipici del gergo poetico di maniera che domina nelle prime prove di Yeats. Seanchan, il bardo cacciato da corte, è un grande personaggio tragico non perché prorompe sulla scena con la dirompenza del suo dramma personale, né perché ha una fede incrollabile nel suo ruolo di poeta: è notevole perché “non «crede»” ma “brutalmente usa se stesso come esempio morale”², cioè fa di se stesso una perfetta e compiuta figura retorica, lo strumento impersonale di un sentimento asciugato. Comincia a intravedersi, con contorni ancora sfumati, uno Yeats che può svelare a Manganelli delle consonanze inattese.

Manganelli analizza poi la breve *To an Isle in The Water* – contenuta nella seconda raccolta di Yeats, *Crossways* (1889) – poesia che, alla data in cui scrive (cioè nel dicembre del 1954), confessa di considerare “la migliore”³: l’apparente semplicità del dettato, della sintassi e della costruzione strofica (con una sorta di titolo-refrain che si ripete nella seconda e nell’ultima quartina⁴), riesce a evitare i rischi di sciatteria espressiva e di vocalizzo banale proprio perché non canta un sentimento. Anzi: “non «vuole dire» niente: è una trascrizione grafica della malinconia”⁵. Manganelli ha già compreso (con quasi dieci anni di anticipo su ciò che affermerà

¹ Ivi, p. 20r (15-2-1955).

² p. 11v (7-12-1954).

³ Ivi, p. 21r (15-2-1955).

⁴ Questo il testo della poesia:

Shy one, shy one,
Shy one of my heart,
She moves in the firelight
Pensively apart.

She carries in the dishes,
And lays them in a row.
To an isle in the water
With her would I go.

She carries in the candles,
And lights the curtained room,
Shy in the doorway
And shy in the gloom;

And shy as a rabbit,
Helpful and shy.
To an isle in the water
With her would I fly.

⁵ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 21r (15-2-1955).

nel celebre saggio della *Letteratura come menzogna* dedicato alle poesie di Beckett) che, per uno scrittore, avere “qualcosa da dire”¹ è una premessa disastrosa.

Si potrebbe affermare che, nella lettura di Manganelli, Yeats è un poeta di livello solo quando fa in modo che le leggende dell’Irlanda, l’espressione degli stati d’animo o la riflessione attorno ai temi civili vengano guardate a vista dalla retorica, cioè da quel gusto rigoroso per la parola che permette di tenere a bada le emozioni entro una “proiezione tecnica”² e di scongiurare, attraverso la libertà e l’originalità dell’invenzione, la rozzezza e la monotonia del “decorativo”. Se con la sua produzione Yeats non ha mai sperimentato una poesia (almeno dal punto di vista tecnico) “più complessa”³, tuttavia, conclude Manganelli, “alla civiltà della retorica è pur arrivato”⁴.

Rovesciando però i termini della questione, il percorso può essere visto al contrario: mentre descrive il cammino impiegato da Yeats per approdare alla civiltà della retorica, in realtà Manganelli sta parlando della *propria* scoperta di questa civiltà. Negli stessi anni Manganelli sta perfezionando il suo sistema di coordinate per leggere il panorama letterario, in cui, come abbiamo visto, l’asse delle ascisse è costituito dalla “retorica”, quello delle ordinate dalla “menzogna”: la progressiva messa fuoco della posizione di Yeats coincide anche con l’effettiva definizione di questo sistema di ricognizione. La distanza che Manganelli percepisce rispetto ad altri autori è ancora parzialmente influenzata dall’esistenza o meno di strumenti (empirici, va sottolineato, e riferiti al proprio gusto) per quantificarla.

Questo aspetto si fa ancora più evidente a mano a mano che ci si avvicina al laboratorio critico in cui prende forma *La letteratura come menzogna*. Se Manganelli ha chiaro fin dagli *Appunti critici* che la retorica è sempre un contravveleno necessario, con il passaggio agli anni Sessanta alla retorica inizia ad accompagnarsi, in un binomio ormai indissolubile, anche la menzogna. Nel saggio dal titolo allusivo *Il mago astuto* (1965), Manganelli prova a rispondere a una domanda che per lui “è difficile scollar[si] di dosso”⁵: la presenza, nell’opera di Yeats, di *A Vision*, quella

¹ G. Manganelli, *Qualcosa da dire* [1962], in Id., *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 95.

² G. Manganelli, *Incorporei felini*, op. cit., p. 28.

³ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 11r (7-12-1954).

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 92, ma anche in Id., *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 22.

sorta di compendio in cui l'autore irlandese ha teorizzato compiutamente il suo sistema teosofico, individuando nel simbolo della Ruota e nelle ventotto Fasi Lunari i principi immutabili che non solo regolano la sua poesia ma l'ordine stesso del mondo e dei cicli storici.

Il dubbio fondamentale che sorge al lettore di *A Vision* è lo stesso con cui nel 1987 Manganelli chiuderà, senza aver trovato risposta, il suo ultimo articolo dedicato a Yeats: che cosa significa “credere”¹? Che Yeats confidasse o meno nella reale consistenza di quel suo credo elaborato così a lungo, è questione secondaria: quel che importa maggiormente, agli occhi “alquanto laici”² di Manganelli, è che in anni costellati dalle incredibili vicende biografiche di alcuni dei maggiori intellettuali dell'epoca (basti pensare al caso giudiziario e umano di Oscar Wilde, alla deriva alcolista di Lionel Johnson, alla parabola altrettanto distruttiva di Ernest Dowson), in un periodo contraddistinto dal disfacimento progressivo di quella che Yeats stesso, nelle sue *Autobiographies*, definisce la “generazione tragica”³, l'autore irlandese riuscì sempre a tenersi “a galla”⁴. Pur con un percorso artistico e umano così bizzarro e irregolare, pur essendosi dedicato a generi e interessi apparentemente tra i più inadatti non solo a esprimere, ma anche a scongiurare la fine della propria epoca, Yeats sembra non aver mai rischiato di venire travolto dal crollo della sua generazione. Il sistema a cui ha creduto fermamente per tutta la vita parrebbe davvero essere un'ancora di salvezza.

È un dilemma che Yeats stesso affronta senza poterlo sciogliere: pur sapendo di aver tracciato, con *A Vision*, qualcosa che rassomiglia a una professione di fede severa e rigorosa, appare consapevole dell'impossibilità di un suo valore universale. Salvo alcune fasi transitorie di esaltazione personale, Yeats non ha mai creduto alla possibilità di diventare un faro per il popolo irlandese o di potersi ergere a guida dell'umanità intera. Proprio in *A Vision* constata, anzi, come per l'uomo moderno il verbo *credere* abbia ormai assunto accezioni talmente inconciliabili tra loro che sarebbe impossibile determinarne i diversi gradi e sfumature di significato: ognuno

¹ G. Manganelli, *Il diavolo è passato di qui*, “Il Messaggero”, 26 luglio 1987, ora in Id., *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 35.

² Ivi, p. 20.

³ W. B. Yeats, *Autobiografie*, Milano Adelphi 1994, pp. 270-337.

⁴ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 20.

ormai si costruisce da sé la propria fede, per le ragioni più svariate, e vi si radica per motivi insondabili che non ha senso mettere in discussione¹.

E, tuttavia, la domanda resta: affidando a un manuale la costruzione mentale del suo mondo, le proprie costanti numerologiche e simboliche, i riti magici di cui non solo aveva conoscenza ma che praticava assiduamente, che cosa voleva ottenere Yeats? E che senso ha rispetto a tutta la sua poesia, una poesia così idiosincratica e visionaria, un testo che esplicitamente la riduce a ragione? È Yeats stesso a fornire una risposta quasi sorprendente:

Qualcuno si domanderà se io creda nell'esistenza reale delle mie rotazioni del sole e della luna. [...] Li considero adattamenti stilistici dell'esperienza [*stylistic arrangements of experience*] paragonabili ai cubi nei disegni di Wyndham Lewis e agli ovoidi nella scultura di Brancusi. Essi mi hanno aiutato a contenere la realtà e la giustizia in un solo pensiero.²

Dunque, le teorizzazioni dettagliate che si leggono in *A Vision* non sono altro che un sistema di contenimento dall'aggressione della realtà: nell'opera letteraria agiscono come uno strumento che, scolpendola, adatta l'esperienza dentro una forma stilistica; in questo senso, coincidono con quella "proiezione tecnica" entro cui ingabbiare i sentimenti che Manganelli indicava come via d'uscita dal decorativo. Anche se astuto, Yeats è "un mago", e la magia, con la sua coerenza interna, con il suo sistema di formule e riti, deve "custodire"³ il letterato nella sua discesa all'inferno, e tenere ferma la sua mano. A dispetto della sua contraddittorietà, o probabilmente proprio grazie al suo sincretismo, al suo camaleontico spostarsi in cerca delle risposte più disparate, Yeats ha trovato sempre il modo di non affondare con la poesia del suo tempo. La salvezza non gli è arrivata per mezzo di una dottrina improbabile e per certi versi assurda ("salvagenti occultistici"⁴, li chiama Manganelli), ma proprio

¹ Ancora nelle lettere, in un passo sempre sottolineato da Manganelli, uno Yeats non ancora trentenne giustifica con fermezza di fronte al leader indipendentista John O'Leary i suoi interessi verso la magia, arrivando a definirli, al pari della propria poesia, "the most important pursuit of my life" (Cfr. *The letters of W. B. Yeats*, op. cit., p. 210: "It is surely absurd to hold me "weak" or otherwise because I chose to persist in a study which I decided deliberately four or five years ago to make, next to my poetry, the most important pursuit of my life", 23 luglio 1892).

² W. B. Yeats, *Una visione*, Milano, Adelphi 2005, pp. 34-35.

³ Cfr. G. Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli 1981, p.102.

⁴ G. Manganelli, *Incorporei felini*, vol. 2, op. cit., p. 20.

grazie a quello cui le sue ricerche occultistiche lo hanno indotto e abituato: la totale dedizione alla poesia, la continua ricerca di simboli, metafore e stili, in definitiva quel “gusto severo e consapevole della parola”¹ coltivato praticamente fin sul letto di morte. Per Yeats, come si legge in una sua lettera a Edmund Dulac del 1937, *A Vision* vale infatti soprattutto come “un’ultima difesa contro il caos del mondo”²: è da questo punto di vista che è possibile affermare che vi credesse seriamente. Con *A Vision*, Yeats voleva trovare la sua barriera, escogitare il tentativo d’ordine che lo potesse “tenere a galla”, non il libro che racchiudesse la parola rivelata per la conversione dell’umanità o il suo vademecum di istruzioni per riti magici e cerimonie misteriche. Come scritto opportunamente A. G. Stock nel saggio postposto all’edizione italiana³, Yeats aveva finalmente trovato, nelle righe di *A Vision*, la forma da cui la sua poesia stessa potesse trarre beneficio (le successive raccolte come *The Tower* e *The Winding Stair* ne sono un esempio lampante), facendone lo “scheletro”⁴ invisibile per sorreggere tutta la sua scrittura e la “mappa catastale”⁵ con cui esplorare la propria mente.

Nella lettura di Manganelli, *A Vision* rappresenta proprio il momento in cui Yeats approda consapevolmente alla civiltà della retorica: è con questo volume che il poeta scopre “la sacra funzione della menzogna”⁶, l’importanza cioè che la cerimonia e il rito magico assumono proprio come elementi letterari e non trascendenti. O, viceversa, è Manganelli che nel 1965 scopre finalmente in Yeats la presenza della menzogna come funzione: un sistema di emblemi e di trascrizioni figurative per cui gli oggetti, i fatti umani, perfino la morte e la storia, diventano simboli, esplodono in “stemma”⁷. Le parole, che dai fantomatici “Comunicatori” arrivano a Yeats per

¹ *Ibidem*.

² “I do not know what my book will be to others - nothing perhaps. To me it means a last act of defence against the chaos of the world; and I hope for ten years to write out of my renewed security”, citata in R. Ellmann, *Yeats: The Man and the Masks*, New York-London, Norton & Company 1979, p. 294.

³ A. G. Stock, *Su ‘Una visione’*, in W. B. Yeats, *Una visione*, Milano, Adelphi 2005, pp. 319-344, originariamente in Ead., *W. B. Yeats: His Poetry and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press 1961, pp. 146-164.

⁴ *Ivi*, p. 341.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 93.

⁷ *Ivi*, p. 94. Un’influenza decisiva in questo senso è esercitata, ancora una volta, dall’opera di Edmund Wilson, soprattutto da *Il castello di Axel*, che Manganelli legge e postilla durante gli anni Cinquanta

mezzo degli stati di trance della moglie, non sono più un'oscura rivelazione ma congegni linguistici che si lasciano maneggiare come figure retoriche, come “metafore per la poesia”¹.

A Manganelli, dunque, interessa come Yeats sia riuscito ad allontanarsi dalla letteratura del punto di vista, come abbia imparato a conservare “tra ghiaccio e sale”² quell'elemento personale, interiore, che nella poesia finisce per diluirsi in patetismi; se la poesia è anche *carmen*, incantesimo, il mago Yeats ha trovato un centro attorno a cui far ruotare la sua “meditazione” per renderla finalmente “impersonale”³, un artificio menzognero (un’“astuzia”⁴) che potesse permettergli di praticare la sua magia, e la sua poesia, “senza venirne consumato”⁵. È in un'opera come *A Vision* (simile a un percorso ascensionale dentro una religione che non esiste) che, finalmente, lo scrittore, il mago e l'attore arrivano a coincidere: riassumono quella figura fondamentale disonesta che, secondo Manganelli, si serve del testo e della propria testimonianza biografica come elemento scenico e rituale, come “farsa” cerimoniale da cui ricavare, inventando, delle menzogne e, quindi, letteratura.

Con questo passaggio, Yeats smette per Manganelli di essere soltanto un poeta (così come gli era apparso dopo la rilettura di *Crossways*) che “ignora ogni problema terrestre”⁶ e considera come uniche manifestazioni plausibili di un ordine superiore “le Salamandre, i Maghi” e le “Entità” che ispirano alla moglie “le sedute di scrittura automatica”⁷. Secondo il Manganelli degli *Appunti critici*, infatti, il punto debole delle prime liriche di Yeats era il rifiuto della “volgarità”⁸, cioè di quelle cose realistiche e umili che permettono invece alla poesia di affondare le radici nelle fonti,

(una copia del volume è conservata presso la biblioteca pavese, per cui cfr. E. Wilson, *Axel's castle. A study in the imaginative literature of the 1870-1930*, New York-London, Scribner's sons, 1954, segnatura: F.MANG. Ingl. Wilson_E.3). Manganelli, commentando proprio il saggio di Wilson dedicato a Yeats, individua “l'ambizione critica” de *Il castello di Axel*: “Ricerca la particolare chiarezza di scrittori oscuri e orgogliosi, indicare l'ordine necessario e illuminante di quei testi difficili, e soprattutto rivelare e difendere la qualità liberatrice, schiettamente rivoluzionaria, intimamente razionale di scrittori mistici, solipsti, magici e «reazionari»”, ivi, p. 174.

¹ W. B. Yeats, *Una visione*, op. cit., pp. 18-19.

² G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 93.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Manganelli, *Appunti critici*, 2E, p. 7v (21-11-1954).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 20r (15-2-1955).

“sordide e caste, del quotidiano”¹. Solo assumendo questo elemento vitale la poesia potrebbe, dice Manganelli, avere un valore rivolta storica e sociale, comunicare quel senso di liberazione che nella letteratura esiste da sempre sotto forma di “eterno antivittoriano”². Ma Yeats, comprende ora Manganelli, proprio perché autore irlandese (anglo-irlandese), proprio perché dedito con devozione alle pratiche dell’occulto, di per sé è già antivittoriano: la “magia” non è soltanto un elemento connaturale al suo sistema letterario, ma è quel che lo rende appunto sleale nei confronti della propria epoca e fa della sua opera una forma di opposizione, di scontro³ produttivo. Non si tratta di un’evasione irrazionale o di un rifugio elitario dal quotidiano, ma della soluzione personale e travagliata per affrontarlo.⁴ In un quadernetto di appunti⁵ conservato al Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia e dedicato ad alcuni dei saggi che poi confluiranno nella *Letteratura come menzogna* (vi si possono trovare schemi dedicati ai *Tre moschettieri*, alla critica Edmund Wilson e, in un quaderno dell’identico formato, a *Flatland* di Edwin A. Abbott) Manganelli riserva alcune pagine a Yeats, probabile traccia di lavoro per *Il mago astuto*. In un elenco di elementi-chiave riferiti alla poetica dell’autore irlandese ricavabili da *A Vision*, a centro pagina spicca la nota: “la magia come impersonalità”. Con questa espressione, Manganelli connota quello schermo difensivo, quella barriera retorica dietro cui Yeats cessa di essere solo un dilettante dell’occulto per diventare anche e soprattutto un cerimoniere, cioè, nel linguaggio manganelliano, un uomo di lettere. È proprio questa impersonalità che Manganelli considera familiare: ai suoi occhi, Yeats si serve dell’elemento magico come diaframma dietro cui frenare le effusioni sentimentali, come costruzione artificiale in grado di stemperare l’impressione di un banale gioco spiritico che lasciano molte sue pagine. Parlando di *A Vision*, quindi, non ha più senso interrogarsi

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

³ Yeats parla appunto di “autentico conflitto con il proprio tempo”, in W. B. Yeats, *Autobiografie*, op. cit., p. 284.

⁴ Esemplicativo di questa svolta il fatto che per Manganelli, come abbiamo visto nel primo capitolo, Yeats a metà anni Cinquanta rappresentasse invece quell’elemento imponderabile, irriducibile anche nelle pretese razionalistiche della scienza, che Manganelli dichiarava rassegnato di non poter più combattere ma di dover accettare, al pari della religione, come qualcosa che tuttavia “ripugna”.

⁵ Cartelletta 6 dei *Quaderni di appunti di Giorgio Manganelli* presso il fondo omonimo del Centro manoscritti di Pavia, contenente “cinque quaderni di appunti e spogli lessicali”.

su quello cui effettivamente potesse “credere” Yeats, perché ogni distinzione tra vero e falso, tra certo e mentito, cade: l’unica differenza davvero di rilievo è quella che esiste tra ciò che è letterario e quel che non lo è. Yeats, anche nella sua poesia più matura, non abbandona le proprie mitologie celtiche, ma riesce a “integrar[le] [...] in una teologia arbitraria quanto rigorosa”¹, cioè in un sistema che è innanzitutto organizzazione verbale di figure.

Pseudoteologie

Per questo – si tratta dell’ultimo scarto interpretativo di Manganelli, collocabile negli anni Ottanta – Yeats può trovare un termine di paragone soltanto in Dante². È dietro l’opera di entrambi che, con maggior evidenza rispetto, per esempio, a Milton, si può scorgere la presenza pervasiva di una teologia, intesa non come impianto cosmologico tradotto didascalicamente in versi, ma come “sistema linguisticamente coerente”³, un’organizzazione simbolica che il poeta adopera per scardinare la realtà ma da cui può essere sovrastato mentre scrive. Si tratta, infatti, di una presenza “esigente”⁴, che l’autore “può insieme vivere e patire”⁵, una complessa strutturazione linguistica e figurale – arbitraria e dogmatica appunto come una teologia – che richiede un’obbedienza totale, una sottomissione e una fiducia cieche di cui le pagine di *A Vision* forniscono una dimostrazione probante. Si veda la celebre rievocazione della prima seduta di scrittura automatica praticata con la moglie:

Ciò che veniva fuori in frasi staccate, in una grafia quasi illeggibile, era così esaltante, a volte così profondo, che la convinsi a dedicare tutti i giorni una o due ore all’ignoto

¹ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 30.

² Ancora Wilson è fondamentale per questa interpretazione. Nella sua copia di *Axel's Castle*, Manganelli infatti segna in margine questo passo: “He [Yeats] can even challenge comparison with Dante – whom he now describes as “the chief imagination of Christendom” – by his ability to sustain a grand manner through sheer intensity without rhetorical heightening. He assumes, indeed, a kind of Dantesque mask”, in E. Wilson, *Axel's castle. A study in the imaginative literature of the 1870-1930*, op. cit., p. 35 (“[Yeats] può persino aspirare a un confronto con Dante – che ora definisce “la più grande fantasia creativa della cristianità” – per la sua abilità nel sostenere uno stile grandioso grazie all’intensità pura, senza amplificazioni retoriche. Egli assume addirittura una specie di maschera dantesca”, in E. Wilson, *Il Castello di Axel. Studi sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, traduzione di Marisa e Luciana Bulgheroni, Milano, SE 1988, p. 36).

³ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 31.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

scrittore, e dopo una mezza dozzina di queste ore mi offersi di passare il resto della mia vita a spiegare e a mettere insieme quelle frasi sparse. “No,” fu la risposta “noi siamo venuti a darti metafore per la poesia”.¹

La teologia di Dante e di Yeats non è quindi soltanto un grande serbatoio di immagini poetiche², ma una intera costruzione che inghiotte, una “vertiginosa macchina”³ di cui il poeta patisce la portata sovrumana, senza scampo (“in materia di letteratura, e in materia di fede, non sono possibili i compromessi”⁴). Dentro questa vertigine da cui non si dà rifugio, Manganelli riconosce un “compagno spettrale”⁵, un teologo fallito che affronta la tirannia della parola senza potersi appoggiare sull’impianto cosmologico di Dante. Rispetto a un poeta medievale, infatti, Yeats non conosce più la possibilità di includere le inquietudini di un’epoca di crisi in una prospettiva che Bachtin direbbe “verticale”⁶: non può fornire una sintesi compiuta e gerarchica dell’intero universo, colto in un istante simultaneo, così da riassumere l’idea cristiana della “coesistenza di tutto nell’eternità”⁷.

Questa ambizione totalizzante, per Yeats, è definitivamente tramontata: la costellazione teologica di *A Vision* funziona soltanto come una salvaguardia dall’aggressione della realtà, non può riconfigurarla né considerarla nei termini dell’eternità. Per questo, il tentativo di Yeats è più disperato e soffocante: la sua letteratura è davvero, in senso pienamente manganelliano, una pseudoteologia. Per Yeats la poesia è proprio un “*adunaton*”⁸, un impossibile destinato a sgretolarsi, come l’irraggiungibile città santa di Bisanzio (vagheggiata in molte sue poesie e scomparsa da secoli), come quell’Irlanda mitica e fiabesca che probabilmente non è mai esistita. Yeats sa che la poesia non dura per sempre, e l’eternità non è che un artificio: tuttavia, dentro quell’artificio chiede senza posa di essere accolto (“And

¹ W. B. Yeats, *Una visione*, op. cit., pp. 18-19.

² Cfr quanto affermava con lucidità il ventitreenne Yeats nella già citata lettera a Katherine Tynan, del 1888, in un passo doppiamente segnato a margine da Manganelli: “I do not mean that we should not go to old ballads and poems for inspiration, but we should search them for new methods of expressing ourselves”, in *The letters of W. B. Yeats*, op. cit., p. 92.

³ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 32.

⁴ Citazione da Yeats che si legge in G. Manganelli, *Il rinascimento celtico*, in W. B. Yeats, *Drammi celtici*, op. cit., p. 27.

⁵ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 29.

⁶ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p. 303.

⁷ Ivi, p. 304.

⁸ G. Manganelli, *Incorporei felini*. Vol. 2, op. cit., p. 30.

gather me / Into the artifice of eternity”¹). Dentro questa teologia distrutta, tra le rovine di una religione impossibile, Manganelli trova uno Yeats che, nel disastro, continua imperterrito a celebrare: questo significa credere.

¹ Cfr. W. B. Yeats, *Sailing to Byzantium*, vv. 23-24: “And gather me / Into the artifice of eternity”.

III. “EVERYONE WHO DARES TO WRITE HAS REASON TO FEAR”.

SAMUEL JOHNSON E THOMAS DE QUINCEY

Un “*good hater*”: così Manganelli descrive, fulmineamente, il critico di riferimento dei suoi anni giovanili, Edmund Wilson. Definizione che, nello stesso passaggio, Wilson divide in coabitazione con un'altra “anima gemella”¹ di Manganelli, Samuel Johnson. Con *good hater* Manganelli individua il suo tipo ideale di critico e ne chiarisce il principale attributo: non tanto la propensione a stroncare, ma la sprezzatura, cioè quella facoltà di giudizio – basata su un criterio personale e idiosincratico (il *gusto*) – che si riflette in opinioni insindacabili ma circostanziate e prive di ostilità preconçetta.

L’evocazione di Samuel Johnson non è casuale: è dal “perfetto reggitore della prosa inglese”² che Manganelli trae la consapevolezza del ruolo della critica letteraria non solo come mezzo di sostentamento o genere letterario, ma precisamente come giudizio, dovere di chiarezza di fronte a un pubblico che coincide con l’anonima e fantasmatica totalità dei lettori. Manganelli, facendo cenno a Johnson, riapre infatti una questione centrale, per lui eternamente sanguinante: l’invisibilità della platea a cui si rivolge l’autore mentre scrive, l’incorporeità di ogni creazione letteraria, sembrerebbero suggerire l’inutilità di ogni giudizio; come qualcuno che brancola nel buio, chi fa critica potrebbe fidarsi del proprio intuito e sperare di non andare a sbattere contro nessuno. Che senso ha ogni discorso sulla letteratura, se apparentemente ogni affermazione è senza conseguenze, se ogni azzardo può restare impunito e perdersi nella volatilità delle parole? E su quali fondamenti extra-letterari poggia il diritto che spinge a giudicare?

Il giudizio critico, infatti, non coincide soltanto con l’espressione di un semplice parere personale: dire, anche soltanto incidentalmente, che Johnson è “good” sottintende tutta una scala di valori che non consistono nei semplici criteri per interpretare un’opera letteraria, ma corrispondono agli stessi valori con cui viene

¹ S. S. Nigro, *La ruggine dell’anima*, op. cit., p. 108.

² G. Manganelli, *Quando gli inglesi andarono alle Falkland*, “Corriere della Sera”, 24 settembre 1982 (recensione a S. Johnson, *Riflessioni sugli ultimi atti relativi alle Isole Falkland*, Milano, Adelphi 1982).

affrontata *ogni occasione di scelta*, ai principi da cui è scandita la nostra stessa vita. Il solipsismo apparente della letteratura, dunque, non può indurre a un cammino alla cieca, ma spinge a un'esigenza permanente nei confronti di se stessi: i limiti del nostro metro di giudizio sono fatalmente anche i limiti del nostro mondo. Seguire la vita di Samuel Johnson significa, per Manganelli, provare ad espanderli.

Critica della vita

Il "dottor Johnson" (1709-1785) ha attraversato tutti i territori della letteratura del suo tempo, tanto da segnare con il suo nome un secolo intero¹: partito per Londra (1737) dalla piccola Lichfield con in tasca una tragedia che doveva servirgli da passepartout nella capitale, ha scritto su periodici da lui fondati («The Rambler», 1750-52, «The Idler», 1758-60) o diretti da altri («The Adventurer»); ha composto opere poetiche ispirate alle satire di Giovenale (*London*, 1738; *The vanity of human wishes*, 1749), ha scritto diari di viaggio, pamphlets, tragedie e un breve romanzo, a metà tra l'*oriental tale* e il *conte philosophique* (*The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, 1759). Ha legato la sua fama di critico letterario alla raccolta di profili biobibliografici delle *Lives of the English Poets* (1779-81, uno dei vertici della prosa inglese del Settecento) e alla curatela di una fondamentale edizione delle opere complete di Shakespeare (1765). Inoltre, lavorando per circa un decennio praticamente in solitaria, Johnson ha dato alla lingua inglese il suo primo dizionario (*A Dictionary of the English Language*, 1747-55) e, infine, ha lasciato una mole di aneddoti, battute mordaci e ricordi di abitudini bizzarre, fedelmente riportata nella monumentale biografia in sei volumi dell'amico e sodale James Boswell (*The Life of Samuel Johnson*, 1791).

Manganelli, nel luglio del 1961, si scontra frontalmente non solo con questa esistenza singolare ma soprattutto con la devozione scrupolosa e maniacale di James Boswell che l'ha resa celebre: scrive, infatti, un ciclo di quattro trasmissioni radiofoniche per il Terzo programma della RAI, andate in onda con il titolo

¹ "Età di Johnson" è ormai espressione storiografica classica per designare il cinquantennio centrale del XVIII secolo nella letteratura inglese.

complessivo di *Samuel Johnson e il suo tempo*¹. Manganelli, però, rovescia l'intento divulgativo: la biografia di Johnson – che Boswell sembra quasi stenografare in presa diretta e Manganelli raccoglie invece attorno a quattro grandi nuclei tematici – diventa per lui un'occasione di riflessione sulla critica e, più in generale, su una vita dedicata alla letteratura.

La trascrizione che Boswell ha lasciato della vita di Johnson – immortalandolo nelle innumerevoli stranezze caratteriali, nelle sue anomalie fisiche ma soprattutto nelle centinaia di sentenze salaci e categoriche – dimostra, prima di tutto, che giudicando ci si compromette sempre: ogni parola detta può essere estrapolata, ogni frase lasciata cadere per caso potrà essere l'unica a venire tramandata e ricordata. Il dominio della casualità su ciò che scompare e ciò che rimane è totale: tuttavia, questo non invita il critico a lasciarsi andare alla libera ispirazione, ma diventa uno sprone ulteriore: obbliga a una ricerca di precisione nella scrittura e nella conversazione, i due modi con cui il critico *si espone*.

Dunque, dall'esempio di Johnson Manganelli impara per prima cosa ad accettare la compromissione con le proprie scelte: fare critica significa appunto implicarsi, e proporre un'idea della letteratura che può essere considerata ingiusta, parziale, incompleta. Il critico ideale manganelliano (che sia Johnson, Wilson, oppure Manganelli stesso) rivendica questa parzialità assoluta: vuole conciliare il rigore tecnico dell'analisi e le esclusioni a priori, le dichiarazioni d'amore e le recise stroncature (“non l'ho letto, e non mi piace”²).

La figura di Johnson riporta a una concezione onnicomprensiva e totale, per cui la critica è innanzitutto un onere che si assume di fronte al destino. Il critico, infatti, si attribuisce un compito che non è umano: non può sapere che cosa accadrà in futuro, come sopravvivranno le opere di cui parla, né come sono arrivate a lui quelle del passato; ignora a che sorte potranno andare incontro le frasi che scrive, mentre accetta l'eventualità di poter essere accusato di ottusità, di leggerezza, di superficialità, o, nel migliore dei casi, di venire ricordato come ‘buon campione del

¹ Edite dapprima in G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e letteratura 2002, e poi, con trascrizione corretta dai dattiloscritti originali, in G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 2008.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 122 (Manganelli si serve di questa battuta, che confessa di aver preso “rapito” a Vanni Scheiwiller, per parlare del romanzo di Mario Puzo, *Il padrino*).

suo tempo'. Eppure, sa che per attendere al compito che si è scelto non può essere imparziale, né tantomeno immacolato.

Accade a Johnson, ad esempio, nell'introduzione al suo dizionario della lingua inglese. Quella che nei suoi intenti dovrebbe essere una professione di imparzialità preposta all'opera, finisce per capovolgersi ben presto una candida rivendicazione di faziosità. Affermando di non aver tratto esempi da autori viventi per non suscitare l'invidia di nessuno, Johnson tuttavia ribadisce immediatamente di aver seguito criteri del tutto personali per alcune eccezioni meritevoli di sottrarsi alla regola che si era imposto: dichiara, infatti, di aver attinto a libri recenti per alcuni esempi e di essersi lasciato guidare dalla propria ammirazione per invenzioni fuori del comune, dal ricordo di alcuni brani che gli sono rimasti impressi, dall'affettuosa preferenza per autori a cui si sente legato da vincoli di amicizia:

Il mio intento era di non includere occorrenze tratte da opere di autori viventi, per non essere fuorviato dalla parzialità e non dare a nessuno dei miei contemporanei motivo di lamentarsi; e non sono venuto mai meno alla mia risoluzione, se non quando alcune espressioni di qualità non comune hanno acceso la mia venerazione, quando la mia memoria mi ha fornito, da libri recenti, un esempio che calzava a pennello, o quando il mio cuore, nella tenerezza dell'amicizia, mi ha spinto ad ammettere un nome amato.¹

Una lezione di arbitrarità che Manganelli mette a frutto. In un articolo raccolto nel *Rumore sottile della prosa*, Manganelli parla dell'atteggiamento che dovrebbe tenere il recensore di fronte a un'opera prima: è impossibile, confessa, stabilire se il testo che si ha sottomanò è valido; l'unica cosa da fare, superficiale ma avventurosa come può essere la letteratura, è leggere alcune pagine alla ricerca di qualcosa che ci "incuriosisce"². Proprio come in un corteggiamento, il critico vuole lasciarsi sedurre dal testo che ha di fronte: nonostante le sue cautele, la sua scelta non sarà mai razionale perché ad attrarlo è sempre qualcosa che lo scuote e non lo lascia

¹ "My purpose was to admit no testimony of living authours, that I might not be misled by partiality, and that none of my coterporaries might have reason to complain; nor have I departed from this resolution, but when some performance of uncommon excellence excited my veneration, when my memory supplied me, from late books, with an example that was wanting, or when my heart, in the tenderness of friendship, solicited admission for a favourite name", S. Johnson, *Preface*, in *A dictionary of the English Language*, in Id., *Works. Vol.2*, ed. by Arthur Murphy, New York, Blake 1838, p. 451.

² G. Manganelli, *Innamorarsi a pagina uno*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 141.

indifferente (“una pagina di uno scrittore mi disturba, mi coinvolge, mi adescia, direi”¹). Non si tratta di un processo romantico, ma di una sensazione che, come accade in ogni vera seduzione, è incomprensibile e lacerante, soprattutto quando è provocata da autori che, oggettivamente, non sembrano possedere elementi di grandezza (“De Quincey, per esempio, che non è il più grosso autore della letteratura inglese, ha un fascino su di me come lo ha Milton”²) eppure sono in grado di disturbare, coinvolgere, adescare. Il lettore-scrittore-critico è incuriosito da quegli autori nei confronti dei quali abbandona ogni forma di distacco, la propria “virtuosa autocoscienza”³, per essere invece “costretto ad accettare la qualità innamorativa”⁴ della loro scrittura. “Passionalità e consapevolezza”⁵: la critica, scrive Manganelli a proposito dell’altro *good hater*, Edmund Wilson, nasce sempre dall’intersezione di questi due termini. La descrizione di questo non-metodo non è solo una rivendicazione di gusto e di arbitrarietà, ma è un’implicita ammissione: la critica è sempre una confessione resa in pubblico a proposito di una questione privata, durante la quale il recensore, messo all’angolo e accusato di tendenziosità, non può che allargare le braccia e riconoscere, piacevolmente imbarazzato, il proprio “innamoramento dopo una pagina”⁶.

Questa scelta non spinge, però, verso una tendenziosità radicale: l’autorità di cui il critico si arroga il diritto obbliga invece a soppesare ogni parola e ogni valutazione come se fosse definitiva, vincola a una gestione oculata e spietata delle proprie affermazioni, come se queste ultime avessero un valore di sentenza. La critica, innanzitutto, va indirizzata verso se stessi e gli impegni che i singoli giudizi sollecitano. È appunto Samuel Johnson, “primo eroe di una civiltà di massa”⁷ e probabilmente prima vera celebrità della critica letteraria come genere a sé stante, a incarnare questa inclinazione, a imprimere alla critica il valore sommo tra quei “doveri dell’intelligenza”⁸ cui Manganelli obbedisce.

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 153.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 166.

⁶ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 142.

⁷ G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 65.

⁸ *Ivi*, p. 86.

In Johnson, Manganelli riconosce infatti una forma di moralità che non scade però nella predicazione, ma si radica piuttosto nel lavoro come “sorta di costante esercizio spirituale contro la disperazione”¹. La pratica critica non è l’esercizio di un potere illimitato ma un modo per non collaborare con il dolore. Scrive, infatti, Johnson:

contro il dolore non v’è antidoto generale e sicuro quanto il lavoro... Il dolore è una sorta di ruggine dell’anima, ed ogni nuova idea contribuisce a raschiarla un poco.²

L’esercizio intellettuale funziona come un raschietto che scrosta con violenza la ruggine che si forma nell’interiorità, e con la stessa veemenza combatte la sofferenza, non accontentandosi di placarla soltanto provvisoriamente. Per questo, il lavoro critico di Johnson è soprattutto una “tecnica per sopravvivere”³, l’unico modo per “rendere abitabile un universo governato dalla sofferenza”⁴, proprio come per Edmund Wilson ogni attività intellettuale non era altro che una tecnica per “rendere la vita più abitabile”⁵. Manganelli ritrova così, in queste due anime gemelle e fraterne, quanto aveva battuto a macchina su un foglio volante in concomitanza con la stesura di *Un libro*: “scrivere un libro è un atto pratico. Serve per rendere tollerabile l’esistenza”⁶. Se scrivere non salva (“nulla ci può salvare”⁷), ogni parola lavora almeno per estirpare da noi quella “pagina non scritta”⁸ che altrimenti ci resterebbe dentro “come un umore maligno”⁹: scrivere serve “per dare al lampione che incontriamo l’apparenza di una donna. [...] È un rito magico, uno scongiuro”¹⁰. Ogni pagina che si scrive, quindi, agisce come uno scongiuro, riesce a dare corpo e consistenza a una speranza. Le traiettorie naturali dell’interiorità (legge e sottolinea Manganelli in un articolo di Johnson uscito su «The Rambler») non si spostano,

¹ Ivi, p. 83.

² Ivi, pp. 83-84.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Ivi, p. 87.

⁵ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 190.

⁶ La riporta S.S. Nigro in G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., p. 353.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

infatti, da piacere a piacere, ma “da speranza a speranza”¹: e sono questi movimenti a creare una rete, una forma di continuità tra le vicende degli uomini, di cui la letteratura e la critica si fanno collettore. Scrivere di altri, dunque, diventa soprattutto un’opportunità di comprensione verso altre esperienze biografiche, una “lettera ad amici sconosciuti”² che talvolta si traduce in un’occasione di risarcimento nei loro confronti.

Questo aspetto è evidente nella grande raccolta di Johnson, le *Lives of the English Poets*: ricostruendo vite di poeti e scrittori vissuti prima di lui, di autori di cui aveva una conoscenza solo indiretta o di contemporanei con cui intratteneva rapporti quotidiani, Johnson fornisce dei ritratti caricati ma mai caricaturali, allestisce una collezione personale in cui alla ricchezza documentaria si sovrappone il gesto deformante della sua mano, l’arbitrarietà della sua visione. Johnson si arresta quando confessa di non conoscere qualcosa (“I know not”) ma è fortemente convinto del proprio gusto e non rinuncia mai a dare un giudizio o una supposizione personale che ritiene doveroso proporre. Johnson non distingue tra l’autore e l’uomo: non perché ritenga la scrittura un riflesso condizionato della biografia di un autore, ma perché è convinto che “un autore è innanzitutto un essere umano”³, un personaggio a tutto tondo che prende forma soltanto nel racconto della sua vita, nel momento in cui, cioè, egli stesso si fa letteratura. La vastità degli interessi di Johnson risponde proprio a questa tendenza onnivora della letteratura a spolpare chi ne fa parte, e la sua critica cerca di restituire corpo e umanità a chi ne è stato privato.

¹ G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 87. Manganelli trova la frase, e la sottolinea, nella sua copia della raccolta di Johnson, per cui cfr. S. Johnson, *The Rambler*, introduction by S. C. Roberts, London : Dent, New York : Dutton 1953, p. 6 (segnatura F.MANG. Ingl. Johnson_3)

² Riprendo l’immagine da G. Celati, che a sua volta la ricava dal filosofo Peter Sloterdijk. Cfr. G. Celati, *Frontiere erranti della letteratura*, recensione a M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell’opera e rigenerazione umana*, Milano, Effigie edizioni 2009, “il manifesto”, «Alias», 12 settembre 2009.

³ M. Houellebecq, *Sottomissione*, Milano, Bompiani 2015, p. 11: “Ma un autore è innanzitutto un essere umano, presente nei suoi libri, e in definitiva il fatto che scriva molto bene o molto male conta poco, l’essenziale è che scriva e che sia, effettivamente, presente nei suoi libri. [...] pertanto, un libro che amiamo è soprattutto un libro di cui amiamo l’autore, che abbiamo voglia di ritrovare, con il quale abbiamo voglia di passare le nostre giornate”. Cfr. quanto afferma, con parole molto simili, anche Pavese: “Non si vede con che diritto, davanti ad una pagina scritta, dimentichiamo di essere uomini e che un uomo ci parla”, C. Pavese, *Leggere*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 203.

La critica di Johnson, per Manganelli, è rivelatrice, perché racconta l'inevitabile fallimento dell'uomo di lettere, cioè quella scissione che il *learned*, l'intellettuale, rappresenta: da un lato, la capacità di descrivere la vita con esattezza, di diagnosticarne le storture e le malattie, e di proporre vie e modi per raggiungere la felicità; dall'altro, l'impossibilità di ottenere questo equilibrio nel proprio privato. Questa contraddizione, che secondo Johnson rimane sempre aperta, se all'inizio può sembrare un ingrediente necessario alla scrittura, va invece sempre a detrimento di un buon esito sul piano letterario (affermazione complementare al timore che, si è visto nel primo capitolo, opprimeva Pavese: "non sei stato capace di porre un freno alla tua vita, come credi di incanalare e descriverne di quelle altrui?"). Le *Lives* di Johnson, infatti, raccontano spesso esistenze invivibili, dissidi divoranti, amori finiti in rovina: ma Johnson descrive le miserie dell'intellettuale, la sua sofferenza, le sue storture, proprio per poterne cogliere l'umanità.

È in due delle vite (forse i suoi capolavori) che questa descrizione raggiunge livelli insuperati:

in una prospettiva che diventa caleidoscopica, Manganelli segue fedelmente Johnson nella sua ricostruzione biografica, quasi come se la critica fosse prima di tutto un'esperienza di bottega, appresa a diretto contatto con il maestro. La prima vita è dedicata a Richard Savage (ambiguo scrittore fallito, condannato per omicidio e morto poi in carcere per debiti), di cui Johnson fu intimo amico. Un autore per certi versi lontanissimo dal suo modo di intendere la vita e la letteratura, ma proprio per questo a lui più caro e familiare: la vicenda di Savage affascina Johnson proprio perché passa attraverso i bassifondi, gli abissi ("the ocean of life") che la letteratura stessa vuole sondare: Savage, scrive Manganelli, è come uno scandaglio che Johnson getta nel mondo per ottenerne di rimando l'immagine, senza doverla subire in prima persona. Quella di Savage è una storia il cui fallimento sembra inscritto a priori, in cui tutti i fantasmi che Johnson ha cercato di esorcizzare nella sua vita prendono corpo. Ecco come ne descrive i primi due mesi dopo la nascita:

Questo fu l'inizio della vita di Richard Savage. Nato con una legittima ambizione di onore e ricchezza, in due mesi fu delegittimato dal parlamento e rinnegato da sua madre, condannato alla povertà e all'anonimato, e scaraventato nell'oceano della vita.¹

Johnson mostra di credere alla leggenda (alimentata da Savage stesso) delle nobili origini e della persecuzione perpetrata ai suoi danni dalla madre naturale, la contessa di Macclesfield. Savage, nel racconto di Johnson, vive continuamente nella frustrazione di un dialogo impossibile con questa madre sfuggente, che non solo lo ha abbandonato ma cerca di disfarsi di lui in tutti i modi (tramando per inviarlo come schiavo nelle piantagioni americane o accusandolo di tentato matricidio quando, dopo svariati tentativi, riesce finalmente a entrare furtivamente in casa sua per conoscerla). Più che alla realtà della vicenda (su cui comunque non sembra nutrire dubbi), Johnson è interessato a cogliere nella vita Savage l'intreccio di "misfortunes" e "wit", cioè quella contraddizione misteriosa per cui alla sua grandezza intellettuale debba corrispondere un accanimento cieco della sorte, che non solo l'ingegno non riesce ad arginare ma finisce per aggravare terribilmente. L'intelligenza e le qualità spirituali – è il più grande timore di Johnson – non costituiscono mai un riparo efficace e sufficiente dall'urto della vita. Anzi, come si legge proprio nella *Duchessa di Amalfi* tradotta da Manganelli, "tutto il nostro talento ("wit"), i libri letti, ci danno solo un senso più chiaro del nostro dolore"².

Savage, infatti, sembra sempre risucchiato da un circolo vizioso (una "malattia dell'anima"³, commenta fuoricampo Manganelli) che lo marchia fin dalla nascita e si ripete senza posa: un giorno, ad esempio, incontra per caso un amico che lo convince a seguirlo a Londra per prendervi in affitto una stanza e scrivere a quattro mani un pamphlet; dopo aver consumato il pranzo e ultimato il lavoro, l'amico confessa a Savage di essersi ritirato in città soltanto per sfuggire ai creditori e di non avere soldi per pagare il vitto e l'alloggio, se non vendendo entro sera il pamphlet appena ultimato. Un altro episodio, altrettanto casuale, si rivela ancora più drammatico:

¹ "Such was the beginning of the life of Richard Savage. Born with a legal claim to honour and to affluence, he was in two months illegitimated by the parliament and disowned by his mother, doomed to poverty and obscurity, and launched upon the ocean of life", S. Johnson, *Lives of the English Poets. A selection*, Dent, Everyman's Library 1983, p. 241 (mia traduzione).

² J. Webster, *La Duchessa di Amalfi*, trad. di G. Manganelli, Torino, Einaudi 1999, p. 61 ("[...] for all our wit / And reading brings us to a truer sense / Of sorrow", atto terzo, scena quinta).

³ G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 40.

Savage, insieme con due conoscenti con cui si è appena imbattuto, dopo aver scorto una luce in una locanda nei pressi di Charing-Cross, vi fa irruzione chiedendo una stanza per la notte: al rifiuto opposto dall'oste, scoppia una rissa, durante la quale un uomo resta ucciso, accoltellato, secondo le testimonianze, proprio da Savage. Durante il processo, con grande abilità oratoria riesce ad accattivarsi la giuria, ma è proprio questa brillante difesa a deporre a suo sfavore: la pubblica accusa, infatti, ribalta la sua arringa, ricordando ai giudici che un uomo non è meno colpevole solo perché eccellente oratore. A Savage non resta che fare domanda di grazia alla regina, che però la respinge perché su di lui pende l'accusa infamante di tentato matricidio... Dunque il "wit", il guizzo brillante, da solo, non salva; anzi, può essere distruttivo se non tenuto a freno da un attento possesso di sé. È l'identico messaggio che traspare dall'altra grande biografia, quella di Swift, autore per cui Johnson mostra al tempo stesso ammirazione e rigetto. Del decano irlandese, Johnson ammira il desiderio di indagare la natura umana in tutte le sue forme ("surveying human life through all its varieties"¹), ma ne biasima la propensione troppo ostentata per la battuta mordace, l'atteggiamento dissacrante, il carattere egoista e l'eccessivo amore per il denaro ("the love of a shilling"²), vizio che, forse più di ogni altro, spiega con efficacia certi suoi comportamenti bizzarri. Il rapporto di Swift con le donne è, a questo proposito, piuttosto emblematico: tutte le figure femminili che entrano in contatto con la sua vita finiscono come per avvizzire, inaridiscono lentamente per l'amore eccessivo nei confronti di quell'uomo troppo brillante e autocompiaciuto; si perdono nel suo narcisismo debordante e restano poi sopraffatte proprio da quegli aspetti stravaganti da cui sono state attratte. È quel che accade a Mrs Esther Vanhomrigh, corrispondente e amante di Swift, di cui Johnson dice che fu immortalata da un *senhal* attribuitole "ignominiosamente" (Swift l'aveva cantata come "Vanessa", nel poema *Cadenus and Vanessa*) e soprattutto resa infelice proprio dalla sua "admiration of wit"³. Johnson descrive la spirale da cui la donna è stata avvolta,

¹ S. Johnson, *Lives of the English Poets. A selection*, op. cit., p. 419.

² *Ibidem*. Manganelli sottolinea la frase nella sua copia del volume, per cui cfr. S. Johnson, *Lives of the English poets. Vol. 1*, London, Oxford University press 1959, p. 187 (F.MANG. Ingl. Johnson_1-2 /1).

³ Cfr. *ivi*, p. 430: "a woman made unhappy by her admiration of wit, and ignominiously distinguished by the name of Vanessa".

l'abbraccio mortale della personalità affascinante di Swift che, intrappolandola forse involontariamente a sé, ha finito per schiacciarla:

Se qualcuno affermasse che Swift avrebbe dovuto tenere a bada una passione che non aveva mai pensato di contraccambiare, bisognerebbe fare ricorso proprio a quella attenuante che egli tanto disprezzava: «gli uomini non sono altro che uomini».¹

Quel che a Johnson sembra terribile è che Swift è stato scavalcato dalle sue stesse parole, da quegli stessi vizi che ha creduto di stigmatizzare. Johnson scava nella vita degli scrittori proprio per cogliervi un errore palese, per trovare, sotto la copertura dell'opera, quelle spaccature, quegli sbagli da cui emerge una incompletezza sintomatica e profondamente umana: «gli uomini non sono altro che uomini», anche e soprattutto quando cercano di arginare i propri vizi e le proprie paure facendone letteratura. È grazie a questo motto (da lui detestato) che Swift potrebbe essere assolto: la vita e la letteratura sono qualcosa che sfugge sempre di mano, e proprio gli atteggiamenti portati avanti con coerenza, le peculiarità stesse che conducono al successo e le certezze incrollabili in cui ognuno ripone la fiducia in se stesso, finiscono per tradire al momento della verità («Wit can stand its ground against Truth only a little while»²).

Quello di Johnson non è soltanto un giudizio morale, ma una constatazione fatta con spavento: per tenersi saldi a se stessi bisogna arroccarsi attorno ai propri punti forti, a delle certezze solide, che però possono capovolgersi da un momento all'altro, oppure farsi talmente ossessive da rendere la vita un inferno. Swift vive soggiogato dal terrore per l'ipocrisia e, mentre con un gusto quasi perverso («depravation of mind») tende a dare di sé un'immagine dimessa e svilita, contemporaneamente si abbandona a una smodata autostima, tanto da compromettere i rapporti con le persone che lo circondano. La sua relazione con Stella, l'unica donna veramente amata per tutta la vita, diventa il centro verso cui si convogliano queste tendenze schizoidi; se Swift immagina questa storia come una fuga dal conformismo delle convenzioni sociali, le sue personali inibizioni e la sua ritrosia a rendere pubblico un rapporto sempre tenuto in sordina (tanto che il loro matrimonio è celebrato in forma segreta e vissuto,

¹ *Ibidem*: «If it be said that Swift should have checked a passion which he never meant to gratify, recourse must be had to that extenuation which he so much despised, «men are but men»».

² Ivi, p. 421.

sospetta Johnson, senza mai un momento di intimità) logorano senza scampo le vite di entrambi. Johnson descrive un rapporto ridotto a brandelli dalle ossessioni di Swift per la convenienza sociale, per il proprio talento letterario, per il desiderio di costruire a tavolino un amore ideale, depurato da tutte le variabili che potrebbero sottrarre Stella al suo potere. È un amore perfido, clandestino e probabilmente mai consumato, dominato dalle prescrizioni assurde – e ipocrite – di Swift: un sentimento che a poco a poco si avvelena, fino alla magistrale e commovente pagina con cui, in poche righe, Johnson descrive la parabola di Stella dal suo approdo in Irlanda fino alla morte “sotto la tirannia di colui che l’aveva amata e onorata al massimo grado”:

La bellezza e il fascino, le più grandi qualità esteriori che una donna può desiderare o possedere, furono fatali alla sventurata Stella. L’uomo che ebbe la sfortuna di amare, come osserva Delany, era innamorato della propria unicità, e desideroso di costruirsi un modello di felicità per se stesso, un modello che si scontrava però col normale corso delle cose e l’ordine stabilito dalla Provvidenza. Dal tempo dell’arrivo di Stella in Irlanda, Swift sembrò determinato a tenerla in suo potere, e perciò impedì una relazione semplice e piacevole, accumulando richieste assurde, e imponendo condizioni che non potevano essere rispettate. Finché lei era ancora una donna libera, Swift però non riteneva il suo possesso sicuro; l’insoddisfazione, l’ambizione o la semplice volubilità avrebbero potuto separarli: si decise quindi per un’assicurazione doppiamente sicura, e a incatenarla a sé con un matrimonio clandestino, in cui egli vedeva tutti i piaceri di una relazione perfetta, senza il peso degli obblighi coniugali. Ma l’infelice Stella non era soddisfatta di questa condizione; non fu mai trattata come una moglie, e agli occhi del mondo era poco più di una governante. Continuò a vivere insoddisfatta, sperando che col tempo lui l’avrebbe riconosciuta e sposata ufficialmente; ma quel tempo non venne, finché il cambiamento dei modi e il rinsavimento di Swift non le fecero dire, a lui che le offriva il riconoscimento del loro matrimonio, che ormai era “troppo tardi”. Si abbandonò, quindi, a un risentimento pieno di tristezza, e morì sotto la tirannia di colui che l’aveva amata e onorata al massimo grado.¹

¹ Beauty and the power of pleasing, the greatest external advantages that woman can desire or possess, were fatal to the unfortunate Stella. The man whom she had the misfortune to love was, as Delany observes, fond of singularity, and desirous to make a mode of happiness for himself, different from the general course of things and order of Providence. From the time of her arrival in Ireland he seems resolved to keep her in his power, and therefore hindered a match sufficiently advantageous by accumulating unreasonable demands, and prescribing conditions that could not be performed. While she was at her own disposal he did not consider his possession as secure; resentment, ambition, or caprice might separate them: he was therefore resolved to make “assurance doubly sure,” and to appropriate her by a private marriage, to which he had annexed the expectation of all the pleasures of

Swift vive controcorrente non per una battaglia anticonformista ma perché si vuole ritagliare una felicità privata e impossibile; si astrae da tutte le consuetudini della società alla ricerca di un rifugio personale, di una campana di vetro perfetta e intoccabile. Il nichilismo nei confronti della razza umana che emergeva dai *Gulliver Travels* si esplicita con maggiore chiarezza nelle scelte di vita del Decano: Swift, disprezzando vanità, matrimonio e rapporti interpersonali, non ha fatto altro che rovinare la vita alla persona che più lo ha amato, anche se nessuno può dubitare della sincerità del suo affetto: non si tratta di un amore romantico, unico e autentico e perciò impossibile e doloroso, ma di un sentimento concreto e reale che si è incancrenito a causa di un egoismo atroce, ancora più crudele perché camuffato da ambizioni di purezza.

A Johnson non interessa soltanto la dinamica dei sentimenti, o meglio, questa gli serve come cartina di tornasole per descrivere il progressivo incedere della follia nella mente di Swift, vista come un lento logorio che subentra dopo la morte di Stella e lo fa scivolare a poco a poco nel buio della demenza e della cecità. L'uomo che era riuscito a ottenere uno straordinario successo letterario e politico (tanto da poter orgogliosamente affermare che l'Irlanda gli sarebbe per sempre stata debitrice¹) e che, proprio tenendo insieme "wit" e "truth", si era ritagliato con le sue parole un ruolo da *opinion maker* ascoltato perfino a corte, ha finito per sfaldarsi e precipitare in una notte senza fine.

Nelle pagine di Johnson si assiste non solo a uno scavo psicologico ma al tentativo di comprendere (Manganelli direbbe "integrare") una lettura di tipo biografico con una sorta di compartecipazione personale e privata: la critica è, a tutti gli effetti, una immersione in apnea nel mondo di un autore, un tuffo dentro acque di cui non si può vedere il fondo.

perfect friendship, without the uneasiness of conjugal restraint. But with this state poor Stella was not satisfied; she never was treated as a wife, and to the world she had the appearance of a mistress. She lived sullenly on, in hope that in time he would own and receive her; but the time did not come till the change of his manners and depravation of his mind made her tell him, when he offered to acknowledge her, that "it was too late." She then gave up herself to sorrowful resentment, and died under the tyranny of him by whom she was in the highest degree loved and honoured. She then gave up herself to sorrowful resentment, and died under the tyranny of him by whom she was in the highest degree loved and honoured", ivi, pp. 434-35 (traduzione mia).

¹ Cfr. ivi, p. 439: "He said truly of himself, that «Ireland was his debtor»".

La sconfinata erudizione di Johnson deriva anche da questo suo voler mettere mano a ogni cosa: ogni sozzura o elemento immorale merita di essere ricordato, è nel sordido che si celano quei barlumi di verità che cerca il critico. Nella sua opera non c'è spazio per un'analisi asettica, ma soltanto un discorso fatto di immersione, di compromissione continua: per Johnson, leggere e scrivere di un autore vuol dire andare tutto d'un fiato al cuore di un testo per provare a lasciarsi circondare da quel mondo estraneo e compromettente come se fosse il proprio. La critica di Johnson, pertanto, è letteralmente un *processo alle intenzioni*: il dottore inglese non entra nella vita degli autori per stilare accurate diagnosi dopo l'anamnesi del paziente; lo fa perché non riesce a esplorare un testo se prima non ne accetta, sulla propria pelle, la scommessa provocatoria: il rischio, cioè, di patire le stesse fatiche, gli stessi tormenti, il pericolo di scoprire dietro l'apparente serenità di una pagina brillante le tracce di un delirio imminente. Un rischio che vale la pena correre per poter scorgere a volte, dietro le spirali di tormento e follia, la pace dei libri.

Dunque è la sincerità, commenta Manganelli, l'unica virtù che Johnson abbia coltivato "in grado eroico"¹ per tutta la vita: la sua franchezza spudorata e spesso arrogante, divenuta proverbiale, non risponde semplicemente a un ideale di demistificazione sociale, ma si manifesta quasi come una sorta di fanatismo, evidente nella sua conversazione schietta e intransigente; non può essere spiegata come l'atteggiamento di un personaggio, ma riguarda "tutto un modo di esistere"² e, dunque, di scegliere e giudicare. Johnson è perennemente un critico: sa di poter essere ingiusto, ma deve esserlo fino in fondo, perché solo con un giudizio spietato e arbitrario può sperare di essere ritenuto incolpevole.

Per questo la falsità di Swift gli appare ributtante e minacciosa; per questo Johnson non nasconde neppure i dettagli più scabrosi e macabri della vita di ogni autore di cui scrive (come i tentativi, compiuti proprio da Swift sul letto di morte, di estirparsi l'occhio malato, gonfiatosi fino alle dimensioni di un uovo): il suo è un dovere di verità assoluto, impietoso e brutale. Ma dietro questa violenta e sregolata descrizione del disumano – fisico e spirituale – si cela l'ambiguità fondamentale di Johnson. Manganelli, dopo averlo accompagnato fedelmente, nell'ultima sezione della sua

¹ G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 72.

² *Ibidem*.

Vita (intitolata *La malinconia di Johnson*) rovescia per così dire il cannocchiale, e mostra la figura del Dottore vista attraverso la lente di Johnson stesso. L'attenzione morbosa che Johnson dimostra per la doppiezza morale e per la malattia in tutte le sue forme deriva, secondo Manganelli, da una sua personale ossessione: il terrore di venire prima o poi sopraffatto dal male, il timore che il suo buonsenso possa essere scavalcato dalla follia o rivelarsi in tutta la sua incoerenza, perché solo "chi ha chiara idea di qual sia il suo dovere, sa anche di quanto la propria condotta resti inadeguata"¹. Le risse verbali, le accensioni di ilarità, gli innumerevoli tic nervosi sono per Johnson modi per rendere ospitale la propria "regione di angoscia e di tristezza"² e, al tempo stesso, spie rivelatrici della sua presenza incombente. Manganelli mostra un Johnson sempre alla ricerca di un regolatore per la propria stabilità, di un principio che mantenga in un equilibrio omeostatico tutta la sua vita³; questa armonia, però, è sempre sul punto di rompersi, o di naufragare nel mare della grande metropoli. Londra, infatti, è il luogo della felicità, la città ideale che offre tutto quello che un uomo può desiderare ("when a man is tired of London, he is tired of life"⁴): ma è anche un territorio infido, l'asilo del sordido e la dimora per eccellenza di ogni squallore. È Londra il vero centro della vita di Johnson, il suo cuore pulsante, la città tentacolare che per oltre cinquant'anni lo tiene legato a sé. "Una città per viverci"⁵, come aveva scritto Manganelli negli *Appunti critici*, dopo averla visitata per la prima volta, nel 1953. È nel suo poemetto *London* (ispirato alla satira III di Giovenale e pubblicato per la prima volta nel 1738) che Johnson riversa tutto il suo rapporto contrastato con la città che lo ha adescato e attirato dalla piccola Lichfield un anno prima. Come Giovenale faceva parlare un certo Umbricius che, disgustato dall'Urbe, si era ritirato a Cuma, così Johnson propone il lungo monologo di un amico, Thales, che ha fatto la scelta (eroica, a suo dire⁶) di trasferirsi da Londra in Cambria (cioè nel Galles¹).

¹ G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 81.

² Ivi, p. 75.

³ Cfr. W.B.C. Watkins, *Perilous balance: The tragic genius of Swift, Johnson, & Steme*, London, Oxford university press 1939.

⁴ Cfr. J. Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, edited by R.W. Chapman, introduced by Pat Rogers, Oxford-New York, Oxford university press 1985, p. 859 (Saturday, 20 September 1777).

⁵ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1C, p. 12r (6-8-1953).

⁶ "I praise the hermit, but regret the friend / Who now resolves, from vice and London far, / To breathe in distant fields a purer air, / And, fix'd on Cambria's solitary shore, / Give to St. David one true

Thales describe Londra come una città di delinquenza endemica, ma soprattutto come un concentrato di ambiguità e adulazione, in cui tutto è in vendita² e i costumi antichi e i valori tradizionali sono ormai andati perduti, soppiantati da usanze e mode importate dalla Francia (“Forgive my transports on a theme like this / I cannot bear a French metropolis”³).

I vizi si insinuano a poco a poco in chi vive a Londra (“They first invade your table, then your breast; / Explore your secrets with insidious art / Watch the weak hour, and ransack all the heart”⁴) e, come parassiti pazienti, si attaccano senza scampo alle loro vittime designate, divorandole poi fino midollo. Contro questi pericoli bisogna stare sempre in guardia, perché le leggi non fanno nulla per ostacolarli; l’unico crimine davvero perseguito penalmente e stigmatizzato con ferocia, infatti, è la povertà (“This, only this, the rigid law pursues, / This, only this, provokes the snarling muse”⁵). Questa stessa miseria schiaccia i letterati che, pur di sopravvivere, sono disposti a svendersi per pochi soldi: la tribù dei poeti laureati (“the laureat tribe”⁶), infatti, nonostante le sue vacue pretese, non è che una combriccola corrotta (“pension’d band”⁷) che con versi servili e sterili può solo testimoniare il furto della propria libertà. Thales, in questo marasma di crimine e falsità, rappresenta invece un esempio estremo di rigore morale, l’unica persona che possieda davvero le sole ricchezze che il denaro non può comprare (“The peaceful slumber, self-approving day / Unsullied fame, and conscience ever gay”⁸). Se da un lato Johnson sembra guardare con ammirazione alla fuga eremitica di Thales, dall’altro non potrebbe mai

Briton more / For who would leave, unbrib’d, Hibernia’s land / Or change the rocks of Scotland for the Strand?” (S. Johnson, *London*, in Id, *The poems*, edited by David Nichol Smith and Edward L. McAdam, Oxford, Clarendon 1974, p. 68, vv. 4-10).

¹ Secondo alcuni commentatori, dietro questa figura potrebbe celarsi Richard Savage, che in effetti si ritirò nel Galles per sfuggire ai suoi debiti sempre più ingenti).

² “This mournful truth is ev’ry where confess’d / Slow rises worth, by poverty depress’d: / But here more slow, where all are slaves to gold, / Where looks are merchandise, and smiles are sold / Where won by bribes, by flatteries implor’d / The groom retails the favours of his lord”, ivi, pp. 76-77, vv. 176-81.

³ Polemica dietro la quale si può scorgere una traccia della crociata antifrancese intrapresa da Johnson con il suo *Dictionary*, con cui sperava di salvaguardare la purezza della lingua nazionale contro la progressiva intrusione di gallicismi).

⁴ Ivi, p. 75, vv. 153-55.

⁵ Ivi, p. 76, vv. 160-61.

⁶ Ivi, p. 77, v. 198.

⁷ *Ibidem*, v. 200.

⁸ Ivi, p. 73, vv. 89-90.

concepire una scelta simile: la sua decisione è quella di rimanere nel tumulto della capitale, di gettarsi dentro fino al collo, di duellare all'ultimo sangue nell'agone letterario. Il ritiro solitario è una soluzione impraticabile, un vero e proprio "suicidio civile"; il milieu abitato dai letterati, così come la vita stessa, sono una pedana da combattimento, un ring il cui perimetro corrisponde con gli angoli di Grub Street, la via squallida degli oscuri pennivendoli (gli *scribblers*), il cui numero è in crescita vertiginosa con lo sviluppo della nascente industria culturale. Tra i mestieranti delle lettere, Johnson si batte con violenza, perché sa di partire da una posizione di svantaggio: nella grande metropoli rimarrà sempre il letterato di campagna che si aggira per la città senza un soldo e una tragedia inedita in tasca, l'ambizioso uomo di provincia che ha soltanto la letteratura e la propria abilità dialettica per ottenere diritto di cittadinanza e di parola nella capitale del regno. Johnson scrive e dibatte con veemenza perché con ogni parola si conquista un pezzetto ("the beggar'd land"¹) del suo diritto di stare a Londra, un permesso per stare al mondo.

Nella grande notte in cui tutti i gatti sono bigi, nell'apparente oscurità in cui la critica si trova a dover far luce, Manganelli guarda ad autori per lui esemplari, servendosene quasi per un processo di ecolocalizzazione: come certi animali che si muovono perlopiù al buio, emette degli impulsi sonori e in base alle risposte che ottiene corregge la propria direzione. L'esemplarità delle figure del passato, gli interrogativi che ritrova in loro con una felice coincidenza, gli servono per riorientare, secondo nuove prospettive, la propria ricerca. E l'esistenza di Samuel Johnson – spesa in interminabili conversazioni, in dibattiti letterari infuocati, vissuta all'ombra di una malinconia sempre sul ciglio del delirio – sta lì a indicare una possibile via, uno "stile dell'anima"².

Prosa di lotta

Circa vent'anni dopo la morte di Johnson, in una Londra ancora più caotica, malfamata e proto-industriale, mette piede un altro brillante ragazzo di campagna, Thomas De Quincey. Figlio di un modesto commerciante con qualche interesse letterario, il diciassettenne Thomas, intelletto tanto precoce e vorace nelle sue

¹ S. Johnson, *London*, op. cit., p. 77, v. 201.

² G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, op. cit., p. 82.

passioni quanto ribelle e poco incline alla disciplina della vita di collegio, vistosi rifiutare l'ingresso con un anno di anticipo all'università, ha deciso di abbandonare gli studi e partire alla scoperta del mondo. Dopo aver girovagato per circa un anno tra l'ovest dell'Inghilterra e il nord del Galles in preda alla fame più nera, arriva infine a Londra, come un cane randagio, in cerca di sopravvivenza.

Nella capitale, però, la sua "agonia" non ha fine: mentre la miseria e la fame cronica lo tormentano, il suo orgoglio gli proibisce di cercare aiuto presso i numerosi conoscenti in città o di ottenere un lavoro mettendo a frutto la sua vasta conoscenza delle lingue classiche ("non mi era mai passato per la testa che un lavoro letterario potesse essere una fonte di profitto"¹). L'unica soluzione plausibile gli sembra quella di prendere a prestito del denaro presso alcuni usurai ebrei, garantendosi la somma con un anticipo sulla propria eredità: uscire, cioè, da una difficoltà legandosi a una futura dipendenza. Ed è seguendo lo stesso principio che De Quincey si incatena alla dipendenza che lo renderà celebre: straziato da laceranti dolori allo stomaco causati dai lunghi periodi di inedia, inizia a fare uso di massicce dosi di tintura di oppio (il laudano); questa pratica, seppur tenuta sotto controllo dopo una fase iniziale più acuta di circa otto anni (1804-12), non lo abbandonerà praticamente per tutta la vita.

Nelle *Confessions of an English Opium-Eater* (che, come visto, Manganelli tradusse a venticinque anni, nel 1947) De Quincey racconta la sua lotta (condotta "con uno zelo religioso"²) contro la tossicomania, senza risparmiare i particolari più infamanti. Non lo fa non per un gesto di "autoumiliazione gratuita"³ o per espiare una colpa: le *Confessions* non sono il racconto di un pentimento o della guarigione da una malattia – appartenerebbero altrimenti alla letteratura penitenziale o a quella medica – ma restituiscono soprattutto la testimonianza di un'inattesa "vittoria su se stesso"⁴. Un successo ancora più sorprendente perché ottenuto contro il fascino prepotente e distruttivo dell'oppio e racchiuso, poi, dentro pagine di prosa perfetta. Come Johnson, De Quincey combatte contro il male: Manganelli guarda alle loro vite – e alle loro opere – non perché descrivono un equilibrio ideale, ma perché raccontano innanzitutto un bisogno, tracciano strategie per provare a galleggiare dentro un

¹ Th. De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, Milano, Garzanti 2012, p. 31.

² Ivi, p. 6.

³ Ivi, p. 5.

⁴ Ivi, p. 6.

abisso che si spalanca di continuo. La “vittoria su se stessi”, infatti, non è mai certa: la pace faticosamente raggiunta è continuamente minacciata; se Johnson è ossessionato dal pensiero dell'imminenza della morte, del giudizio divino e dello scatenarsi della follia, De Quincey invece deve placare una dipendenza e combattere la sua continua attrattiva. Non può differire lo scontro perché il vero nemico si è incarnato in lui, ha preso possesso del suo corpo e della sua mente, lasciandogli soltanto un'eccellente padronanza della lingua e un patrimonio sconfinato di letture. Scandendo con rigore metodico tutte le tappe che lo hanno portato alla sofferenza e raffigurando con immagini estremamente concrete e realistiche il suo inferno quotidiano, De Quincey suggerisce quasi un itinerario di meditazione e di aggressione al disordine che regna nell'interiorità: le sue *Confessions* sembrano agire come un corrispettivo laico (e privato) degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Si tratta, però, di poco più di una traccia: al di là del presunto aspetto pedagogico, tutti gli insegnamenti che si possono trarre dalla sua confessione restano inapplicabili; si chiudono nella loro esperienza singolare, restando confinati a un'occasione biografica e personale non replicabile. L'intento, più che morale o didascalico, è letterario: ma è proprio in questa letterarietà che De Quincey può “liberarsi di tutti gli affetti disordinati”¹ e provare a raschiare la propria “ruggine” dall'anima.

Nelle pagine di De Quincey, Manganelli ammira, infatti, la “gestione retorica”² della sofferenza: non il tentativo di scomporre il dolore mettendolo per iscritto, ma la dissezione letteraria e sintattica delle proprie allucinazioni, la perizia tecnica brandita come un'ascia. I suoi periodi fluttuanti, infarciti di citazioni classiche e di riferimenti letterari, procedono come un rompighiaccio, infrangono ogni autocompiacimento, sembrano fare appello all'infamia intrinseca del letterato per disintossicarlo dai suoi stessi demoni. Solo scrivendo De Quincey viene a patti con un'anima condannata altrimenti a restare “frammentaria”³: la prosa è un rimedio, forse inconsapevole, agli interessi mutevoli e scostanti della sua intelligenza vorace, incline a rapide accensioni, e alla dispersione visionaria dell'oppio. Per questo, altrettanto inconsapevolmente, De Quincey credeva di non potersi guadagnare da vivere con un

¹ G. Manganelli, *L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, “Corriere della Sera”, op. cit. qui??

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

lavoro letterario: la letteratura non è una questione di sussistenza, ma di sopravvivenza.

Proprio questa è l'immagine di De Quincey che Manganelli ha cara: quella di un intelletto ondivago e prensile, sempre sul punto di disfarsi, di una vita e una prosa prossime alla disgregazione che invece riescono a tenersi unite e bilanciate. De Quincey divaga e si perde, prende a prestito altre parole, contrae continuamente nuovi debiti: ma l'architettura del suo discorso "è tenuta compatta dalla sintassi di un lettore di prosa latina e di predicatori barocchi"¹. Nella nota introduttiva (recuperata da Salvatore Silvano Nigro) che doveva accompagnare la sua perduta traduzione delle *Confessions*, Manganelli indica le qualità che fanno di De Quincey "uno scrittore di eccezione":

in primo luogo la prosa, artefatta, intellettuale, lavorata, piena di ambagi, di indugi, deliziosamente articolata, di una complessità intellettuale quale non si conosceva più dal seicento; un mondo di immagini talora di origine concreta, quotidiana: istantanee di paesaggi, acri ed effimere tentazioni, ma tutte colorate di una intensità mostruosa, da sogno; o presenze affatto irreali, fantasmi generati dall'oppio, miraggi: costretti tuttavia a concretezza da quella prosa di salda struttura, capace di dare organizzazione intellettuale a ciò che per sua natura vorrebbe restare nel limbo psicologico della pura allucinazione.²

Dunque, anche quella di De Quincey è una *prosa di lotta*: serve per esorcizzare fantasmi che sono tutt'altro che irreali, li costringe "a concretezza" dentro una struttura compatta. Diversamente da quella di Samuel Johnson, si tratta, però, di una lotta privata, condotta in solitaria, contro i propri miraggi: come l'oppio esige la solitudine per celebrare i piaceri che può conferire, allo stesso modo la scrittura esige la segregazione dell'autore per liberarlo nelle sue confessioni:

Come sappiamo esserci piaceri solitari, De Quincey ha scoperto angosce e affanni che per essere delibati, esigono solitudine; come quei piaceri, codeste angosce traggono dalla solitudine un loro gusto ignobile e degradato. Le angosce solitarie di De Quincey

¹ *Ibidem*.

² G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, op. cit., pp. 355-56.

generano il linguaggio solitario di colui che ascolta se stesso: il freddo empio gaudio della retorica.¹

Tuttavia, l'isolamento non è totale: De Quincey si confessa in pubblico, viola ogni riserbo, esce allo scoperto: nessun aspetto della sua vita è nascosto o idealizzato, ma preso per i capelli e trascinato sulla pagina. L'angoscia della solitudine è controbilanciata dal rapporto con il lettore, con cui De Quincey cerca continuamente un dialogo; questa fraternità istintiva ci rende familiare la sua voce, cui si presta volentieri orecchio nonostante una prosa spesso erratica, divagante, "strabica"². De Quincey merita la nostra totale apertura di credito perché dà l'impressione di non risparmiarsi mai in quello che scrive: "si consuma tutto nelle sue frasi, e le sue frasi sono eterne"³. Che parli delle strazianti conseguenze dell'uso dell'oppio, di premoderni serial killer o di episodi raccapriccianti occorsi nei bassifondi di una "unresting London"⁴, De Quincey è come se prevedesse con esattezza quasi distratta che cosa può accadere quando i rapporti umani toccano il fondo e sono ridotti alla pura lotta per la sopravvivenza: è la sola qualità davvero *visionaria* che gli appartiene.

Una qualità, appunto, non necessariamente legata all'autobiografia o all'esperienza diretta: lo dimostrano le pagine con cui De Quincey descrive la disgregazione e l'ingresso della malattia nella vita dell'uomo d'ordine ne *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*.

Attingendo a varie testimonianze dirette e soprattutto a *Kant in seinen letzten Lebensjahren* (1804) di Cristoph Wasianski (allievo e scrupoloso segretario personale degli ultimi anni del filosofo), De Quincey allestisce con questo breve testo

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1C, p. 4v (12-7-53).

² Manganelli definisce la pagina di De Quincey un "raffinato strabismo", in cui "è impossibile guardare il centro del suo discorso, giacché esso è sempre altrove, un fuoco fatuo, estremamente fatuo". Cfr. G. Manganelli, *Introduzione* a Th. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, op. cit., p. 11. Ma ricordiamo che Sanguineti attribuiva lo stesso strabismo anche alla prosa di Manganelli, per cui cfr. G. Pulce, *Edoardo Sanguineti: questo nostro mondo così manganellabile* (cit. nel capitolo 1).

³ G. Manganelli, *L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, "Corriere della Sera", op. cit.

⁴ Sono le parole su cui si chiude il *Poscritto* aggiunto a *L'assassinio come una delle belle arti*, dedicato da De Quincey agli omicidi perpetrati di un certo Williams nel 1812: "And over him drives for ever the uproar of unresting London!" ("Sopra di lui scorre all'infinito il trambusto dell'insonne Londra!", in Th. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, op. cit., p. 139).

una sorta di apologo morale in cui Kant è descritto durante il crollo del suo sistema di vita. De Quincey dichiara immediatamente di non essere il diretto autore della sua cronaca; affermando di essersi basato su “resoconti autentici di amici e allievi”¹, cerca di giustificare quella che può a ragione apparire come un’intrusione indebita nella zona più intima della vita di Kant. De Quincey non solo afferma che buona parte del racconto non è opera sua ma che questo deve essere letto “premettendo che per lo più è Wasianski che parla”². Indossando la maschera del suo confidente intimo, lo scrittore inglese può così accedere direttamente allo studio e alla stanza da letto di Kant, ai luoghi cioè in cui le sue debolezze e le sue infermità diventano sempre più spaventose, senza per questo sentirsi in imbarazzo. Anzi: la descrizione delle ultime sofferenze di Kant deve vincere qualsiasi ritegno o scrupolo personale proprio per un “senso del dovere pubblico”³, perché solo raccontando anche gli ultimi istanti di un “uomo che appartiene a ogni tempo”⁴ può vincere la sua partita etica⁵. La narrazione procede secondo una logica di progressiva messa a fuoco e di graduale dilatazione temporale: nelle prime pagine viene rapidamente ripercorsa la vita di Kant, dalla nascita ai primi riconoscimenti accademici. Successivamente, quando la parola passa a Wasianski, vengono elencati i rituali quotidiani di Kant (la sveglia alle cinque del mattino, la colazione in solitaria, i pranzi con gli amici, la passeggiata pomeridiana) e certe sue abitudini mentali, che sconfinano spesso in vere e proprie manie (passeggiate compiute sempre in solitaria per poter respirare soltanto con il naso, giarrettiere sostituite da un apposito marchingegno per non compromettere la circolazione sanguigna, etc). Questa prima parte introduttiva serve da contrappeso alla seconda, nella quale, con una fortissima climax emotiva, viene raccontato il tracollo di tutto questo sistema. Lo spazio si restringe sempre di più al solo ambito domestico e la scrittura si fa simbiotica: De Quincey non solo restituisce in presa diretta le ultime settimane di Kant ma, simulando di parlare con la voce di

¹ Th. De Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, op. cit., p. 15

² *Ibidem*

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ugualmente, all’inizio delle *Confessions* De Quincey affermava: “come da una parte la mia autoaccusa non arriva alla confessione, così dall’altra è possibile che se vi arrivasse, il bene derivante ad altri dal racconto di un’esperienza fatta a così caro prezzo potrebbe compensare largamente ogni offesa ai sentimenti che ho notato, e giustificare uno strappo alla regola generale”, Th. De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, op. cit., p. 6.

Wasianski, trasforma il testimone oculare di quei giorni a un attore sulla scena, in una figura da manovrare a proprio piacimento. Si assiste, quindi, a un gioco letterario di secondo grado, in cui Kant e Wasianski si alternano in una recita drammatica e profondamente umana: De Quincey allestisce un dramma da camera, con cui restituisce il senso tragico di ciò che accade senza scadere nella curiosità morbosa o nel ridicolo del pettegolezzo. Nella descrizione degli ultimi giorni di vita di Kant emerge così un valore sacro e rituale della cerimonia, che non è solo il sintomo dell'impeccabile attaccamento del filosofo ai valori sociali e civili, ma la sua ultima difesa contro la perdita della propria vita: Kant non si riconosce più, ma prova a salvarsi, quasi a perpetuarsi, continuando a fare quello che Kant avrebbe fatto in quella determinata situazione. Il senso è doppiamente tragico, perché noi sappiamo che ogni azione di Kant sarà compiuta per l'ultima volta: e, come scriveva De Quincey nelle *Confessions* (citando, con la consueta ironia, proprio Samuel Johnson),

è una giusta osservazione del dottor Johnson, ed anche molto acuta (il che non si può dire delle sue affermazioni in generale), che non facciamo mai nulla coscientemente per l'ultima volta – cioè di cose che da gran tempo abbiamo avuto l'abitudine di fare – senza tristezza nel cuore.¹

Nel racconto di De Quincey vediamo quindi Kant vivere tutti i suoi “ultimi lunedì”, lo seguiamo passo dopo passo, gesto dopo gesto, in un appressamento della morte lentissimo e straziante: per poter spirare, spiega Manganelli, Kant deve prima “diventare prosa di De Quincey, dissolversi in sintassi”².

Tessere di un puzzle

Stendendo la sua *Vita di Samuel Johnson* per il Terzo programma della RAI nel luglio del 1961, Manganelli ha prolungato il gesto di Boswell, e soprattutto quello di Thomas De Quincey e di Samuel Johnson, integrandolo in un modo personale di fare critica: quello di inserire la scrittura su altri autori in una sorta di gioco di specchi, cioè in una serie di profili critici circostanziati che si rivelano, a una prima lettura, una galleria di autoritratti abilmente dissimulati. Lo aveva già notato Edoardo

¹ Th. De Quincey, *Confessioni di un oppiomane*, op. cit., p. 13.

² G. Manganelli, *L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, “Corriere della Sera”, op. cit.

Sanguineti quando, recensendo *A e B* (raccolta del 1975 in cui sono compresi i primi testi parateatrali di Manganelli e buona parte delle sue *Interviste impossibili*), aveva provato a fornire una lettura globale di quel che chiamava l'“universo di Manga”. Già *La letteratura come menzogna*, scrive Sanguineti, era

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.¹

Manganelli manganellizza tutto: come Samuel Johnson è onnivoro, un predatore talmente vorace che non solo cattura insaziabilmente gli autori di cui scrive, ma li inghiotte ancora interi. Per questo, spesso è difficile distinguere dove finisca lo scrittore di cui parla e dove inizi invece l'autoritratto: i due corpi si confondono in una fusione quasi biologica. Ad esempio, nella recensione radiofonica dedicata al racconto autobiografico di Edmund Wilson (*Red, Black, Blond and Olive*) Manganelli in realtà (la lettura in questo caso è suggerita da Andrea Cortellessa²) non farebbe che proporre una descrizione di sé: raccontando il rifiuto del puritanesimo e la successiva adesione al marxismo del critico americano, Manganelli parlerebbe soprattutto della *propria* ambizione a un dominio razionale della vita. Wilson, con la fede comunista e il suo ateismo categorico, rappresenterebbe la stessa meta impossibile che Manganelli cerca di raggiungere negli anni in cui scrive la recensione (1956): periodo in cui si trova ancora paralizzato tra la sua formazione cattolica e la prospettiva poco affascinante dell'impegno politico, ugualmente scisso tra la scaramanzia religiosa e quella non meno irrazionale della scienza. In un articolo uscito invece a ridosso della morte di Manganelli, Edoardo Sanguineti allestisce un ritratto dell'autore confessando apertamente di attingere da ciascun “autoritratto verbale che Manganelli si è fabbricato”³ nelle figure di De Quincey, Poe, Della Casa, etc. Eppure, proprio Sanguineti suggerisce implicitamente che questa caccia all'autoritratto può essere fuorviante: l'identificazione, infatti, non è

¹ E. Sanguineti, *Universo di Manga*, in «Paese sera», 8 gennaio 1976; poi (col titolo *Hyper-Manganelli*) in Id., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979; ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 227.

² A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, op. cit., pp. 106-07.

³ E. Sanguineti, *Il linguaggio di Manganelli*, in «Lettera dall'Italia», n. 19, luglio-settembre 1990, ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 253.

mai “eccezionale e privilegiata”¹. Nelle parole con cui parla di altri autori Manganelli proietta, certo, “le proprie sopra le altrui «angosce di stile»”², ma è appunto questa proiezione ulteriore a indicare la necessità di un dialogo, la ricerca di una “consanguineità mentale”³ più che un cieca introversione. È come se Manganelli ricomponesse ogni volta le tessere di un puzzle letterario dentro cui cerca di collocare anche se stesso, per usare un’immagine più volte evocata da Georges Perec:

Mi piace molto questa immagine del puzzle: per esempio, gli scrittori che mi circondano, che mi hanno nutrito (siano essi Butor o Joyce, Kafka o Melville), costituiscono per me una sorta di costellazione con al centro (o ai bordi) una casella vuota, che riempio io. Vale a dire che il mio universo letterario è fatto di tutto ciò che ho letto e ingurgitato, di tutto ciò che mi ha influenzato e mi ha fatto venire voglia di scrivere. L’insieme stesso dei miei libri tratterà alla fine una figura unica che rappresenterà la mia voglia di scrivere, quella specie di voracità per le parole svelatasi durante la mia esistenza. [...] Di volta in volta ci si deve muovere in una dimensione diversa, che sia autobiografica o romanzesca o puramente ludica.⁴

Manganelli lavora alla letteratura appunto in una dimensione a volte autobiografica, a volte romanzesca o semplicemente ludica, ma sempre per ridefinire l’immagine del suo universo letterario, per riempire la sua casella mancante. Quello che Sanguineti chiamava “universo di Manga” si compone di tutto ciò che Manganelli ha “letto e ingurgitato”, degli autori che l’hanno “influenzato”, trasmettendogli una insopprimibile “voracità per le parole”. Fare critica può essere anche un “pretesto” per parlare di sé, ma non si tratta di usare altri autori per farne un piedistallo o un megafono per la propria voce. Siamo di fronte, piuttosto, alla proposta di un metodo

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 254.

³ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 153.

⁴ “J’aime beaucoup cette image du puzzle : par exemple les écrivains qui m’entourent, qui m’ont nourri, que ce soit Butor ou Joyce, Kafka ou Melville, dessinent pour moi une sorte de constellation avec au centre (ou sur les bords) une pièce vide qui est celle que je vais remplir. C’est-à-dire que mon univers littéraire est fait de tout ce que j’ai lu et ingurgité, de tout ce qui m’a ému et donné envie d’écrire. Aussi l’ensemble de mes livres finira par dessiner une figure unique qui sera mon envie d’écrire, qui sera cette espèce de voracité envers les mots que j’aurais déployée pendant le temps de mon existence [...] Il faut travailler dans une dimension tantôt autobiographique, tantôt romanesque ou purement ludique”, G. Perec, *Entretiens et conférences*, vol. II, Paris, Joseph K. 2003, p. 76 (mia la traduzione).

sotto forma di paradosso apparente: solo *negli altri* è possibile trovare quelle
singolarità che ci rendono unici.

IV. “IN UN GORGO DI FEDELTA’ IMMORTALE”.

EDGAR ALLAN POE

Nel racconto *Sarcofago nuziale*¹ (incluso nella raccolta postuma *La notte*), la voce narrante dà precise indicazioni su come costruire una tomba che dovrà contenere due sposi per l’eternità. Nell’illustrare i dettagli secondo cui il monumento deve essere edificato, il narratore fornisce numerose interpretazioni sulla natura del rapporto tra i due coniugi (“insieme alleati e nemici, fedeli e infedeli, odiosi e indispensabili gli uni agli altri”²) e sul valore simbolico della tomba destinata a custodirli (descritta via via come letto, bara, barca, palcoscenico, reliquiario, biblioteca, etc). In questa struttura potentemente allegorica, l’unione tra gli amanti è soggetta a progressivi mutamenti: la loro relazione, infatti, prosegue anche dopo la morte e continua a svilupparsi sotto forma di ipotesi e storie plausibili, alluse dalle combinazioni architettonico-artistiche secondo cui è scolpito il marmo.

Il rapporto a due comporta, quindi, una connivenza di fondo: quando si accettano i vizi che si svelano solo nella vita in comune, si instaura una complicità destinata a durare per il resto dell’esistenza. Si diventa, secondo Manganelli, correi e corresponsabili di un delitto privato riguardo al quale ogni illazione è lecita, ogni ipotesi concessa. La condivisione coatta dell’eternità è l’espansione massima di questa situazione contemporaneamente romantica e carceraria³: nella tomba gli

¹ G. Manganelli, *La notte*, op. cit., pp. 168-203.

² Ivi, p. 181.

³ Per riprendere le parole usate da Perec, tra le opere che hanno certamente “nutrito” Manganelli ci sono quelle del teatro elisabettiano: tra queste primeggia la *Duchessa di Amalfi* di Webster, nella quale ricorre appunto l’immagine del “sarcofago nuziale”. Nel primo atto, infatti, si legge:

FERDINANDO: Codesti matrimoni, piuttosto che cerimonie, sono esecuzioni.

CARDINALE: La notte nuziale dà accesso a un carcere.

E poi, sempre nel primo atto:

ANTONIO: Cominciate con la prima buona azione, al cominciamento del mondo, alla creazione dell’uomo tenne dietro il sacramento del matrimonio. Provvedetevi di un marito dabbene, mettete tutto nelle sue mani.

DUCHESSA: Tutto nelle sue mani?

ANTONIO: Sì: l’eccellenza di voi stessa.

DUCHESSA: In un letto funebre?

ANTONIO: Un letto nuziale.

amanti sono fatti indivisibili, e proprio per questo resi per sempre complici e aguzzini l'uno dell'altra; con la tumulazione, collaborano a tenere vivo l'inferno che hanno creato, e a moltiplicare all'infinito le combinazioni per uscirne.

Tra libri e autori si generano intrecci ugualmente vincolanti e infernali: l'autenticità di ogni esperienza letteraria passa non solo dal riconoscimento del debito affettivo verso alcuni testi, ma si forma anche attraverso la durezza di un confronto fisico ed emotivo con il loro autore; il legame che si crea è, anche, una coesistenza continuamente messa alla prova e soggetta a fraintendimenti, separazioni, nuove infatuazioni. Fin dall'infanzia, svela Manganelli, il futuro scrittore infatti ha gettato le basi di quella che poi si manifesta come una bulimia sentimentale, passionale e lacerante, verso i libri e i loro autori:

Nella mia vita fin dall'infanzia ho sempre praticato il peccato di lussuria libraria. Ho amato i libri di amore passionale, poligamico, vizioso, incontinente, maniaco. Ho sedotto e stuprato libri. Ho abbandonato libri in stato interessante. Ho ucciso libri per gelosia, altri ho scelto per odio di altri libri che non volevano amarmi.¹

Nelle passioni letterarie, nell'amore "onesto"² verso la letteratura, non può esistere una relazione esclusiva, ma soltanto un continuo concubinato, talora una spregiudicata infedeltà – o, piuttosto, continue fedeltà compresenti l'una all'altra:

Che scrittori ami?

Così, alla rinfusa, Emily Dickinson (poesie e lettere, Fielding (*Tom Jones*), De Foe (*Moll Flanders*, stupendo). Ho convissuto con Dickens per oltre un anno. Ho letto tutti i suoi romanzi, e poi straordinari pezzi di giornalismo.

[...]

Ami D'Annunzio?

Sì, recentemente ho letto *La contemplazione della morte*, dove parla di poesia come di "magia tecnica" e dice cose egregie su Pascoli.

(cfr. J. Webster, *La Duchessa di Amalfi*, trad. di G. Manganelli, op. cit., pp. 18 e 20). Ma si tratta di un'espressione che ricorre anche nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (Atto I, Scena Quinta, vv. 134-35: "Go ask his name. – If he be married. / My grave is like to be my wedding bed"). Per ulteriori e puntuali rimandi sulle possibili fonti del racconto, si veda la *Nota al testo* di S. S. Nigro in G. Manganelli, *La notte*, op. cit., soprattutto alle pp. 240-242).

¹ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., pp. 249-50.

² Ricordando che per Manganelli "l'amore è onesto, ed è turpe", come legge nel Dizionario dei sinonimi del Tommaseo (per cui cfr. G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 171).

Ami Pascoli?

Pascoli l'ho amato, l'ho detestato, oggi il rapporto con lui è un po' sgarbato. È uno che si lascia sedurre. Gli manca una certa quantità di cinis mo, di gelo.¹

Recentemente ho provato questo amore a prima lettura leggendo *Il tesoretto dell'amico di casa renano*, di Hebel, un classico tedesco del primo '800; rammento di essermi invaghito, adolescente, dei *Poemi conviviali* del Pascoli. Ingannevole amore? Ancora non l'ho capito.²

Ci sono amori che il tempo ha fatto declinare: Pascoli. Altri che il tempo ha fatto recuperare: D'Annunzio. C'è qualche amore costante: Daniello Bartoli, le *Operette morali* di Leopardi, Thomas De Quincey.³

Che scrittori le piacciono?

De Quincey, che è uno di quegli scrittori anonimi di cui ho parlato prima. Però uno nella vita ha molti amori e ognuno è legato a momenti diversi.⁴

Tutte queste brevi confessioni, elencate l'una dopo l'altra, non restituiscono soltanto un'idea molteplice e appassionata della formazione di Manganelli; colpiscono perché possono essere lette come la storia della sua interiorità di lettore e, soprattutto, la raccontano come un'*educazione sentimentale* alla letteratura.

Questo non significa considerare la letteratura come un luogo idilliaco in cui si celebra l'ingenuità spontanea delle proprie emozioni: al contrario, il coinvolgimento e l'implicazione personale sottintese da ogni educazione, da ogni Bildung letteraria, comportano una serie di relazioni conflittuali e pericolose (Manganelli parla appunto di uccisioni, abbandoni, stupri) che proprio in virtù della loro forza viscerale possono essere totalmente devastanti. Il confronto a due, cioè, può tramutarsi in un gioco al massacro: ed è soltanto in questa forma di spietata adesione o scontro frontale con un autore che secondo Manganelli prende senso la letteratura. La pratica della traduzione è il punto estremo di questa convivenza passionale e burrascosa:

Una convivenza di oltre un anno – convivenza quotidiana, coniugale – con Edgar Allan Poe è una esperienza stupenda e stremante; una perfetta luna di miele conclusa con un

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 97.

² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, op. cit., p. 226.

³ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 133.

⁴ Ivi, p. 208.

uxoricidio. Poe è un partner esigente, stravagante, esibizionista, un monologante instancabile, un invadente, un bizzoso.¹

La coabitazione serrata e asfissiante cui il traduttore è costretto, la convivenza forzosa non solo con una personalità altrui, ma con una vita e una voce *estranee* da cui deve lasciarsi colonizzare, non può che mettere duramente alla prova la sua resistenza e l'effettiva stabilità di quelli che riteneva degli amori letterari consolidati; la traduzione, da questo punto di vista, ridiscute tutte le sue certezze. Come alcuni esami clinici per diagnosticare eventuali anomalie del cuore devono essere eseguiti "sotto sforzo", così la traduzione restituisce i dati più attendibili a proposito dell'autenticità di uno scrittore: non lo ricopre semplicemente di elettrodi per percepire la funzionalità dei suoi organi vitali e le eventuali anomalie, ma lo sottopone a una prova stremante ("feroce"², secondo le parole di Manganelli), a una situazione-limite con cui verifica l'effettiva stabilità del suo sistema.

Lo scrittore che si fa anche traduttore, infatti, non solo accetta di essere violato nella sua intimità per aprirsi a una condivisione, a una coabitazione con un altro autore per mezzo della quale è privato di buona parte della sua libertà, ma rinuncia anche alla propria personalità: procede a una rimozione delle sue peculiarità autoriali a favore delle esigenze invasive del testo che ha di fronte. Anzi, secondo le parole di Giovanni Raboni (impegnato con la resa della *Recherche* di Proust), lo scrittore, traducendo, sancisce la propria "subordinazione"³, deve celebrare il suo completo "annientamento"⁴.

All'estremo opposto c'è, però, la traduzione come forma di "insubordinazione": l'autore, pur di non cancellare se stesso, frantuma il testo che deve tradurre,

¹ G. Manganelli, *Nota del traduttore*, in E. A. Poe, *I racconti*, 3 voll., Torino, Einaudi (collana "Scrittori tradotti da scrittori") 1983, p. 1035.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 135.

³ G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in L. De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990, pp. 113-114. Cfr. anche quanto afferma Natalia Ginzburg in coda alla sua traduzione di *Madame Bovary*: "Penso che per uno scrittore, il tradurre un testo amato possa essere un esercizio quanto mai salubre, corroborante e vitale. A patto che però lo prenda come un esercizio, e si comporti non da scrittore ma da traduttore, tirandosi in disparte il più possibile, cacciandosi il più possibile in un punto nascosto". E ancora: "Non penso che lo scrittore debba compiere, nel tradurre, un atto di appropriazione. Credo che debba il più possibile far sparire se stesso", N. Ginzburg, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi (collana "Scrittori tradotti da scrittori") 1983, p. 431.

⁴ G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, op. cit., p. 114.

muovendogli una guerra senza quartiere. È il caso di Carlo Emilio Gadda, alle cui traduzioni dallo spagnolo (raccolte nel 1977 ne *La verità sospetta*, a cura di Manuela Benuzzi Billeter) Manganelli dedica un articolo in occasione dell'uscita del volume. Gadda, secondo Manganelli, va volontariamente in cerca di un testo ostico con cui misurarsi, con cui battersi furiosamente:

L'impressione è che egli usi il testo come qualcosa di irritante, di estraneo, una molestia linguistica con cui gli occorre venir alle mani. Oserei dire che Gadda odia il testo che, appunto per questo, ha scelto di tradurre.¹

L'ingegnere non ha semplicemente bisogno di un punto di partenza "irritante" da cui procedere, di una miccia per scatenare il furore esplosivo della sua prosa. La traduzione diventa un'occasione ulteriore per provare a conoscere e districare il mondo: così come gli accade quando contempla il "gomitolo di concause" della realtà, mentre studia e sfida il testo che ha tra le mani, Gadda "ne è travagliato"²: percepisce la presenza di una matassa da sbrogliare, di un reticolo di possibilità che lo sfida e lo provoca. Il testo che ne deriva è un prodotto lacerato, stravolto da un atteggiamento di deformazione inevitabile che Manganelli definisce "iroso e amoroso"³. Gadda, infatti, risponde al testo da tradurre nell'unico modo con cui ha imparato a trattare gli affetti e il mondo: amandolo con lacerazioni e nevrosi, deformandolo fino a renderlo irriconoscibile. Come Gonzalo in una scena famosa della *Cognizione del dolore* staccava, in preda a un accesso d'ira, il ritratto del padre dalla parete e lo scagliava a terra, calpestandolo poi con violenza, così Gadda strappa i testi che traduce dai loro chiodi piantati nel Seicento spagnolo, li getta a terra nella sua stanza e vi cammina sopra, fino a che non li ha ridotti a brandelli.

L'impressione che si ricava leggendo questi testi è che Gadda non possa fare altrimenti: la sola maniera per sancire la fedeltà nei confronti di un testo è, per lui, rimanere fedele a se stesso e al proprio marchio come autore. Gadda non conosce scappatoie dalla propria condizione di dannato della letteratura, di "ciarlatano che parla di se stesso ciarlatano, giudicandosi e dannandosi come tale"⁴. Come ogni

¹ G. Manganelli, *Gadda: tradurre è far la guerra*, op. cit.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

“peccatore” deve scontare una pena senza che nessuno possa sostituirlo nel portare il suo fardello: la letteratura che esce dalla sua penna può parlare soltanto con la sua voce.

Una passione legalitaria

Manganelli si serve invece, come visto, di una metafora “coniugale” per descrivere la sua versione dei racconti di Poe e questa immagine, sotto l’impressione di una *boutade* ironica, ci restituisce quella che egli ritiene la vera fatica del suo lavoro di traduzione: quando parla di un testo che lo ha stregato, sedotto, reso suo complice, Manganelli non descrive solo la sensazione di umiliazione o di vergogna che vive chi è scosso da un fascino irresistibile e il conseguente annientamento della propria personalità di fronte a un “partner esigente, stravagante, esibizionista”. Accennando a una “luna di miele” che si conclude “con un uxoricidio”, Manganelli sta dichiarando, infatti, di aver tradotto lavorando sempre *contro* una seduzione ininterrotta: diversamente da Raboni, non si sente obbligato a sopire il proprio “marchio d’autore” né lotta contro l’emergenza del proprio io cercando di frantumarla, ma deve tentare di superare una frantumazione che, mentre scrive, è già avvenuta. La bilancia di Manganelli non pende tutta a favore del testo da tradurre, e neppure totalmente dalla parte della propria voce, come accade invece nel caso di Gadda. L’equilibrio non esiste più, va cercato e ricomposto, perché l’ingresso del testo altrui nel proprio impianto linguistico lo ha sconvolto: il traduttore manganelliano deve sopravvivere come qualcuno che abbia appena scoperto di essere stato aperto in due. Dopo lo scontro con il testo da tradurre, infatti, è come se Manganelli percepisse un’incompletezza che fino a quel momento non aveva mai sperimentato e dovesse abbandonare il miraggio dell’autosufficienza del proprio sistema. Lo scrittore non solo è spaccato a metà da un’intrusione estranea nel proprio mondo, ma è tormentato dal dover recuperare un’unità originaria di cui fino a quel momento non aveva sentito la mancanza (come accade, *mutatis mutandis*, agli uomini originati dalla scissione degli androgini all’inizio del *Simposio* di Platone).

Dopo l’impatto con il testo di partenza, il traduttore è sempre costretto a inseguire: paradossalmente, pur avendo già chiara la meta rappresentata da un testo tangibile,

pur percependo quotidianamente la sua presenza, questo mondo altrui gli sembra sempre irraggiungibile e separato, si sposta continuamente da sotto le sue mani:

Lei sa, a proposito, che ho appena terminato la traduzione di tutti i racconti di Poe per Einaudi: tre volumi, mille pagine, tradotti in poco più di un anno. È stato un lavoro feroce, direi, e meraviglioso, questo tentativo di riacciuffare Baudelaire.¹

Talvolta la rincorsa è addirittura doppia: come nel passo appena citato, Manganelli deve raggiungere non solo Poe ma anche provare a “riacciuffare Baudelaire”, il traduttore illustre che lo ha preceduto, tracciando una via che non è più percorribile. Riassumendo, la traduzione per Manganelli si presenta da un lato come una dolorosa scissione da ricomporre e dall'altro come un inseguimento snervante, in cui non si possono seguire strade già battute da altri. Di nuovo, quindi, l'immagine che Manganelli definisce “coniugale” e “passionale”² è illuminante per descrivere un rapporto caratterizzato da una nostalgia³ indotta – condizionata da un desiderio inappagato di unità – e da continui inseguimenti infruttuosi. Va ribadito, però, che nell'universo di Manganelli ogni seduzione sottintende un pericolo mortale: il traduttore non è una vittima innocente ma un complice ingiustificabile, un correo consapevole, perché si lascia attrarre in una situazione opprimente pur conoscendone le conseguenze estreme: chi insegue un partner esigente, invadente, un bizzoso, in fondo cede alla malia del “sarcofago nuziale”, accetta cioè l'eventualità di poter seguire l'amante fino alla tomba, di impazzire per amore. Uscendo di metafora, quando sceglie di cimentarsi con un'opera di traduzione onerosa ed estrema, il traduttore accetta di esporsi al rischio del ridicolo, di mettere in discussione la sua immagine sociale e quindi di spingersi a toccare il proprio “punto critico” (inteso, come avviene per i cristalli, come il limite di forzatura massima).

In questo senso, il momento della traduzione (e della traduzione dei racconti di Poe in modo particolare) può essere visto come la prova di massimo sforzo del

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 135.

² Si veda anche A. Tavano, *Sull'attività traduttiva di Giorgio Manganelli*, in «Testo a fronte», 22, marzo 2000, pp. 73-83.

³ Per Natalia Ginzburg, ad esempio, “lo scrittore sente, nel tradurre un testo amato, una nostalgia struggente della creazione”, in N. Ginzburg, *Nota del traduttore*, op. cit., p. 432. Il che equivale a dire che l'autore non è più autosufficiente: non può più scrivere come è abituato a fare perché costretto a inseguire una meta (e una metà) che ora sta fuori di lui.

Manganelli scrittore, il suo rischio estremo: il *tour de force* a cui si sottopone, traducendo tutti i racconti dello scrittore americano in poco più di un anno, non stupisce soltanto per la mole di lavoro o la rapidità di esecuzione, ma appunto per la posta messa in gioco da Manganelli. Poe, infatti, è un banco di prova decisivo: le sue asperità stilistiche mettono a dura prova i nervi della scrittura di Manganelli, impongono un carico elevatissimo alla sua capacità di tenuta.

Il primo ostacolo è linguistico: la pagina di Poe è intrisa di termini di derivazione greca e latina, che a un orecchio anglofono segnalano uno scarto evidente mentre passano pressoché inosservati a un lettore italiano. I registri, poi, sono molteplici: possono variare dal grottesco al visionario, dal funereo a toni più schiettamente umoristici, così come le tematiche affrontate spaziano tra l'ambito metafisico, quello comico-buffonesco, il *divertissement* letterario e l'horror-fantastico. Non va dimenticato, inoltre, che dietro il Poe narratore aleggiano prepotentemente anche lo scrittore-filosofo (che non rinuncia in ogni sua opera a tracciare l'intenzione di una *Weltanschauung*) e il poeta dalle ambizioni cosmologiche. Basterebbe pensare a racconti quali *Il crollo della casa degli Usher* ma soprattutto a un testo come *Eureka*, lungo *prose poem* che per la sua portata metafisica e l'importanza attribuitagli da Poe stesso fa pensare a Esiodo, Parmenide o al *De rerum natura* di Lucrezio, a quelle opere appunto in cui alla creazione letteraria è affidato il compito di veicolare anche una dottrina filosofica (intesa nel senso più lato possibile)¹.

Leggendo Poe, assistiamo dunque a un "gigantesco *one-man show*"², cui non può che corrispondere una prova altrettanto formidabile, sul piano artistico e interpretativo (verrebbe da dire "attoriale"), del traduttore. La "fedeltà"³ e soprattutto la "tenuta"⁴ della traduzione di Manganelli derivano, secondo Italo Calvino, dalla sua abilità nel tenere testa a questa postura istrionica, nel non cedere alla tentazione di mimare a tutti i costi ogni gesto di Poe o di lasciarlo solo sulla scena.

Ma c'è un punto di attrito più forte di tutti questi: Poe è l'*analogon* perfetto di Manganelli come scrittore; non soltanto il suo "autore ideale"⁵, ma l'anima gemella

¹ Cfr. G. Manganelli, *Così Edgar Poe spiega l'universo*, "Corriere della Sera", 7 maggio 1983.

² I. Calvino, *Poe tradotto da Manganelli*, in Id., *Saggi 1945-1985*, op. cit., p. 930.

³ Ivi, p. 931.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

che lo attrae verso il sarcofago, che potrebbe farlo impazzire per amore. Nel primo quaderno degli *Appunti critici*, dove sono contenute riflessioni del biennio 1948-49, Manganelli infatti commenta:

Ho finito di rileggere dopo tanto tempo Poe: ora l'ho letto nella famosa trad. di Vittorini e Cinelli. Poe mi fece *impazzire* un tempo: ora un po' meno. Puzza. Lo preferisco forse grottesco. *Extraordinary* mi lascia poco convinto. Eppure... Chi sa: ci devo pensare.¹

È una rilettura che (anche se Manganelli ha solo ventisei anni) avviene “dopo tanto tempo” e, come ormai abbiamo visto più volte, si accompagna agli immancabili dubbi e alle consuete perplessità. Manganelli assume un tono confidenziale: ammette che, un tempo, Poe l'ha fatto “impazzire”, anche se rileggerlo a distanza di anni lo lascia “poco convinto” rispetto a quel primo entusiasmo. Tuttavia, le sue rimostranze sono incerte e titubanti (“un tempo”, “ora un po' meno”, “puzza”, “forse”, “eppure... Chi sa”) e proprio per questo dimostrano che la questione è ben lontana dall'esaurirsi.

Allo stesso periodo, infatti, risalgono l'articolo già citato del «Ragguaglio Librario» (in cui Manganelli recensisce la monografia di Gabriele Baldini dedicata a Poe e l'edizione delle sue *Poesie* curata ancora da Baldini) e un ricordo scritto per il centenario della morte dello scrittore americano, uscito su “Il Tempo di Milano” il 6 dicembre 1949. Proprio in quest'ultimo saggio, Manganelli riprende e amplia i dubbi che aveva espresso negli *Appunti critici*, quasi prefigurando quello che sarà il suo rapporto duraturo e inesauribile con Poe (“e ce ne vorrà del tempo prima di giungere alla conclusione”²). Poe è senz'altro un autore che, come avevano già individuato Baudelaire e Mallarmé, ha “scoperto un senso delle parole, modi che non erano stati ancora tentati con tanta lucidità”³. Ma, se tutto ciò rimane vero, c'è un “dubbio che si insinua”⁴ dentro Manganelli: la sua grandezza può essere ancora considerata indiscussa? E, soprattutto, il suo tentativo di distruggere il mondo letterario venuto

¹ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1A, che ora si legge in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., p. 170 (corsivo mio).

² G. Manganelli, *Ricordo di Poe*, “Il Tempo di Milano”, 6 dicembre 1949, in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., pp. 189-90.

³ Ivi, p. 189.

⁴ *Ibidem*.

prima di lui, usando le parole come “esplosivi”¹, ha portato a un mondo effettivamente nuovo, o Poe non ha fatto altro che distruggere se stesso? Manganelli ammette che la sua lezione è ritenuta imprescindibile: ma, proprio per questo, forse il tentativo che Poe ha compiuto nella letteratura è ormai una conquista assodata e, mentre la nostra coscienza artistica continua a modificarsi e spostarsi, nella sua opera intravede tracce di follia e di esaltazione che, a un secolo di distanza, lo allontanano dal nostro comune sentire. Poe, in definitiva, può sembrare “un eccitato neoplatonico”², che si è inventato una teologia al cui vertice poneva la “Bellezza”³ che forse non era altro che “deliziosa esaltazione”⁴. Questa sua tensione filosofica (che Manganelli bolla appunto come neoplatonismo) per questo è poco “credibile”⁵, soprattutto in Italia dove si confronta inevitabilmente con “un elemento leopardiano irriducibile”⁶ che ne condiziona la ricezione. Come era accaduto con Sherwood Anderson, Manganelli guarda di nuovo con sospetto a un autore che gli comunica disagio e inquietudine, e dubita di ogni forma letteraria che trova una soluzione al di fuori degli strumenti umani: ogni tentativo in questo senso gli appare la professione di fede di una religione improbabile e bislacca (e qui il pensiero va immediatamente a Yeats). Come è avvenuto con questi autori, anche per quanto riguarda Poe il giovane Manganelli riconosce la grandezza della sua opera letteraria, ma non riesce ad accettare completamente il mondo che questa gli propone. Ma, appunto, la questione è tutt’altro che chiusa:

Quantunque le sue pagine non cessino di sgomentarci, com’è diventato difficile, quasi ingrato giudicarle. Certo è che Poe ci sfugge: dopo un secolo di convivenza, ci accorgiamo che la sua compagnia che ci pareva tanto definitiva, tende a rifarsi problema: e la questione di quel che sia per noi, e quali parti di noi continuino ad alimentarsene, è nell’aria, e non potrà rinviarsi ancora per molto. Ed è la questione che finirà per trascinarsi dietro, insieme allacciati, una serie di problemi – tutto un secolo, un linguaggio, una vita – e ce ne vorrà del tempo prima di giungere alla conclusione.

¹ Ivi, p. 190.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

Poe sollecita un giudizio definitivo, lo “chiede”: la sua figura trascina con sé, proprio come Samuel Johnson, “tutto un secolo, un linguaggio, una vita”. Manganelli sa che non potrà rinviare per sempre questa resa dei conti, ma capisce anche di non poterla affrontare subito, perché “certi giudizi critici non sono meno gravi e necessari di una estrema confessione”¹. Come una confessione che si rende solo in punto di morte, Poe richiede dei giudizi definitivi che, “se lucidi, se coscienti e portati a fondo con piena coerenza”, possono “chiarire un problema che ci ha oscuramente affaticato per anni”. Dunque, la curatela delle *Opere scelte* di Poe (Meridiani Mondadori, 1971) e l’introduzione scritta per i *Racconti* (Rizzoli, 1980) possono essere visti, nel percorso di Manganelli, come un lungo apripista che precede questa confessione fatale, il rendez-vous finale che si concretizza nel 1983 con la traduzione di tutti i racconti di Poe per Einaudi.

Sogni a distanza

Un rapporto “spirituale ed espressivo”² così esigente spinge la questione della traduzione a un livello ulteriore: in questo caso, per usare le parole di Giorgio Caproni, allo scrittore non basta più chiedersi “come tradurre”³, ma “perché tradurre”⁴, cioè quale investimento di senso può dare a quanto sta facendo. La domanda di fondo riguarda proprio il valore che lo scrittore attribuisce al suo inseguimento dell’autore amato e alla scissione interiore che deve patire traducendo: lo scrittore si interroga su come può sopravvivere allo scontro e restare comunque inconfondibile.

Mentre traduce Poe, Manganelli esorcizza la propria tendenza onnivora: prova ad arginare la sua fusione simbiotica con l’autore verso cui sente una naturale disposizione, e scongiura la sua tendenza alla fagocitazione, fortissima nel caso specifico della traduzione, in cui deve prestare voce e corpo a chi ne è privo. Nella

¹ Ivi, p. 189.

² G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del secondo convegno sui problemi della traduzione letteraria*, 3 (1973), Monselice (PD), Amministrazione Comunale 1974, p. 22. Il saggio, parzialmente modificato, si legge anche, con il titolo *L’arte del tradurre*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 31-38, e in G. Caproni, *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996, pp. 59-66.

³ Ivi, p. 23.

⁴ *Ibidem*.

traduzione di Poe troviamo un Manganelli che lavora quasi con il freno a mano tirato, che non indulge negli stilemi tipici della sua prosa (sono rari gli esempi di “manganellismo”¹): più pressante è la necessità di chiarire i punti oscuri, di eliminare errori che si sono stratificati nel corso delle traduzioni precedenti o di sciogliere espressioni equivoche. C’è un Manganelli filologo, che fa un uso (moderato) delle varianti (“sempre utile nella lettura di Poe”²) per scardinare l’equivocità di fondo di certi passi, o che cerca di ricostruire con la maggiore esattezza possibile quanto Poe ha inteso con termini o espressioni talora fuorvianti. Un esempio è il racconto *Bon-Bon*, nel quale il Diavolo a un certo punto dichiara al protagonista: “Have no funds on hand”. “Funds”³, afferma Manganelli, letteralmente andrebbe inteso come “capitale”, ma mal si accompagnerebbe col successivo “on hand”. Chiarificatrice è una precedente versione del racconto, in cui la variante “Have no cash on hand” è perfettamente coerente con il senso della frase: significato che, seppur in forma diversa ed equivoca, Poe evidentemente aveva in mente anche nella stesura successiva.

Manganelli, come detto, opera anche dei tentativi di disambiguazione: è il caso del racconto *The Assingation*, in cui il termine “Virtu” non ha lo stesso significato di “Virtue”⁴ e richiama, più che un sottofondo moralistico, una concezione artistica (nel senso in cui, ad esempio, si può definire “virtuoso” un eccellente violinista); un altro caso si trova nel racconto *Re Peste*, in cui il termine “Median”⁵, con l’iniziale maiuscola, non significa semplicemente “equo” ma cela un riferimento alla popolazione persica dei Medi, i cui legislatori erano proverbialmente inflessibili (topos, segnala Manganelli, presente in Erodoto e nella tradizione biblica).

Ma si incontrano anche delle forzature arbitrarie, in cui la “sollecitazione verbale”⁶ di Manganelli si fa prevaricante: ad esempio, nelle *Terre di Arnheim*, “materialism” è reso con “sensismo”, mentre il termine “intentness” (presente nella citazione posta in esergo a *Ligeia*) è tradotto da Manganelli con il raro “intensione”: un termine che, spiega, è di provenienza leopardiana, e deve essere inteso come esatto contrario di

¹ I. Calvino, *Poe tradotto da Manganelli*, in Id., *Saggi 1945-1985*, op. cit., p. 935.

² G. Manganelli, *Nota del traduttore*, in E. A. Poe, *I racconti*, op. cit., p. 1037.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 1038.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 1039.

“estensione” (secondo la definizione che ne dà il dizionario del Tommaseo)¹. Sulla scorta di quanto detto poco sopra, è evidente che con questa scelta Manganelli non vuole soltanto inserire un ricercato arcaismo nel testo, ma concilia e fa incontrare Poe con quello che nell’articolo del 1949 chiamava l’“irriducibile elemento leopardiano” della tradizione letteraria italiana.

Proprio per casi come questi, nella *Nota del traduttore* posposta all’edizione einaudiana Manganelli definisce la sua traduzione “passionale, con qualche scrupolo filologico”²: Manganelli è trascinato dall’amore per Poe, ma le accortezze della filologia sono utilizzate come precauzioni, come elementi per una più completa comprensione del testo, perfino come strumenti creativi; per questo, l’abbraccio irresistibile con cui Poe lo stringe a sé non lo soffoca ma può addirittura servire per gettare uno sguardo ravvicinato. E così, osservato da vicino, Poe non soltanto rivela sfumature impercettibili, ma finisce per scoprire a sua volta qualcosa di sé: ad esempio, Manganelli nota che i registri di cui si serve la sua scrittura spesso non sono nettamente distinti, ma possono sconfinare tra loro senza soluzione di continuità, come accade per l’orrido-grottesco che, talora, scivola inavvertitamente nel comico, o viceversa³. È un paradosso apparente del tradurre su cui insiste Caproni: non è soltanto chi traduce a imbattersi in qualcosa di inatteso, ma è anche l’autore tradotto a operare questa scoperta su di sé. Se così non fosse, la traduzione non potrebbe presentarsi come un prodotto creativo personale e, al tempo stesso, come un atto passionale. Il Manganelli che da un lato si serve coscienziosamente degli strumenti della filologia e dall’altro ricorre al proprio gusto arbitrario per inserire termini preziosi dimostra che, tra la completa abrasione dell’io dell’autore di cui parlano Raboni, Ginzburg, e la forza distruttrice di un Gadda, c’è un’altra via, forse non mediana ma certamente alternativa: quella di chi, traducendo, cerca soltanto “di esprimere [se] stesso nel modo migliore”⁴. Questo non solo impedisce di tradire quanto l’autore intendeva dire, ma è “l’unico modo onesto di esprimerlo”⁵.

¹ *Ibidem*.

² Ivi, p. 1035.

³ Ivi. Pp. 1035-36.

⁴ G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, op. cit., p. 22.

⁵ *Ibidem*.

Riemerso dal maelstrom della traduzione, Manganelli, infatti, tiene a precisare che cosa ha riportato con sé da questa immersione: avverte innanzitutto che Poe “insegna un certo inglese”¹ e contemporaneamente “ne fa dimenticare un altro”². Aver tradotto Poe con successo gli consente ora di leggere le opere della letteratura inglese non solo sotto una veste nuova, ma come se egli stesso disponesse di un corpo diverso, capace di regalare vertigini e sensazioni mai provate.

Questo raffinamento con cui la traduzione lavora dal di dentro lo scrittore, facendolo uscire dal suo gorgo con uno sguardo ampliato, anzi definitivamente *spostato*, coincide con quell’“allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere”³ che, ancora secondo Caproni, è l’essenza stessa del tradurre. Se l’immersione è totale, quando l’autore torna a galla, riporta in superficie con sé dei “*bouts d’existence*”⁴, dei “frammenti di esistenza” che sono davvero ciò che resta di quanto ha tradotto, così come le immagini che si scoprono al mattino sono tutto ciò che rimane dei sogni. È un’idea su cui insiste anche Manganelli in un articolo scritto nell’ottobre del 1984, a meno un anno di distanza dall’uscita della sua traduzione dei racconti di Poe. Recensendo *Il nipote di Rameau* di Diderot nella versione dell’amico Augusto Frassinetti, Manganelli afferma che a quest’ultimo va riconosciuto “il merito non piccolo di aver operato gagliardamente per restituire alla traduzione una dignità creativa totale”⁵. L’operazione portata avanti da Frassinetti (e Manganelli non può non pensare al proprio lavoro su Poe) è una forma di creazione totale, cui spetta di diritto lo statuto di “genere” letterario a tutti gli effetti: se tradurre è scrivere, “volenti o nolenti, un altro libro”⁶, questo significa riportare la traduzione dalla “periferia della letteratura”⁷ al suo centro naturale e, di rimando, considerarla a tutti gli effetti come una forma di “invenzione”⁸. Frassinetti, infatti, nella *Nota* posposta al volume di Diderot parla

¹ G. Manganelli, *Nota del traduttore*, in E. A. Poe, *I racconti*, op. cit., p. 1040.

² *Ibidem*.

³ G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, op. cit., p. 24.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Manganelli, *Quando tradurre significa sognare*, «Corriere della Sera», 31 ottobre 1984.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

della traduzione come “operazione strettamente letteraria”¹ che “investe a tutti gli effetti le responsabilità di uno scrittore in quanto tale”²: per tradurre “bisogna amare”³ il testo che si ha di fronte, ma per creare un altro libro non è possibile rimanerne schiavi. Bisogna in qualche modo violare l’opera che si traduce, “ucciderla idealmente”⁴, soprattutto quando la sua esigenza “ci tocca e ci coinvolge”⁵, “ci sta addosso”⁶: solo rifiutando questo “stato di soggezione e di venerazione”⁷ è possibile scrivere un testo nuovo, e “arricchire di un nuovo classico la propria letteratura”⁸. E forse, scrivendo queste righe, Frassinetti aveva in mente quanto aveva affermato Italo Calvino all’uscita della traduzione di Poe di Manganelli: “da questo momento in poi la lingua italiana conta un classico in più”⁹. Come Frassinetti, anche Manganelli infatti ha “operato gagliardamente” nella stessa direzione, cercando di fondere la propria capacità di scrittore in una operazione totale, cioè in un atto creativo estremo con cui mettere in discussione la sua stessa voce d’autore. Una compromissione non semplice, perché non richiede soltanto obbedienza e fedeltà, ma seduzione, complicità, corruzione:

Il traduttore non è né un succube né un interprete; è forse un complice, forse un sedotto, o anche un corrotto dalla magica malizia di un testo. Se si traduce un sogno, è impossibile non sognare; ma in conclusione i due sogni saranno paralleli, come quei sogni si dice facciano talora gli amanti, simili e dissimili, lontani e legati da reciproca intelligenza e amore.¹⁰

Celebrando la traduzione come fosse un sogno fatto a distanza da due amanti divisi, “lontani e legati da reciproca intelligenza e amore”, Manganelli sta soprattutto celebrando il suo *amor de lohn* con la letteratura inglese. La traduzione di Poe è il punto culminante di questo modo di stare nella letteratura, e il nodo cruciale di una

¹ A. Frassinetti, *Nota del traduttore*, in D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, Torino, Einaudi (collana “Scrittori tradotti da scrittori”) 1984, p. 151.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 152.

⁴ Ivi, p. 153.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 152.

⁹ I. Calvino, *Poe tradotto da Manganelli*, op. cit., p. 930.

¹⁰ G. Manganelli, *Quando tradurre significa sognare*, op. cit.

storia con se stessi: traducendo Poe, sopravvivendo a un anno meraviglioso e feroce, Manganelli ha conseguito proprio quella che De Quincey chiamava la “vittoria su se stesso”.

CONCLUSIONE

Alla fine di un discorso su Giorgio Manganelli si può avvertire la sensazione sfiancante di non aver raggiunto nulla di definitivo: si sente come da lontano una sorta di sberleffo, una voce che sibila: “in fondo sono tutte bugie”. Da qualsiasi parte la si osservi, la sua opera sembra inattaccabile e inavvicinabile, refrattaria a qualsiasi analisi: come in due famosi racconti di Borges, si sarebbe portati a credere che, per interpretare Manganelli, l’unica soluzione sia un libro che ne ricopi gli scritti parola per parola, oppure un ritratto che lo avvolga interamente, qualcosa di simile a un calco in gesso, o a un sudario. La sua produzione, infatti, non è soltanto un continente vasto, la cui esplorazione rimane sempre insufficiente e incompleta: assomiglia piuttosto a un frattale, cioè a un oggetto geometrico che, seppur osservato su diverse scale (ingrandito o rimpicciolito), restituisce sempre la stessa figura. Manganelli, a qualsiasi ordine di grandezza venga guardato, è sempre Manganelli: la sua coerenza è talmente compatta da apparire impenetrabile.

Questi paradossi non solo esemplificano le possibili *tentazioni* di un discorso su Manganelli di cui abbiamo parlato nell’introduzione, ma indicano anche le due situazioni estreme cui Manganelli porta la letteratura. Da un lato, la consapevolezza calcolata con cui maneggia le parole fa sì che ogni suo testo ci arrivi come da un mondo estraneo, e ci trasmetta, per riprendere un’espressione usata da Gianni Celati a proposito di Swift, “il sapore del mondo tipografato”¹, cioè della letteratura come prodotto artificiale. A differenza di Swift (che scriveva opere che circolavano anonime, come accade alle scritte “che leggiamo sui muri”²), Manganelli scrive in un mondo già tipografato, saturo di letteratura, e ce ne fa percepire il sapore inevitabilmente *libresco*. D’altra parte (e qui arriviamo all’altra estremizzazione) Manganelli sa che la letteratura, una volta stampata ed entrata nel mondo, va incontro a un destino incontrollabile: il mondo, cioè, la riconosce come un elemento innaturale, patogeno, e la sopprime con quella che Michele Mari definirebbe la sua

¹ G. Celati, *Introduzione*, in J. Swift, *Favola della botte*, introduzione e traduzione di G. Celati, Torino, Einaudi 1990, p. XII.

² Ivi, p. XIII.

“vendetta”¹. Una parabola che proprio Mari ha individuato efficacemente nella vicenda di Illiers, paesino del centro-nord della Francia: dal 1971, infatti, il villaggio ha preso il nome di Illiers-Combray; un’abitazione del paese è stata trasformata in una casa-museo, intitolata in un primo tempo a Marcel Proust e poi ribattezzata *Maison de Tante Léonie* in onore del personaggio della *Recherche* che serve al protagonista tè e biscotti; in una stanza del museo è conservata, sotto una teca di cristallo, la riproduzione in plastica della celeberrima madeleine.

Dunque, è come se ogni frase di Manganelli vivesse contemporaneamente questi due estremi: la condizione paradossale, cioè, di una scritta anonima su un muro, già pronta, però, per essere conservata sotto una teca di cristallo. Manganelli è lacerato e straziato da questa contraddizione: sa che la letteratura è una forma di opposizione, un gesto di oltraggio al mondo: come tale, deve sempre sfregiarlo, ma non può restare impunita, deve pagare continuamente lo scotto di essere letteratura. Per quanto dirompente, la letteratura è un’espressione codificata, che si esprime in una lingua morta, e per questo condannata a un destino da museo.

Nel corso della tesi ci siamo serviti di queste contraddizioni per evitare di essere respinti sulla soglia del mondo di Manganelli: il suo sistema così coerente, infatti, nasce sempre come risposta a un problema (esistenziale, etico e conoscitivo) e concede, proprio nella ricerca di una soluzione, i suoi spazi di apertura. Abbiamo quindi cercato di descrivere Manganelli come cogliendolo di sorpresa, o alla sprovvista, mentre costruisce la sua idea di letteratura, mentre si scontra con le incoerenze dello scrivere, con la parzialità assoluta della critica letteraria o l’arbitrarietà della traduzione, anziché quando ne confeziona la spiegazione per i lettori.

Nella prima parte, dunque, abbiamo evidenziato il rapporto di Manganelli con la pagina scritta proprio per indagare le perplessità e gli indugi da cui è nata la sua scrittura: Manganelli arriva a parlare di “letteratura come menzogna”, di un autore che deve avere per se stesso “mancanza di rispetto, irrisione, dileggio metodologico”² solo dopo una serie di tentativi falliti, dopo aver cercato a lungo di convincersi dell’esatto contrario. Ci siamo serviti di raffronti intertestuali (tra le sue

¹ M. Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi 2009, p. 4.

² G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 28.

opere giovanili e quelle più mature, tra i suoi scritti diaristici e gli autori letti e amati in quegli anni, come Pavese e Leopardi) proprio per dimostrare che Manganelli non è sempre stato Manganelli. O meglio: lo diventa quando finalmente accetta se stesso, quando riesce ad ammettere di aver lavorato per anni in una direzione sbagliata (“in pratica ero migliore, ma ero su una strada pazzesca”, scrive negli *Appunti critici*).

Se nella prima parte ci siamo permessi di dubitare delle dichiarazioni di Manganelli, e delle letture che spesso sono state date del suo sistema chiuso e definito, nella seconda abbiamo scelto una via apparentemente opposta: credere ciecamente a quanto Manganelli afferma. Prendendo quindi alla lettera la sua definizione di *Hilarotragoedia* come “trattatello” retorico, abbiamo provato a sottoporre il testo a una forzatura interpretativa per svelare quale compito Manganelli attribuisca alla retorica e come quest’ultima possa rientrare nella sua concezione della letteratura come menzogna. Per Manganelli, il ricorso alla retorica è soprattutto un atto di fede: con la rigidità delle sue leggi, la retorica rappresenta la certezza di una verità indiscutibile, una promessa di salvezza a cui potersi affidare. Per questo, è come se la retorica rinnovasse sempre “la freschezza di un primo impegno” (Jean Paulhan): come un anello che si mette al dito, simboleggia un obbligo assunto e ricorda continuamente la libertà di scelta da cui è nato questo dovere. Se la letteratura paga continuamente lo scotto di essere letteratura, il letterato deve espiare senza sosta la colpa di essere letterato: dentro questi obblighi penitenziali, dunque, la retorica è ciò che permette a Manganelli di ritrovare la propria libertà; gli insegna come manipolare le parole, gli consente, con le sue infinite combinazioni, di muoversi sul ciglio dell’irresponsabilità, di evadere continuamente da un ordine costituito. Come abbiamo visto, Manganelli cerca di sottrarre alla letteratura ogni parvenza di significato (“scuoiarla”¹, scrive): è innamorato della letteratura come “unica forma di libertà concessa a un uomo”², ma deve pagare questo amore, questa libertà, il terrore che diffonde, e può farlo soltanto consumandosi “tutto nelle sue frasi”³. Davanti alla pagina bianca, Manganelli vive proprio quella che Fleur Jaeggy chiama “una piccola

¹ G. Manganelli, *La penombra mentale*, op. cit., p. 85.

² L. Anceschi, *La poetica del Bartoli*, op. cit., p. 211.

³ G. Manganelli, *L’ultimo lunedì del filosofo Kant*, “Corriere della Sera”, 6 aprile 1983.

storia di consunzione”¹: le parole sono tiranniche, scostanti, ambigue, e trasformano i tasti della macchina da scrivere in uno strumento di tortura. Il ricorso alla tavola delle figure retoriche, quindi, è come la recita di uno scongiuro che gli permette di sopravvivere al supplizio, allo strazio cui sottopone se stesso.

Nella terza parte abbiamo mostrato come questi aspetti (il confronto con autori esemplari, i vincoli imposti dall’obbedienza a certe regole, le contraddizioni dell’uomo di lettere) si radicalizzano nel rapporto con la letteratura inglese: è questa, infatti, la vera costante di tutta la carriera di Manganelli, il fondale su cui si proiettano anche le ombre del futuro scrittore. Abbiamo cercato di dimostrare che fin dagli anni giovanili, quando scrive di opere anglofone Manganelli non solo affronta se stesso e le limitazioni di cui vede vittima la letteratura, ma si accorge che ogni scrittore che legge gli impone dei problemi ed esige un’attenzione totale: tutta la sua carriera di anglista può essere vista anche come un tentativo di trovare la giusta distanza da figure per lui decisive come De Quincey, Yeats, Samuel Johnson, Swift, Poe.

L’attività di traduzione, perciò, ci è sembrata il momento culminante di un percorso che abbiamo provato a tratteggiare lungo tutta la tesi: la maturazione, cioè, di Manganelli come scrittore grazie a una coerenza più forte dei suoi tentennamenti, di tutte le sue idiosincrasie: la fede nella letteratura nonostante le contraddizioni di cui è portatrice. La traduzione, infatti, è il punto critico in cui le incompatibilità esplodono: l’arbitrarietà si scontra con la fedeltà; le regole del linguaggio si manifestano in tutta la loro precarietà; il rapporto con un altro autore non si gioca più tra autore e lettore, ma in “uno scontro”² da pari a pari: la situazione che Jakobson definisce “interlinguistica”³ comporta lo scambio da una lingua all’altra, da una voce all’altra, da uno scrittore a un altro scrittore. Per questo, a nostro avviso, proprio traducendo Poe e ripensando un rapporto letterario durato quarant’anni, Manganelli ha messo definitivamente alla prova la propria fiducia nella letteratura come mezzo per un dialogo umano “più intenso”⁴. Tenendo a bada la propria passione con gli strumenti

¹ F. Jaeggy, *Amo il vuoto, l’assenza di relazioni. Vorrei solo la macchina da scrivere*, intervista di A. Gnoli, “La Repubblica”, 2 agosto 2015.

² G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, op. cit., p. 22.

³ R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995, p. 53.

⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 191.

della filologia e, al contempo, lasciandosi andare a soluzioni arbitrarie, Manganelli ha individuato nella traduzione una forma creativa a tutti gli effetti che, come la letteratura, trova senso “nella asocialità e nella contentezza di non dover rendere conto alla dittatura della maggioranza”¹ (come ha detto Celati commentando proprio una frase degli *Appunti critici* di Manganelli).

Per dare al discorso un carattere unitario, era necessario seguire una linea che comportasse anche alcune rinunce: nell’analisi degli *Appunti critici*, ci siamo così concentrati sul Manganelli aspirante scrittore e uomo angosciato, sul lettore di Pavese e Leopardi, di Yeats e di Poe, proprio per individuare legami e rimandi che agissero da motivo conduttore tra le tre parti della tesi, e meno spazio hanno ottenuto le numerose note riservate all’età elisabettiana, a Keats, a Blake, a Pater, oppure, per venire agli autori italiani, a D’Annunzio e al pensiero filosofico di Croce. Secondo lo stesso criterio, tra gli autori della letteratura inglese della terza parte non è stato preso in considerazione O. Henry (di cui Manganelli traduce le *Memorie di un cane giallo* nel 1962 e con il quale ha un rapporto decisamente meno conflittuale e continuato), così come è stato affrontato solo marginalmente il rapporto tra Manganelli e Shakespeare (su cui già S. S. Nigro e A. Cortellessa hanno scritto pagine decisive). In questo modo, abbiamo cercato di scongiurare una serie di pericoli in cui era possibile cadere (la tautologia, la classificazione schematica, il lavoro eminentemente documentario) e di non ripetere lavori che erano già stati compiuti, mentre resta aperta la strada per studi che qui avrebbero avuto un’attenzione limitata e meritano invece un’analisi più ampia e dettagliata (come, ad esempio, un’indagine sul Manganelli corsivista e, più in generale, polemista e critico di costume, in un confronto da estendere idealmente a Tommaso Landolfi ed Ennio Flaiano).

Come detto, si trattava di compiere una scelta: abbiamo cercato di mantenere una parzialità quanto più possibile trasversale, che potesse di volta in volta osservare aspetti che sembravano rivelatori della scrittura di Manganelli. In questo modo, abbiamo mostrato un sistema letterario non statico ma estremamente mobile, in cui ogni motivo si intreccia con gli altri in una rete fitta ma dalle maglie molto larghe. Osservato attraverso questi spiragli, Manganelli ha così regalato delle sorprese:

¹ G. Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre*. Conversazione con Marianne Schneider, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di) *Gianni Celati*, «Riga», n.28, Milano, Marcos y Marcos 2008, p. 49.

abbiamo incontrato un autore che parla di libertà, amore, umiltà, obbedienza; che intreccia nei suoi scritti odio, stile, barocco, dialettica e vita; che torna, anche a distanza di decenni, su problemi che ha lasciato in sospeso. Abbiamo tentato di mostrare come Manganelli sia fedele a se stesso soprattutto quando trova il coraggio di tornare indietro, di ripercorrere le strade sbagliate, affrontando e subendo le conseguenze di ogni errore, di ogni incontro con un autore e i suoi libri. Abbiamo cercato di chiarire come tutto ciò sia in linea con il suo sistema e non si tratti di una lettura ricavabile da citazioni pretestuose: tutto fa parte di un'esperienza complessiva, umana e non solo letteraria.

Come ha scritto Pavese, infatti, i libri arrivano “più tardi”¹: affrettano e condensano un processo che dentro noi avviene già – sotto forma di stupore, di amore incondizionato, di cambiamento radicale – ed è “inutile quindi sperare di scandagliarli senza pagare di persona”². Nel percorso che abbiamo delineato, abbiamo seguito Manganelli fino agli ultimi saggi dedicati a Yeats, o alla traduzione di tutti i racconti di Poe, mostrando proprio come con questi lavori Manganelli ritorni all'origine, cioè agli anni della giovinezza, quando affermava con baldanza che Poe era uno scrittore che lo aveva “fatto impazzire un tempo”³, Yeats un autore “ben tramontato”⁴, da non riprendere “in mano, perché sulle parti di noi in qualche modo morte non si vuole più tornare se non per giudicare”⁵. Abbiamo scelto di non seguire una linea prettamente cronologica per dimostrare, invece, come la scrittura di Manganelli sia in qualche modo circolare, e ritorni sempre su quelle parti morte per giudicarle, e non lasciarle mai morire: un auto da fé che è insieme un'ammissione di colpa, la recita mentita di un pentimento o forse una dichiarazione di empietà. Non importa se ci dobbiamo credere o meno, perché è soprattutto letteratura. Ma solo tornando a quelle domande lasciate aperte, solo provando a cercare per tutta la vita una risposta, Manganelli poteva capirlo:

¹ C. Pavese, *L'adolescenza*, in Id., *Feria d'agosto*, poi in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 283.

² C. Pavese, *Leggere*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 202.

³ G. Manganelli, *Appunti critici*, 1A, ora in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011), op. cit., p. 170.

⁴ Lettera a Oreste Macrì del 14 gennaio 1951, conservata presso il Fondo Macrì dell'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti – Gabinetto Vieusseux di Firenze, con segnatura O.M. 1a. 1333.4.

⁵ *Ibidem*.

Il giorno in cui ci si accorge che le conoscenze e gli incontri che facciamo nei libri, erano quelli della nostra prima età, si esce d'adolescenza e s'intravede se stessi. C'era in noi un tesoro che non sapevamo, un accumulo di lente abitudini cui d'improvviso scopriamo un viso nuovo, sorprendente, ricco di tutto il fascino e l'arcano del mondo della fantasia. Nulla è mutato nelle cose e persone della nostra piccola esistenza, siamo mutati noi: attraverso lo stupore che ciò che della vita abbiamo veduto e sentito sia lo stesso che muove e accende le alte fantasie dei libri, abbiamo capito di ammirare: abbiamo scoperto, afferrato un mondo, il nostro mondo.¹

¹ C. Pavese, *L'adolescenza*, op. cit., p. 283.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giorgio Manganelli

- Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli 1964 (poi Milano, Adelphi 2003)
- La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli 1967 (poi Milano, Adelphi 1987)
- Nuovo commento*, Torino, Einaudi 1969 (poi Milano, Adelphi 1993)
- Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi 1972 (poi Milano, Adelphi 1989)
- Cina e altri Orienti*, Milano, Bompiani 1974 (poi, in edizione ampliata a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 2013)
- A e B*, Milano, Rizzoli 1975
- Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli 1977
- Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi 1977 (poi Milano, Adelphi 2002)
- Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli 1979 (poi Milano, Adelphi 1995)
- Amore*, Milano, Rizzoli 1981
- Angosce di stile*, Milano, Rizzoli 1981
- Discorso dell'ombra e dello stemma, o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli 1982
- Dall'inferno*, Milano, Rizzoli 1985 (poi Milano, Adelphi 1998)
- Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli 1986
- Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986
- Rumori o voci*, Milano, Rizzoli 1987
- Salons*, Franco Maria Ricci, Milano 1987 (edizione f.c.; poi Milano, Adelphi 2000)
- Antologia privata*, Milano, Rizzoli 1989 (poi Macerata, Quodlibet 2015)
- Cento libri per due secoli di letteratura*, (con C. Garboli), Milano, Archinto 1989

Improvvisi per macchina da scrivere, Milano, Leonardo 1989 (poi Milano, Adelphi 2003)

Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi, Milano, Adelphi 1990

La palude definitiva, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi 1991

Il presepio, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi 1992

Esperimento con l'India, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi 1992

Il rumore sottile della prosa, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi 1994

La notte, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 1996

Il delitto rende ma è difficile, a cura di U. Cornia, Milano, Comix 1997

Le interviste impossibili, Milano, Adelphi 1997

Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano, a cura di P. Napoli, introduzione di G. Agamben, Macerata, Quodlibet 1999

De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense, a cura di L. Scarlini, Milano, Marcos y Marcos 1999

Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo, a cura di L. Scarlini, Salerno-Milano, Oedipus 2000 (poi Torino, Aragno 2015)

Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale, a cura di P. Terni, Palermo, Sellerio 2001

Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta 2000

La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti 2001

L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973-1987, a cura di G. Pulce, Roma, Quiritta 2002

Incorporei felini. Volume I: Poeti inglesi degli anni Cinquanta; Volume II: Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002

Il personaggio, a cura di L. Scarlini, Milano, Archinto 2002

Vita di Samuel Johnson, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002

Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri, a cura di G. Pulce, Milano, Archinto 2003

L'impero romanzesco, a cura di V. Papetti, Torino, Aragno 2003

UFO e altri oggetti non identificati 1972-1990, a cura di G. Pulce, Roma, Quiritta 2003 (poi Roma, Mincione Edizioni 2015)

Il romanzo inglese del Settecento, a cura di V. Papetti, Torino, Aragno 2004

La favola pitagorica, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi 2005

L'isola pianeta e altri settentrioni, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi 2006

Poesie, a cura di D. Piccini, postfazione di F. Francucci, Roma, Crocetti 2006

Un'allucinazione fiamminga. Il "Morgante maggiore" raccontato da Giorgio Manganelli, a cura di G. Pulce, Milano, Socrates 2006

Intervista a Dio, Milano, Sedizioni 2007 (poi Roma, Mincione Edizioni 2015)

Mammifero italiano, a cura di M. Belpoliti, Milano, Adelphi 2007

Circolazione a più cuori. Lettere familiari, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2008

Tragedie da leggere, a cura di L. Scarlini, Milano, Bompiani 2008

Vita di Samuel Johnson, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 2008

I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2010

Ti ucciderò mia capitale, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi 2011

Cina e altri orienti, a cura di S. S. Nigro, Milano Adelphi 2013

Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni, a cura di A. Cortellessa, Roma, L'Orma 2014

Africa, Roma, Otto/Novecento 2015

Catatonìa notturna, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2015

Lettere senza risposta, a cura di V. Papetti, Roma, Nottetempo 2015

Riunioni clandestine, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno 2015

Articoli e scritti dispersi

Distruzione dell'uomo nella narrativa di Sherwood Anderson, «Il Raguaglio Librario», giugno 1946

Storia della letteratura inglese, «Il Raguaglio Librario», luglio-agosto 1947

Poesia di Melville, «Il Raguaglio Librario», luglio 1948

Personalità e poesia di Poe, «Il Raguaglio Librario», luglio 1948

Ricordo di Poe, “Il Tempo di Milano”, 6 dicembre 1949; poi in *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011)

Intorno a Ezra Pound, «Tempo Presente», n. 6-7, ottobre 1956

Ezra Pound e il razzismo, «Il Punto», 9 marzo 1957

Il segreto di Gulliver è la sproporzione totale, “Il Giorno”, 25 ottobre 1967

Una “modesta proposta” di cannibalismo, “Corriere della Sera”, 17 aprile 1977

Gadda: tradurre è far la guerra, “Corriere della Sera”, 13 novembre 1977

Il sogno di Oblomov mite fantasma-eroe, “La Stampa”, 6 settembre 1979.

Swift: che disgusto le signore spogliate, “La Stampa”, Tuttolibri, 1 aprile 1978; poi in *Incorporei felini. Volume II: Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002

Quando gli inglesi andarono alle Falkland, “Corriere della Sera”, 24 settembre 1982

L'ultimo lunedì del filosofo Kant, “Corriere della Sera”, 6 aprile 1983

Così Edgar Poe spiega l'universo, “Corriere della Sera”, 7 maggio 1983

Nota del traduttore, in E. A. Poe, *I racconti*, 3 voll., Torino, Einaudi (collana “Scrittori tradotti da scrittori”) 1983

Quando tradurre significa sognare, «Corriere della Sera», 31 ottobre 1984

Il barocco sono io, “Il Messaggero”, 23 luglio 1986

Giorgio Manganelli legge Giacomo Leopardi [registrazione radiofonica dell'autunno 1987, trasmessa nel gennaio-febbraio 1991 da Radio Due], ora in N. Bellucci, A.

Cortellessa (a cura di), *“Quel libro senza eguali”*. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni 2000

Traduzioni di Giorgio Manganelli

H. James, *Fiducia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1946 (poi Torino, Einaudi 1990)

T. Hanlin, *Una sola volta nella vita*, Milano, Mondadori 1947

T. S. Eliot, *Appunti per una definizione della cultura*, Milano, Bompiani 1952

S. Chapman, *La giungla è neutrale*, Milano, Bompiani 1952

E. Ambler, *L'eredità Schirmer*, Milano, Garzanti 1955

R. Sprigge, *Benedetto Croce. L'uomo e il pensatore*, Napoli, Ricciardi 1956

E. Ambler, *La frontiera proibita*, Milano, Garzanti 1958

O. Henry, *Le memorie di un cane giallo*, Milano, Feltrinelli 1962

E. A. Poe, *I racconti*, 3 voll., Torino, Einaudi (collana “Scrittori tradotti da scrittori”) 1983

W. B. Yeats, *Drammi celtici*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, Milano, Rizzoli 1999

J. Webster, *La duchessa di Amalfi*, a cura di L. Scarlini, Torino, Einaudi 1999

G. G. Byron, *Manfredi*, a cura di L. Scarlini, Torino, Einaudi 2000

Materiali autografi e dattiloscritti

Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei,
Università degli studi di Pavia:

Cartellette 1 e 2 dei *Quaderni di appunti di Giorgio Manganelli*:

- 5 quaderni di *Appunti critici* (periodo 1948-1956, siglati 1A, 1B, 1C, 2D, 2E)
- 1 quaderno di *Appunti di critica concettuale*

Cartelletta 6 dei *Quaderni di appunti di Giorgio Manganelli*:

- 5 cinque quadernini di appunti e spogli lessicali

Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" – Gabinetto Vieusseux, Firenze:

- 4 lettere di Giorgio Manganelli a Oreste Macrì (periodo 1948-1951, segnatura: O.M. 1a. 1333.1, O.M. 1a. 1333.2, O.M. 1a. 1333.3, O.M. 1a. 1333.4)
- 4 dattiloscritti di traduzioni di Giorgio Manganelli da testi teatrali di W. B. Yeats (*Al pozzo dello sparviero*, *La gelosia di Emer*, *Sulla spiaggia di Baile*, *L'elmetto verde*) inviati a Oreste Macrì (segnatura O.M. 4a. 156.1, O.M. 4a. 156.2, O.M. 4a. 156.3, O.M. 4a. 156.4)

Testi appartenuti a Giorgio Manganelli e custoditi presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia

D'ORS, Eugenio, *Del barocco* (a cura di Luciano Anceschi), Milano, Rosa e Ballo 1945 (F.MANG. Arte 00249)

JOHNSON, Samuel, *The Rambler*, introduction by S. C. Roberts, London : Dent, New York : Dutton 1953 (F.MANG. Ingl. Johnson_3)

Id., *Lives of the English poets. 2 Voll.*, London, Oxford University Press 1959 (F.MANG. Ingl. Johnson_1-2 /1)

PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1951 (F.MANG. 900 Pavese_16)

YEATS, William Butler, *The collected poems of W. B. Yeats*, London, Macmillan 1952 (F.MANG. Ingl. Yeats_5)

Id., *The letters of W. B. Yeats*, edited by A. Wade, London, Rupert Hart-Davis 1954 (F.MANG. Ingl. Yeats_29)

WILSON, Edmund, *The triple thinkers. Twelve essays on literary subjects*, London, J. Lehmann 1952 (F.MANG. Ingl. Wilson_E.16)

Id., *Axel's castle. A study in the imaginative literature of the 1870-1930*, New York – London, Scribner's sons, 1954 (F.MANG. Ingl. Wilson_E.3)

Atti di convegno, numeri speciali di rivista

Per Giorgio Manganelli: Pavia, 28 maggio 1992, Università degli Studi di Pavia, Guardamagna, Varzi 1992

Giorgio Manganelli 1945-1950. L'artificio dell'eternità, a cura di A. Cortellessa, in «Poesia», XII, 130 (luglio-agosto 1999)

Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti 2000

Dossier Manganelli, in «Caffè Illustrato», I, n. 1, giugno – luglio 2001, Roma, Incipit

Cantiere Manganelli. Fotobiografia. La vita, le opere (1922-1990), Roma, Casa delle letterature 2002

Giorgio Manganelli, a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006

Cantiere Manganelli 2, Roma, Casa delle letterature 2010

Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico di Lietta Manganelli, a cura di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet 2010

La "scommemorazione". Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa, Atti della giornata di studi, Pavia, 11 novembre 2010, «Autografo», n. 45, Novara, Interlinea 2011

Manganelli inviato speciale nell'aldilà, in «Alfabeta2», *Speciale Giorgio Manganelli*, 16 maggio 2015 [<http://www.alfabeta2.it/2015/05/16/manganelli-inviato-speciale-nellaldila/>, ultimo accesso 20-4-2016]

Bibliografia critica su Giorgio Manganelli

AGAMBEN, Giorgio, *Introduzione*, in G. Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, Macerata: Quodlibet, 1999; poi (col titolo

Araldica e politica) in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli* Roma, Editori Riuniti 2000

ARGENTO, Micol, *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori 2012

ALFANO, Giancarlo, *Dalle mappe ai territori. Sulle scritture di Beckett e Manganelli*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», II (1999); poi, con variazioni e il titolo *Variazione. modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli*, in G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Roma, Edizioni dell'Università Popolare 2006

Id., *Emblema*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli, «Riga»*, n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006

Id., *Al di là dell'occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010

ALFANO, Giancarlo, CORTELLESA, Andrea (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Roma, Edizioni dell'Università Popolare 2006

BARILLI, Renato, *Il giuoco dell'intelligenza*, “Corriere della Sera”, 5 luglio 1964

BELLUCCI, Novella, CORTELLESA, Andrea (a cura di), “*Quel libro senza eguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni 2000

BELPOLITI, Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001

Id., *Mamma, mammifero*, in G. Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi 2007

BELPOLITI, Marco, CORTELLESA, Andrea (a cura di) *Giorgio Manganelli, «Riga»*, n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006

BELPOLITI, Marco, SIRONI, Marco (a cura di) *Gianni Celati, «Riga»*, n.28, Milano, Marcos y Marcos 2008

BIFERALI, Giorgio, *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*, Roma, Artemide 2014

Id. (a cura di), *Roma degli scrittori: Calvino, Gadda, Landolfi, Levi, Malerba, Manganelli, Moravia, Pasolini*, postfazione di F. La Porta, Roma, Artemide 2015

BORELLI, Massimiliano, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne 2009

BRICCHI, Mariarosa, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con testi inediti*, Novara, Interlinea 2002

CAMPLONE, Ilaria, *Il teatro di Giorgio Manganelli, 'un luogo imprecisato'*, in *La letteratura degli italiani, Vol 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma, Adi Editore 2014

CAVADINI, Mattia, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani 1997

CALVINO, Italo, *Notizia su Giorgio Manganelli, "Il Menabò"*, n. 8, 1965, in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori 1995

Id., *Poe tradotto da Manganelli*, in Id., *Saggi 1945-1985*

Id., *Centuria*, in Id., *Saggi 1945-1985*

CELATI, Gianni, *Il racconto di superficie*, "Il Verrì", V s., n. 1, marzo 1973

Id., *Introduzione*, in J. Swift, *Favola della botte*, introduzione e traduzione di G. Celati, Torino, Einaudi 1990

Id., *Riscrivere, riraccontare, tradurre*. Conversazione con Marianne Schneider, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di) *Gianni Celati*, «Riga», n.28, Milano, Marcos y Marcos 2008

Id., *Frontiere erranti della letteratura*, "il Manifesto", «Alias», 12 settembre 2009

Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata 2016

CITATI, Pietro, *Giorgio, malinconico tapiro*, "La Repubblica", 18 luglio 1990; poi in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, «Riga», n.25

COLOMBO, Arturo, *Manganelli studente a Pavia*, in «Il Politico», LXI, 1, gennaio-marzo 1996

CORTELLESA, Andrea, *Gaddismo mediato. Funzioni Gadda negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», 28, gennaio-aprile 1998

Id., *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in N. Bellucci, A. Cortellessa (a cura di), "Quel libro senza eguali". *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni 2000

Id., "Il sole non è chiaro". *Manganelli lettore di Petrarca*, in Id., (a cura di), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, atti del Convegno di Roma (4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni 2004

Id., *Geometria e sopravvivenza*, in G. Manganelli, *La favola pitagorica*, Milano, Adelphi 2005

- Id., *Il giroscopio dell'anima*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006
- Id., *Mirabili deserti*, in G. Manganelli, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, Milano, Adelphi 2006
- Id., *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008
- Id., *L'amore col telescopio*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011)
- CORTI, Maria, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», I (1979), 1; poi in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006
- DAVICO BONINO, Guido, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Milano, Garzanti 2003
- DE BENEDICTIS, Maurizio, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos 1998
- DONNARUMMA, Raffaele, *Hilarotragoedia di Manganelli*, in «Nuova corrente», XLII, 1995
- DOWLING, Gregory, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, in S. Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane di Henry James: quarto Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese* (Venezia, 15 e 16 novembre 1999), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti 2000
- FALDI, Cristina, *Le matite di Manganelli*, in M. Lavagetto (a cura di), *I classici nella cultura e nell'editoria italiana*, in «Inchiesta letteratura», n.s., XXV (1995), 110, ottobre-dicembre
- FRANCUCCI, Federico, *Barocco*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006
- Id., *Disertare le cerimonie. Due letture di Amore di Giorgio Manganelli*, in «Italianistica», XXXVII, n. 1, gennaio-aprile 2008
- Id., *Essere il luogo che non c'è. Su genesi e struttura di Amore di Giorgio Manganelli*, in «Strumenti Critici», XXV, n. 3, settembre 2010
- Id., *L'archivio storico "Giorgio Manganelli" al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Le carte, i libri, i quaderni*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011)
- Id., *Scarpiera, non scrigno. L'archivio e l'immagine pubblica di Giorgio Manganelli*, in S. Albonico e N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libreria 2015

- FUSINI, Nadia, *Giorgio Manganelli. Così faceva l'inglese sulle onde della radio*, «La Repubblica», 22 marzo 2003
- GALLIANO, Gianfranco, *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze libri, Firenze 1986
- GAZZOLI, Alessandro, *Commento infinito alla "Notte". Su un testo inedito di Giorgio Manganelli*, «Per Leggere», 21 (2011)
- GIALLORETO, Andrea, *I cantieri dello sperimentalismo: Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book 2013
- ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni 2007
- LEOTTA, Paola Clara, *Tales of the grotesque and arabesque. Elio Vittorini e Giorgio Manganelli traduttori di Edgar Allan Poe: un caso traduttologico*, Bonanno, Acireale-Roma 2007
- LEVI, Primo, *Dello scrivere oscuro*, «La Stampa», 11 dicembre 1976.
- LUPPI, Fabio, *The Smart Wizard: Literature as a Lie, Theatre as a Rite (Giorgio Manganelli reads W.B. Yeats)*, in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, n. 2 (2012)
- MARELLI, Arianna, *La "volontà discenditiva" di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in Hilarotragoedia*, «Between», 5, 2013
- MARI, Michele, *Evoluzione del Discorso sopra la difficoltà di comunicare coi morti di Giorgio Manganelli*, in «Studi Novecenteschi», vol. 22, n. 49 (giugno 1995)
- Id., *L'approche du texte de et par Giorgio Manganelli*, in «Arzanà», n. 5, 2000
- Id., *La maniera di Manganelli*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000
- Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Quiritta 2004; poi Roma, Cavallo di Ferro 2010
- Id., *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi 2009
- MARRONE, G., *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in I. Pezzini, P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi 2002
- MERINI, Alda, *La palude di Manganelli o Il monarca del re*, La Vita Felice, Milano 2003.
- MENECELLA, Grazia, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo 2002

- MILANI, Filippo, *Manganelli tra prosa e poesia*, «Poetiche», 1 (2009)
- Id., *Giorgio Manganelli. Figure della dissimulazione*, Pendragon, Bologna 2015
- MILANO, Paolo, *Hilarotragoedia e romanzo filmico*, «L'Espresso», 12 luglio 1964
- MONTEFOSCHI, Paola, *Il vate, il viaggio, la neve. Collage Manganelli*, in C. Bologna, P. Montefoschi, M. Vetta, *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Milano, Feltrinelli 1994
- MUSSGNUG, Florian, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Bern 2010
- MUZZIOLI, Francesco, *Manganelli al vaglio della giovane critica*, in G. Biferali, *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*, Roma, Artemide 2014
- NIGRO, Salvatore Silvano, *Nota al testo*, in G. Manganelli, *La notte*, Milano, Adelphi 1996
- Id., *Scoperta di una vocazione*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000
- Id., *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006
- Id., *La ruggine dell'anima*, in G. Manganelli, *Vita di Samuel Johnson*, Milano, Adelphi 2008
- Id., *Tanti saluti, Manganelli!*, «Il Sole 24 Ore», 16 maggio 2010
- Id., *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi 2011
- Id., *Asterischi manganelliani*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011)
- Id., *Il barocco italiano venuto da Cuba*, «Il Sole 24 Ore», 11 novembre 2011
- Id., *Viaggiare è un'esperienza passionale*, in G. Manganelli, *Cina e altri orienti*, Milano, Adelphi 2013
- Id., *Manzoni, Guttuso e il "braccio della morte"*, in S. Lutzoni (a cura di), *La critica come critica della vita. La letteratura e il resto*, Roma, Donzelli 2015
- OTTONE, Giuseppe, *Barocco di Manganelli*, in *Letteratura italiana: 900, Vol. X*, Marzorati, Milano 1979
- PAOLONE, Marco, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci 2002

PAOLUCCI, Emanuela, *Les itinéraires de l'imaginaire dans l'écriture de Giorgio Manganelli*, Macerata, Simple 2009

PAPETTI, Viola, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, «L'Indice», n. 8, aprile 1991

Ead., *Manganelli e gli inglesi*, in «Nuovi argomenti», 1–2 (1998); poi in Ead. (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000

Ead., *Presentazione*, in W. B. Yeats, *Drammi celtici*, traduzione di Giorgio Manganelli, Milano, BUR 1999

Ead. (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000

Ead., *Giorgio Manganelli: anglomane, non anglista*, in G. Manganelli, *Incorporei felini. Vol. I*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002

Ead., *Archeologia del critico*, in G. Manganelli, *Incorporei Felini. Vol. II*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002

Ead., *Vite parallele ma divergenti di due traduttori: Fenoglio e Manganelli*, in *La "scommemorazione": Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo» 45 (2011)

Ead., *Gli straccali di Manganelli*, Milano, Sedizioni 2012

Ead., *All'ombra del mago astuto*, in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, n. 2 (2012)

PEDULLÀ, Walter, *Hilarotragoedia*, «L'Avanti», luglio 1964

PEGORARO, Silvia, *Il fool degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni 2000

POLICASTRO, Gilda, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini 2005

PRATI, Ambra, *Il paradosso del tradurre. Manganelli al cospetto di H. James, O. Henry e E. A. Poe*, in M. Pieri (a cura di), *Capitan Sciricò. Sagre, riti, utopie, finzioni del Barocco e dell'antibarocco. Cinque studi una premessa e un congedo. Quaderno '900*, «Quaderni dell'Archivio Barocco», seconda serie, Parma, Università degli studi di Parma 1999

PULCE, Graziella, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni 1988

Ead., *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus 1996

Ead., *Questo infinitamente riscritto palinsesto universale*, in Ead., *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus 1996

Ead., *Antirealisti Astrattisti Informali: Giorgio Manganelli*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XII: *Sperimentalismo e tradizione del nuovo. Dalla contestazione al Postmoderno. 1960-2000*, Milano, Rizzoli-Larousse 2000

Ead., *Edoardo Sanguineti: questo nostro mondo così manganellabile*, in “il Manifesto”, «Alias», 27 maggio 2000

Ead., *Vittorio Beonio Brocchieri. Un maestro per Giorgio Manganelli*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni 2002

Ead., *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier 2004

Ead., *Giorgio Manganelli, bibliografia (1942-2015). Con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Roma, Artemide 2016

ROSCIONI, Giancarlo, *Vapori infernali*, “La Repubblica”, 23 luglio 1985

SANGUINETI, Edoardo, *Universo di Manga*, in «Paese sera», 8 gennaio 1976; poi in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli «Riga»*, n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006

Id., *Il linguaggio di Manganelli*, in «Lettera dall'Italia», n. 19, luglio-settembre 1990; ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli «Riga»*, n.25, Milano, Marcos y Marcos 2006

SCARLINI, Luca, *Manganelli anglista prensile e sensitivo*, in “il Manifesto”, «Alias», 6 luglio 2002

Id., *Dialogo notturno: un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Milano, Bompiani 2008

SPILA, Cristiano, *Un “destino baroccamente alluso in cifra”: scrittura e strutture del libro di Giorgio Manganelli*, in «Sincronie», VIII, n. 15, gennaio-giugno 2004

TAGLIAFERRI, Aldo, *Intorno alla genesi dell'Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, in «il Verri», XLII, n. 6, 1998, poi in i G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Roma, Edizioni dell'Università Popolare 2006

TAVANO, Alessandro, *Sull'attività traduttiva di Giorgio Manganelli*, in «Testo a fronte», 22, marzo 2000

TREVI, Emanuele, *1990-2000: tentativo di descrizione di un'eredità*, in V. Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti 2000

USHER, Jon, *Manganelli*, in «EJGS», Supplement, no. 1, 2002

ZILAH DE' GYURGYOKAI, Mirko, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne 2008

Bibliografia critica

AFFINATI, Eraldo, “*Si parte sempre per ritornare*”. *Intervista con Magda Indiveri*, in «Griseldaonline», VIII, 2008-2009 [<http://www.griseldaonline.it/sonde/affinati-si-parte-sempre-per-ritornare.html>, ultimo accesso 20-4-2016]

ALBONICO, Simone, SCAFFAI, Niccolò (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria 2015

ANCESCHI, Luciano, *La poetica del Bartoli*, in Id., *L'idea del barocco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1984

BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979

Benini, Aroldo, *Ugo Guanda editore negli anni difficili (1932-1950)*, Lecco, Tipolitografia Beretta 1982

BERNHARD, Thomas, *Perturbamento*, Milano, Adelphi 1981

BORGES, Jorge Luis, *Altre inquisizioni*, Milano, Adelphi 2000

BOSWELL, James, *The Life of Samuel Johnson*, edited by R.W. Chapman, introduced by Pat Rogers, Oxford-New York, Oxford university press 1985

BUFFONI, Franco (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004

CACCIAPUOTI, Fabiana, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, con un preludio di A. Prete, Roma, Donzelli 2014

CALCATERRA, Carlo, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori 1940

CALVINO, Italo, *Prefazione*, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1951

Id., *Molteplicità*, in Id. *Saggi (1945-1985)*

Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori 1995

- Id., *Lettere (1940-1985)*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000
- CAPRONI, Giorgio, *Divagazioni sul tradurre*, in *Premio città di Monselice per una traduzione letteraria. Atti del secondo convegno sui problemi della traduzione letteraria*, 3 (1973), Monselice (PD), Amministrazione Comunale 1974
- CARFAGNA, Vincenzo, *Il primo editore. Ugo Guanda e Roberto Sanesi*, in *Traduzione e Novecento*, «Autografo» 52 (2014)
- D'ORS, Eugenio, *Del barocco*, Milano, SE 1999
- DE QUINCEY, Thomas, *L'assassinio come una delle belle arti*, prefazione di Giorgio Manganelli, Milano, Il Formichiere 1977
- Id., *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di Fleur Jaeggy, Milano, Adelphi 1983
- Id., *Confessioni di un oppiomane*, Milano, Garzanti 2012
- DI GESÙ, Matteo, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli 2005
- DOMBROSKI, Robert, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri 2002
- ELLMANN, Richard, *Yeats: the Man and the Masks*, New York, Macmillan 1948; nuova edizione riveduta New York-London, Norton & Company 1979
- EMPSON, William, *Seven Types of Ambiguity*, [1930] traduzione italiana *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Torino, Einaudi 1965
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Eroi della ritirata*, in Id., *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Torino, Einaudi 1997
- FERRONI, Giulio, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori Università 2002
- FLAUBERT, Gustave, *Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Paris, Calmann-Lévy 1965
- Id., *Correspondance*, édition présentée, établie e annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade 1980
- FRASSINETI, Augusto, *Nota del traduttore*, in D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, Torino, Einaudi (collana "Scrittori tradotti da scrittori") 1984
- GADDA, Carlo Emilio, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti 1958

Id., *La cognizione del dolore*, edizione critica e commentata a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi 1987

GINZBURG, Natalia, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi (collana "Scrittori tradotti da scrittori") 1983

GIUNTA, Claudio, *Cuori intelligenti. Mille anni di letteratura*. Milano, Garzanti 2015

HOUELLEBECQ, Michel, *Sottomissione*, Milano, Bompiani 2015

JAEGGY, Fleur, *Amo il vuoto, l'assenza di relazioni. Vorrei solo la macchina da scrivere*, intervista di A. Gnoli, "La Repubblica", 2 agosto 2015

JOHNSON, Samuel, *Preface*, in Id., *A dictionary of the English Language*, in Id., *Works. Vol.2*, ed. by Arthur Murphy, New York, Blake 1838

Id., *The poems*, edited by David Nichol Smith and Edward L. McAdam, Oxford, Clarendon 1974

Id., *Lives of the English Poets. A selection*, Dent, Everyman's Library 1983

LANDOLFI, Tommaso, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi 2002

LAUSBERG, Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969

LEAR, Jonathan, *Radical Hope. Ethics in the Face of Cultural Devastation*, Cambridge, Harvard University Press 2008

LEOPARDI, Giacomo, *Operette morali*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori 1988

Id., *Tutte le opere*, introduzione e cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni 1989

Id., *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti 1991

Id., *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, con un prelude di A. Prete, Roma, Donzelli 2014

Id., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri 1998

LORANDINI, Francesca, *L'art de remplir un tiroir de la Bibliothèque Nationale*, in «L'Atelier du roman», 79, 2014

LUTZONI, Silvia (a cura di), *La critica come critica della vita. La letteratura e il resto*, Roma, Donzelli 2015

- MASOERO, Mariarosa (a cura di), *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi*, Firenze, L.S. Olschki 2011
- NARDON, Walter, *Una complicata fedeltà: storie scritte con stile*, in «Il Margine», v. XXXIII, n. 1 (2013)
- NERGAARD, Siri, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995
- NEWMARK, Peter, *A textbook of translation*, New York, Prentice-Hall 1988
- Id., *About translation*, Clevedon, Multilingual matters 1991
- PAULHAN, Jean, *I fiori di Tarbes, ovvero Il Terrore nelle Lettere*, Genova, Marietti, 1989
- PAVESE, Cesare, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi 1952
- Id., *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, Milano, Il Saggiatore 1964 [1952]
- Id., *Lettere 1926-1950*, 2 voll., Torino, Einaudi 1977
- Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990
- Id., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 2006 [1947]
- PEREC, Georges, *Entretiens et conférences*, vol. II, Paris, Joseph K. 2003
- PESTELLI, Leo, *Trattatello di Rettorica*, Longanesi, Milano 1969
- RABONI, Giovanni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in L. De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1990
- RAIMONDI, Ezio, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982
- RAIMONDI, Ezio, *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano 2003
- RIZZANTE, Massimo, *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Milano, Effigie edizioni 2009
- Id., *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Milano, Effigie edizioni 2015
- ROSCIONI, Giancarlo, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi 1995

- SEGRE, Cesare, MARTIGNONI, Clelia, *Leggere il mondo*, Milano, ESBMO 2000-2001
- STEINER, George, *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press 1989
- STOCK, Amy Geraldine, *Su 'Una visione'*, in W. B. Yeats, *Una visione*, Milano, Adelphi 2005 (originariamente in Ead, *W. B. Yeats: His Poetry and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press 1961)
- STRADA, Alvaro, *Storia di una rivista inesistente. La Parrucca (1953-1965)*, Milano, Viennepierre 2005
- SVEVO, Italo, *Tutte le opere*, ed. diretta da M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2004
- THIRLWELL, Adam, *Miss Herbert*, London, Vintage 2007
- WATKINS, Walter Barker Critz, *Perilous balance: The tragic genius of Swift, Johnson, & Sterne*, London, Oxford University Press 1939
- WILSON, Edmund, *La ferita e l'arco. Sette studi di letteratura*, Milano, Garzanti 1956
- Id., *Saggi letterari 1920-1950*, a cura di G. Giudici, Milano, Garzanti 1967
- Id., *Il Castello di Axel. Studi sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Milano, SE 1988
- Id., *Il cronista letterario*, a cura di G. Cherchi, Milano, Garzanti 1992
- WOLF, Christa, *Un giorno all'anno (1960-2000)*, Roma, Edizioni e/o 2006
- YEATS, William Butler, *Autobiografie*, Milano, Adelphi 1994
- Id., *Drammi celtici*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, BUR, Milano 1999
- Id., *Una visione*, Milano, Adelphi 2005

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo lavoro ringrazio Massimo Rizzante, che con il suo dialogo infinito da quasi dieci anni è un punto di riferimento costante.

Salvatore Silvano Nigro, che ha appoggiato questo lavoro quando era soltanto un progetto e l'ha indirizzato con i suoi consigli e suggerimenti e, non ultimo, ha accettato di fare parte della commissione di dottorato.

Ringrazio, tra i manganelliani, Viola Papetti, Lietta Manganelli e Federico Francucci.

Il personale del Fondo manoscritti dell'Università di Pavia, in particolare Nicoletta Trotta, e i responsabili dell'Archivio Contemporaneo – Gabinetto Vieusseux di Firenze, Gloria Manghetti e Fabio Desideri.

Giancarlo Alfano per la gentilezza e la disponibilità.

Florian Mussnug per il mio soggiorno a Londra allo UCL.

Andrea Comboni, per la stima e la fiducia.

Un ringraziamento particolare a Walter Nardon e Michele Ruele.

Agli amici “carissimi” di Edolo.

A docenti, colleghi e amici dell'università di Trento e non: Elsa Maria Paredes Bertagnolli, Nello Bertoletti, Daria Biagi, Andrea Binelli, Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Crocco, Matteo Fadini, Claudio Giunta, Carla Gubert, Camilla Russo, Michele Sisto, Alessandro Tamburini, Carlo Tirinanzi de Medici, Stefano Zangrando, Jinjing Zu, e Daniela Mariani.

Un grazie sincero anche ad Annarosa Alfonzo, Stella Bottegal, Claudio Faustinelli, Silvia Pintarelli, Elisa Salvetti.

A Francesca Lorandini, per tutto.

Ai miei genitori e mia sorella Elena per quello che, in due parole, direi sopportazione e affetto.

