

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
ITALIANISTICA**

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/11

***RETORICA COME DISSIMULAZIONE.  
IL RITMO DELLA PROSA MANGANELLIANA.***

Presentata dal dott. Filippo Milani

n. matricola 378780

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Paola Vecchi

Relatore

Prof.ssa Niva Lorenzini

**Esame finale anno 2012**

## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 3
<b>Legenda delle abbreviazioni</b>	p. 13
<b>Capitolo 1: Manganelli e la Retorica</b>	
1.1 – La cerimonia della retorica	p. 14
1.2 – La ricezione critica della prosa manganelliana	p. 32
1.3 – La prosa, il ritmo: la teoria critica di Meschonnic	p. 50
1.4 – Sulla possibilità di una analisi stilistico-ritmica della prosa	p. 65
1.5 – La retorica barocca di Manganelli	p. 88
<b>Capitolo 2: Un percorso tra le opere</b>	
2.1 – Il laboratorio poetico del “pre-Manganelli”	p. 108
2.2 – Il ritmo della scrittura tra prosa e poesia	p. 122
2.3 – La tecnica della variazione in <i>Nuovo Commento</i>	p. 138
2.4 – <i>Rumori o voci</i> : il ritmo del periodo ipotetico	p. 160
2.5 – L'organizzazione retorica dell'indistinto	p. 181
<b>Capitolo 3: Scritture a confronto</b>	
3.1 – Manganelli e Gadda: la scrittura come vortice linguistico	p. 202
3.2 – Manganelli e Pavese: scritture diaristiche a confronto	p. 226
3.3 – Manganelli e Camporesi: la forma del saggio	p. 248
3.4 – Manganelli e Celati: il ritmo dell'impensato	p. 268
<b>Bibliografia</b>	p. 289



## Introduzione

### Nel magma della dissimulazione

La necessità di avviare una rilettura dell'opera di Giorgio Manganelli è sollecitata dal sempre crescente interesse che, a vent'anni dalla sua morte, sta investendo la figura difforme dello scrittore, un «teologo burlone»<sup>1</sup> dall'aspetto non antropomorfo di «malinconico tapiro»<sup>2</sup>, e perciò poco incline a essere classificato entro categorie predefinite. Prendendo in considerazione le recenti pubblicazioni si possono annoverare numerose monografie sull'autore, che affrontano la sua opera da differenti punti di vista, nel tentativo di fornire ricognizioni quanto più possibile esaustive sulla sua eteroclita produzione<sup>3</sup>. A far aumentare la complessità dell'«Universo di Manga»<sup>4</sup> hanno contribuito le recenti pubblicazioni di materiali inediti (esperimenti poetici, prove narrative abortite, appunti di diario, scambi epistolari, materiali preparatori per la stesura dei testi definitivi<sup>5</sup>), con un conseguente duplice effetto: questi materiali hanno consentito da una parte di svelare zone ancora oscure della produzione manganelliana – soprattutto in relazione agli anni di formazione –, ma dall'altra hanno anche costretto a riconsiderare le definizioni fin qui fornite dalla critica. Anche le interpretazioni più

---

<sup>1</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 18.

<sup>2</sup> P. Citati, *Giorgio, malinconico tapiro*, in «la Repubblica», 18 luglio 1990; poi in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, Mondadori, Milano 2005; qui si cita da *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga», n. 25, 2006, p. 256.

<sup>3</sup> A partire da *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, numero monografico della rivista «Riga», n. 25, Marcos y Marcos, Milano 2006; G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli, una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007; P. C. Leotta, *Tales of the grotesque and arabesque. Elio Vittorini e Giorgio Manganelli traduttori di Edgar Allan Poe. Un caso traduttologico*, Bonanno, Acireale – Roma 2007; M. Zilahi De' Gyurgyokai, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Aracne, Roma 2008; M. Borelli, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Aracne, Roma 2009; F. Mussgnug, *Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Oxford 2010; *La "scommemorazione". Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, Atti della giornata di studi, Pavia, 11 novembre 2010, numero monografico della rivista «Autografo», n. 45, Interlinea, Novara 2011.

<sup>4</sup> 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 Riga, cit., pp. 226-228.

<sup>5</sup> G. Manganelli, *La notte*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 1996; Id., *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 1999; Id., *Poesie*, a cura di D. Piccini, Crocetti, Milano 2006; Id., *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di L. Manganelli, Aragno, Torino 2008; Id., *I borborigimi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, a cura di L. Manganelli, Aragno, Torino 2010; Id., *Ti ucciderò, mia capitale*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 2011.

acute (Rodolfo Wilcock considerava Manganelli «unicamente un poeta», scrittore «figlio della retorica e della poesia»<sup>6</sup>; mentre Alfredo Giuliani preferiva definirlo «uno scalpitante poeta della prosa»<sup>7</sup>) non riescono a esaurire l'eterogeneità di interessi e di variazioni stilistiche che contraddistingue la prosa di Manganelli, il quale d'altro canto non collabora certo ad agevolare il lavoro della critica, disseminando invitanti indizi e frustranti auto-confutazioni lungo tutta la sua opera *extravagante*. Quando un autore sfugge alle categorie istituzionalizzate e si fa beffe della critica, argomentando circa la totale assenza di significato della letteratura e imponendosi di per sé come miglior critico della sua opera, alla critica non resta che tentare di fornire interpretazioni consapevolmente limitate, tutte valide e tutte incomplete, in un processo inesausto di approssimazione all'oggetto d'analisi.

Alla luce dei numerosi materiali recentemente pubblicati che compongono il laboratorio del «pre-Manganelli»<sup>8</sup>, si impone una revisione delle precedenti interpretazioni critiche sulla figura dell'autore, che tenga conto delle ulteriori ipotesi avanzate sull'origine della sua scrittura, poiché è stato rilevato che proprio «all'intersezione di quell'angoscia e di quella cultura, nasce la sua maniera»<sup>9</sup>. Bisogna sottolineare innanzitutto un aspetto paradossale che riguarda il numero di pubblicazioni postume, infatti esse superano di gran lunga i libri licenziati direttamente dall'autore: ne deriva che Manganelli, grafomane instancabile, paia aver occultato un'abbondante e diversificata produzione finora sommersa che sta poco alla volta emergendo con effetti di notevole straniamento ermeneutico, poiché il valore dei materiali è quanto mai difforme e pone notevoli problemi critici. Una tale abbondanza di materiali sommersi necessita un imponente lavoro di scavo che presenta caratteristiche peculiari, come se si trattasse di una vera e propria materia di studi: una «archeologia manganelliana»<sup>10</sup> l'ha definita Andrea Cortellessa, riprendendo il titolo della prefazione di Viola Papetti alla raccolta di scritti radiofonici su autori anglosassoni<sup>11</sup>. Una parte cospicua dei testi

---

<sup>6</sup> J. R. Wilcock, *L'enigma del pendolo*, «Il Tempo», 25 settembre 1976; ora in «Riga», n. 25, 2006, p. 229.

<sup>7</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in op. cit., p. 15.

<sup>8</sup> F. Francucci, «*Spalramento dell'angoscistico*»? *Appunto sull'archeologia manganelliana*, postfazione a G. Manganelli, *Poesie*, a cura di D. Piccini, Crocetti, Milano 2006, p. 347.

<sup>9</sup> M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, a cura di V. Papetti, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 20

<sup>10</sup> A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, in «Riga», cit.; ora ampliato in Id., *Libri segreti. Autori critici del Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 191.

<sup>11</sup> V. Papetti, *Archeologia del critico*, introduzione a G. Manganelli, *Incorporei felini. II. Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. IX-XIII.

inediti è composta infatti da scritti di critica, recensioni, schede di lettura, quasi – suppone sensatamente Cortellessa – l'attività del critico avesse preceduto quella dello scrittore. Il laboratorio manganelliano che precede l'esordio con *Hilarotragoedia* (1964) è caratterizzato in prevalenza da appunti critici e da note di lettura, in cui si assiste alla maturazione di quella lingua retoricamente elaborata che caratterizza tutta la sua produzione, attraverso un processo di sofferta presa di coscienza dell'impossibile conciliazione tra le contraddizioni biografiche e le “angosce di stile” che affollano la sua psiche.

I materiali di laboratorio testimoniano le fatiche di un percorso di realizzazione “entelechiale” (secondo la terminologia della psicanalisi junghiana), attraverso il quale Manganelli acquisisce coscienza e consapevolezza delle proprie potenzialità di uomo e scrittore, che solo in un secondo momento, con l'inizio delle sedute psicanalitiche presso il dottor Ernest Bernhard nel 1957, si concretizzano in una scrittura assunta come dissimulazione dell'instirpabile nucleo d'angoscia. Leggendo i *Quaderni di appunti critici 1946-1958*, conservati presso il Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei di Pavia, «si ha l'impressione – afferma Cortellessa – che proprio qui si trovi [...] la più vera e cruciale anticamera dei fuochi d'artificio a venire, la stanza più segreta del maniero cartaceo che risponde al nome di Giorgio Manganelli». Perché è in quelle pagine, secondo il critico, che «si gioca la partita decisiva: prima che per lo scrittore in potenza, per l'uomo in atto», un duro scontro «tra la concreta possibilità di sprofondare nel proprio guazzabuglio di fantasmi, e farsi da loro trascinare a fondo, e l'opportunità – prima remota, poi man mano più concreta – di trovare il modo di convivere: con quei demoni»<sup>12</sup>.

Un ruolo fondamentale in questo processo di autocoscienza viene svolto appunto dallo psicanalista junghiano Bernhard<sup>13</sup>, grazie al quale Manganelli è riuscito a portare a termine la metamorfosi da scrittore in potenza a scrittore in atto, imparando a convogliare nella scrittura i propri disturbi psichici e ottenendo piena consapevolezza della complessa frammentazione del suo “io”. La scrittura si pone quindi non solo come compensazione di una incapacità alla vita pratica (è Manganelli stesso a dichiarare che all'origine della scoperta della sua vocazione di scrittore risiede una inettitudine al lavoro manuale: «scrivo perché non so fare altro; o perché sono troppo disonesto per

---

<sup>12</sup> A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, in «Riga», cit., p. 101.

<sup>13</sup> Sul ruolo determinante di Ernest Bernhard Manganelli ha dichiarato: «E' l'uomo che mi ha insegnato a mentire», in A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977, pp. 147-148.

mettermi a lavorare»<sup>14</sup>), ma anche in quanto dissimulazione dell'impossibilità di conciliare le «contraddizioni del *suo* sangue»<sup>15</sup> che lo lacerano e permangono irrisolte nella sua psiche.

La cerimonia della scrittura, con il suo galateo di regole compositive, consente allo scrittore di mettere in scena la pluralità di «“io” confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del mio nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva»<sup>16</sup>, non riducendo la frammentazione, ma anzi giocando con la sua multipla soggettività per sondare le infinite possibilità del linguaggio, in una proliferazione semantica e lessicale che prescinde da qualsiasi limitazione etica e morale. La letteratura, pur essendo «asociale, vagamente losca, cinica», si offre come spazio consono ad ospitare le angosce stilistiche e biografiche dello scrittore e la paradossale messa in scena degli “infiniti infiniti” del linguaggio, in una irrefrenabile metamorfosi del senso: infatti «nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre»<sup>17</sup>.

In questa prospettiva una funzione insostituibile viene svolta dalla retorica, poiché essa consente allo stesso tempo di difendersi dalle angosce stilistiche e dalle velleità letterarie («una medicina contro il genio»<sup>18</sup>), ma anche di potersi avvalere di una serie di strumenti grazie ai quali colmare il vuoto centrale sia biografico (la rissosa folla di “io” in cui è sgretolato l'individuo) sia letterario (l'assenza di un fulcro tematico portante). Se la letteratura si configura come attività innecessaria, allora lo “scrivente” – termine che Manganelli preferisce utilizzare per sé – avrà la necessità di fondare la propria scrittura su un reticolo compositivo, sul quale egli può innalzare le proprie mirabolanti architetture linguistiche autonome rispetto alla presenza o meno di un tema centrale della narrazione. Per Manganelli infatti «il linguaggio è nient'altro che organizzazione di se stesso»<sup>19</sup>, e dunque l'organizzazione della scrittura ruota attorno a un vuoto narrativo, a una assenza epistemologica che deve essere posta come necessaria, affinché la lingua si possa modellare seguendo il proprio “felice vanverare”. Come ha rilevato Alfredo Giuliani, Manganelli possiede «le Chiavi della Retorica per Aprire Infiniti Mondi Cerimoniali»<sup>20</sup> e le utilizza con maestria e spietata puntualità.

---

<sup>14</sup> G. Manganelli, *Perché io scrivo?*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p. 21.

<sup>15</sup> Id., *Poesie*, cit., p. 73.

<sup>16</sup> Id., *Hilarotragedia*, Feltrinelli, Milano 1964; qui si cita da Adelphi, Milano 1987, p. 55.

<sup>17</sup> Id., *E' ascetica e puttana*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 61.

<sup>18</sup> Id., *Una medicina contro il genio*, in RSP, p. 67.

<sup>19</sup> G. Manganelli, editoriale della rivista «Grammatica», n. 1, novembre 1964, p. 1.

<sup>20</sup> A. Giuliani, *Nuovo commento di Manganelli*, in «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1969, ora in «Riga»,

Egli è infatti un retore infallibile, che sa come affrontare l'ambiguità insita nella retorica, poiché – come afferma a proposito degli *Elementi di retorica* del Lausberg (1969) – «la tavola delle regole retoriche è dunque anche la tavola delle libertà, delle licenze, degli eccessi»<sup>21</sup>. Quindi la retorica si configura non solo come insieme di precetti inderogabili ma anche come grimaldello per infrangere se stessa, aprendo infiniti mondi possibili alla scrittura. La prosa elaborata da Manganelli si compone di un amalgama impeccabile tra la discontinuità delle strategie della retorica e la continuità dell'inafferrabile flusso del discorso, dando vita a vortici linguistici policentrici che proseguono divagando e – sulla scia di Sterne – avanzano retrocedendo. La prosa per «sintagmi ramificati»<sup>22</sup>, individuata da Maria Corti in relazione a *Nuovo commento* (1969), è la figura geometrica che si viene a comporre nel processo di dilatazione e proliferazione della scrittura sulla pagina, descrivendo così l'allegoria stessa della scrittura. La coerenza compositiva, la compattezza prosodica, la vertigine delle “iperipotesi” determinano una notevole fluidità discorsiva, pur nella totale incertezza ermeneutica che si associa ad una continua metamorfosi e contaminazione dei significati possibili.

Il ritmo della prosa manganelliana è caratterizzato pertanto da un movimento policentrico che impone una lettura necessariamente anamorfica, poiché occultato al di sotto della superficie del testo si trova un insistente mormorio, quel “rumore sottile della prosa” che simula impeccabile coerenza formale mentre dissemina ambiguità semantica in “iperipotetiche” divagazioni. Attraverso un'ampia gamma di strategie retoriche Manganelli non solo raffredda gli ardori e le velleità dello scrittore, ma affronta il flusso incontrollabile del linguaggio, organizzato attraverso gli “ordigni” messi a disposizione dalla retorica, senza però togliere imprevedibilità e autonomia ai significati ulteriori che si vengono a creare quando le parole si trovano accostate sulla pagina. Solo gli “ordigni” della retorica, secondo Manganelli, consentono di avere a che fare con il linguaggio in continua e instabile metamorfosi, mettendo in scena l'elaborata menzogna della letteratura. La scrittura si fonda dunque su un paradosso ineludibile, ovvero – rielaborando il titolo del noto trattatello barocco di Torquato Accetto<sup>23</sup> – simula un'esatta coerenza mentre dissimula una completa assenza di linee guida.

---

cit., p. 215.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Una medicina contro il genio*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 69.

<sup>22</sup> M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 153.

<sup>23</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983.

Si impone dunque la necessità di utilizzare una nuova impostazione critica per affrontare l'analisi dell'opera di Manganelli, grazie alla quale sia possibile mettere in evidenza la sua particolare versatilità compositiva, senza pregiudizi legati a precedenti categorie o a definizioni improbabili e riduttive. Ritengo opportuno, perciò, affiancare agli strumenti tradizionali d'indagine stilistica la prospettiva indicata da Henri Meschonnic nella “critica del ritmo”, perché essa sembra fornire la necessaria elasticità di riscontri, consentendo di analizzare la scrittura manganelliana da una prospettiva duttile, dinamica e svincolata da schematismi classificatori. Infatti Meschonnic, recuperando attraverso Benveniste l'accezione eraclitea di *rhythmos*, considera il ritmo non come rigido schema ma come organizzazione di ciò che è in movimento, e che muta di conseguenza in base all'andamento dei significati nel testo: «le rythme est organisation du sens dans le discours par un sujet»<sup>24</sup>. Tale riconsiderazione del concetto di ritmo ricalibra l'obiettivo della critica letteraria, che troppo spesso risulta coincidere con la dimostrazione della pertinenza dei testi analizzati in relazione a categorie aprioristiche, mentre qui si propone come osservazione e studio del testo in quanto sistema, in cui è l'organizzazione interna del linguaggio da parte di un soggetto a produrre “significanza”, ovvero modalità di volta in volta diverse per creare significati: si passa insomma da una “stilistica del ritmo” ad una “semantica del ritmo”.

Per Meschonnic, in aperta polemica con la classica nozione di “stile”, in quanto rapporto tra norma e scarto, la poetica di un'opera è riconducibile appunto alla particolare organizzazione del linguaggio da parte di un soggetto nel fluire continuo del discorso, ovvero al modo in cui le forme della discontinuità (l'insieme degli aspetti sintattici, prosodici, retorici e semantici della frase) vengono inserite nella continuità del ritmo. Il merito di Meschonnic è stato quello di aver riportato il discorso dentro la letteratura, superando una serie di consolidati dualismi – significante/significato, forma/senso, poesia-forma/prosa-linguaggio ordinario –, che hanno caratterizzato la linguistica e la critica letteraria a partire dallo strutturalismo post-saussuriano. Meschonnic prende le mosse proprio dalla attenta rilettura del termine ritmo proposta da Benveniste già nell'articolo *La notion de “rythme” dans son expression linguistique* (1951), nel quale erano stati rilevati gli effetti della ambigua etimologia della parola *rhythmos*: da una parte il concetto eracliteo, che considera il ritmo in quanto continuità

---

<sup>24</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, Paris 1982, p. 71; o in altra formulazione: «Le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet», in H. Meschonnic – G. Déssons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998, p. 28.

del fluire; dall'altra il concetto platonico, che vede nel ritmo la discontinuità della misura, della cadenza e della ricorsività. Il predominio del ritmo-schema sul ritmo-movimento ha fatto sì che il ritmo del linguaggio venisse considerato in quanto risultato della ripetizione di strutture fisse, delineando così una “metricizzazione” del ritmo. Benveniste dimostrò, invece, che etimologicamente *rhythmos* è legato al verbo greco *rhein*, fluire, scorrere; e dunque si tratta di un movimento continuo che acquista senso all'interno di un sistema complesso di relazioni interne ed esterne. Questa nuova prospettiva, ignorata dalla mislettura subita dagli studi di Benveniste da parte di molta linguistica strutturalista, consente di riconsiderare le classiche distinzioni tra i generi, di ripensare la pratica della traduzione e di esaminare le peculiarità ritmiche delle diverse scritture senza valutazioni aprioristiche e senza disgiungere mai il segno dal senso, ovvero mantenendo interdipendenti tutti gli elementi (prosodici, semantici, sintattici, retorici) che compongono la frase.

Prima di porsi nell'ottica delle “critica del ritmo” è stato tuttavia necessario soffermarsi su alcune questioni di metodo relative all'opportunità di avvalersi di tale prospettiva in merito alla scrittura manganelliana, e soprattutto sulla possibilità di far convivere gli strumenti della stilistica tradizionale con l'impostazione di Meschonnic. In questo senso si sono rivelati particolarmente utili le riflessioni di Emilio Mattioli sull'opera del linguista francese, applicate non solo in campo traduttologico ma anche in quello critico-letterario, poiché gli aspetti relativi alla ricezione della “critica del ritmo” sono estremamente complessi sia nella cultura francese che in quella italiana. Altrettanto fondamentale è stata la rilettura critica della prosa di Manganelli proposta da Giuditta Isotti Rosowsky <sup>25</sup>, per la quale la studiosa si è avvalsa di alcune considerazioni di Meschonnic sul ritmo, fornendo nuovi spunti d'analisi da prospettive non ancora sondate.

Alla luce della “critica del ritmo” la prosa manganelliana si mostra non solo come elaborata e mirabolante architettura retorica, ma soprattutto come organizzazione linguistica che fa del suo stesso organizzarsi l'intrinseco propulsore ritmico, attraverso continue variazioni del senso in un percorso di inarrestabile metamorfosi. Manganelli non si limita dunque a padroneggiare gli strumenti della retorica per conferire un ordine formale ai suoi testi ma costruisce complessi sistemi linguistici in cui ogni singolo elemento partecipa all'intero movimento del senso. Ogni sua opera si configura come

---

<sup>25</sup> G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007.

mappatura dei percorsi del senso attraverso il linguaggio, comprese divagazioni e *nonsense*: infatti – come scrive Graziella Pulce – «quello rappresentato dalla scrittura di Manganelli si va disponendo come un universo fortemente strutturato, nel quale le figure costituiscono gli elementi di un sistema araldico»<sup>26</sup>; e di conseguenza ogni testo è lo stemma araldico di un possibile sistema figurale, di cui resta traccia, mappatura ritmica delle metamorfosi subite dalle figure retoriche stesse. Nell'analisi della prosa manganelliana non è possibile prescindere dall'autoriflessione critica dell'autore, che risulta allo stesso tempo indispensabile e spiazzante, perché egli dissemina le sue considerazioni teoriche di affermazioni che paiono esplicite, e invece si rivelano trappole o depistaggi. Secondo il principio dell'ambiguità esposto da Empson nel volume *Sette tipi di ambiguità* (1930)<sup>27</sup>, in Manganelli ogni singola frase non solo subisce oscillazioni semantiche ma si pone anche come commento a se stessa, in un continuo slittamento dal romanzo al saggio, per cui la parola possiede sempre un doppio oscuro: la sua scrittura si configura perciò come ribaltamento della “parola-stemma” alla ricerca delle infinite possibilità celate al di sotto della “parola-ombra”. In quest'ottica si innesta l'interesse di Manganelli per i prosatori barocchi, in particolare per i trattatisti (Accetto, Bartoli, Segneri...), che gli forniscono importanti spunti compositivi attraverso i quali poter organizzare i contrari e le contraddizioni logiche con esatta e acrobatica fluidità. In particolare Manganelli ammira negli autori barocchi la capacità di costruire sistemi linguistici che si fondano su agglomerati metaforici in costante movimento e sull'ossimoro, percepito non solo in quanto figura retorica che tiene insieme gli opposti senza conciliarli, ma anche come perno concettuale, poiché i congegni ossimorici consentono di mantenere compresenti le contraddizioni, senza che esse si vadano a elidere le une con le altre. Manganelli dunque è autore barocco per elezione e per necessità: infatti la retorica di stampo barocco gli consente di organizzare al contempo sia le proprie contraddizioni di uomo sia l'infinità possibilità metamorfica del linguaggio.

Nel capitolo centrale si è tentato un attraversamento dell'opera manganelliana nel suo complesso a partire dalle prime prove laboratoriali in prosa e poesia, dominate ancora da una forte presenza biografica e da un soggetto onnipresente che monopolizza la scena, fino a giungere alla piena maturità caratterizzata da testi che si presentano come veri e propri discorsi teologici negativi, in cui il flusso della parola si espande per

---

<sup>26</sup> G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 84.

<sup>27</sup> W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, a cura di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965.

ramificazioni multidirezionali in un sistema allo stesso tempo esatto e magmatico. In questo percorso le tappe fondamentali sono costituite innanzitutto dall'esordio "hilaro tragico", che nel 1964 segna la rivelazione di una retorica già matura ma ancora legata all'esigenza di decostruire i generi e le categorie, in particolare quella del romanzo; e in secondo luogo dall'uso parodico della forma commento in *Nuovo commento* (1969), in cui si assiste non solo alla rielaborazione di espedienti compositivi tipici della scrittura combinatoria, ma anche al tentativo di trasposizione letteraria della tecnica della variazione, in modo analogo a quanto avviene nelle "Enigma" Variations (1899) del compositore inglese Edward Elgar. A seguire vengono analizzati il ritmo del periodo ipotetico in *Rumori o voci* (1987), massima espressione di un linguaggio che è in grado di organizzare se stesso mettendo in scena le infinite possibilità compositive fornite dalle diverse tipologie di periodo ipotetico (per Manganelli struttura sintattica solida ma dominata dal dubbio e dall'incertezza); e accanto l'organizzazione retorica dell'indistinto nella produzione manganelliana a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, che si caratterizza per la messa a punto di un sistema retorico attraverso il quale viene regolato il meccanismo su cui si fonda il genere ibrido e multiforme del discorso teologico negativo: e cioè l'impasto fluido di elementi difformi e spesso contraddittori, di cui le figure del labirinto e della palude risultano evidenti allegorie.

Nel terzo e ultimo capitolo la prosa di Manganelli viene messa a confronto con quella di altri scrittori e prosatori italiani del Novecento con i quali egli ha intrattenuto rapporti diretti o che risultano particolarmente significativi per l'elaborazione della sua concezione della letteratura, al fine di comparare tra loro le diverse organizzazioni ritmiche del linguaggio. In particolare il confronto con Cesare Pavese verte sulla scrittura diaristica e sull'influenza del diario pavesiano nelle riflessioni di Manganelli in relazione al rapporto letteratura e biografia, a partire proprio dalla fase di formazione illustrata dai suoi *Quaderni di appunti*. In merito al rapporto con Carlo Emilio Gadda si è tentato di dipanare i tortuosi intrecci letterari e umani che si instaurano tra i due autori, delineando contiguità e differenze in relazione alle impostazioni epistemologiche del "vortice" delle loro scrittura che si somigliano per molti aspetti, pur manifestandosi in maniera dissimile. È invece il condiviso interesse nei confronti della cultura medievale e barocca ad accomunare Manganelli e Piero Camporesi, interesse al quale si aggiunge una particolare attenzione posta dai due autori nei confronti della qualità compositiva della scrittura saggistica, che assume una consistenza quasi "verminosa". Si propone infine un'analisi comparata delle riflessioni teoriche di Manganelli e Gianni Celati in

merito agli aspetti ludici del processo creativo, che essi individuano – soprattutto attraverso il confronto diretto con Calvino – nell'interazione tra puntuali competenze retorico-compositive e impreviste “sconclusioni” narrative determinate dalle suggestioni foniche delle parole. Le comparazioni tra Manganelli e gli autori presi in considerazione hanno lo scopo di delineare, per quanto possibile, la fitta trama di relazioni da lui intrattenute con alcuni dei maggiori scrittori del Novecento, ricollocandolo così al centro della scena letteraria italiana con tutta la sua carica di eversiva marginalità.

### **Legenda delle abbreviazioni:**

- A *Amore*, Rizzoli, Milano 1981.
- AB *A e B*, Rizzoli, Milano 1975.
- ADU *Agli dei ulteriori*, Einaudi, Torino 1972; ora in Adelphi, Milano 1989.
- C *Centuria*, Rizzoli, Milano 1979; ora Adelphi, Milano 1995
- DOS *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
- HT *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964; ora Adelphi, Milano 1987.
- INF *Dall'inferno*, Rizzoli, Milano 1985; ora Adelphi, Milano 1998.
- LCM *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967; ora Adelphi, Milano 1985.
- LI *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986.
- NC *Nuovo commento*, Einaudi, Torino 1969; ora Adelphi, Milano 1993.
- PD *La palude definitiva*, Adelphi, Milano 1991.
- Pi *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977; ora Adelphi, Milano 2002.
- Po *Poesie*, a cura di D. Piccini, Crocetti, Milano 2006.
- RSP *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994.
- RV *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano, 1987.
- S *Sconclusione*, Rizzoli, Milano 1976.

## Capitolo 1: Manganelli e la Retorica

### 1.1 - La cerimonia della retorica

Per Manganelli ogni discorso è organizzazione di linguaggio, perché «ogni universo è un universo linguistico»<sup>1</sup>: la sintassi più lineare o le articolazioni più stravaganti si fondano sulla medesima capacità del linguaggio di formarsi e deformarsi, in un incessante e interconnesso susseguirsi di elementi retorici. Considerata in senso ampio e non riduttivo, la retorica si presenta non solo come struttura del discorso, ovvero una *summa* di strategie per disporre le parole e le frasi sulla pagina, ma come il discorso medesimo. In sua assenza non esisterebbe discorso, non esisterebbero figure, simulazioni e dissimulazioni, chiarezza e ambiguità, norma ed eccezione. La letteratura si fonda necessariamente sulla retorica, perché è solamente grazie alle alchimie retoriche che si organizzano sulla pagina i significati e le loro mutazioni, rendendo possibile qualsivoglia narrazione, da quella autobiografica a quella fantascientifica, indistintamente.

Per Manganelli la retorica, o rettorica (nel suo caso coincidono), non solo è indispensabile alla scrittura ma è la letteratura stessa, nella sua complessa organizzazione del nulla, grande menzogna mentita ad arte, costante divagazione verso l'ignoto. La letteratura non ha nulla di pacificato e pacificante, non è il luogo dell'espressività liberata e dei buoni sentimenti, perché essa è ambigua e inafferrabile; infatti allo stesso tempo adesca e respinge, si lascia scrivere ma non si lascia comprendere fino in fondo: la letteratura è per sua natura «ascetica e puttana»<sup>2</sup>. Colui che si accinge alla scrittura deve conoscere le regole della retorica, se vuole riuscire in qualche modo a domare le molteplici contraddizioni del linguaggio. Già nei suoi *Quaderni di appunti*, in data 24/6/'51, a proposito della lirica siciliana delle origini Manganelli rifletteva sul ruolo fondamentale della retorica: «Quando si parla di convenzione è difficile che non capiti di dir male della retorica: che qui si potrà discutere nuovamente, e considerarla come la forma storica (magari nella sua fase più rischiosa) del linguaggio letterario. Ho l'impressione che un linguaggio letterario è

---

<sup>1</sup> G. Manganelli, editoriale della rivista "Grammatica", n. 1 (1961), p. 1.

<sup>2</sup> G. Manganelli, *E' ascetica e puttana*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p.61.

comunicabile (letterariamente) solo come retorica: un linguaggio assolutamente estraneo alla retorica sarebbe affatto privato e inintelligente»<sup>3</sup>. In questo senso la retorica viene in aiuto allo scrivente, mettendo a disposizione funzionali griglie di riferimento, ma allo stesso tempo può ammalare a tal punto da far deragliare verso acrobazie non previste, distogliendo dagli obiettivi previsti. Chi non è in grado di destreggiarsi abilmente con gli strumenti retorici rischia di venirse prima sedotto, poi illuso e infine schiacciato. Manganelli è un retore impeccabile, conosce a perfezione i meandri della retorica, li manipola con abilità e perizia fino all'eccesso, mantenendo il distacco necessario per non farsi inghiottire dalle spire della Dea Retorica. Come scrisse il critico e amico Alfredo Giuliani, egli possiede le «Chiavi della Retorica per Aprire Infiniti Mondi Cerimoniali»<sup>4</sup> e sa utilizzarle con esattezza e precisione. Nei confronti della retorica Manganelli mantiene una posizione netta; infatti, recensendo nel 1969 il «gustoso» *Trattatello di retorica* di Leo Pestelli, egli scrive perentoriamente:

Scrivere non si può, senza retorica; senza, cioè, conoscere per l'appunto quelle frigide regole, quelle calcolate astuzie, e macchinazioni argute, e sapidi ritrovati, che fanno sì che la pagina scritta abbia quella misteriosa compattezza, quel che di gelido e insieme inattaccabile, quella sconcertante mescolanza di fatuo e di esatto che è la letteratura. La retorica è pura tecnica: la consapevolezza di quel che si può fare con le parole, quel che accade se maneggio gli aggettivi in un modo o altrimenti, se allontano o avvicino verbo e soggetto, se frappongo incidentali, se costruisco per dipendenti o per coordinate. Quel che mi affascina nel discorso della retorica è l'assoluta indifferenza a ciò di cui si parla, ai sentimenti, gli affetti, i conflitti, le visioni, le depressioni e le euforie che dàn vita e morte a un testo; amo della retorica la sublime vocazione all'indifferenza, lo spregio dell'emotivo, l'implicito sarcasmo per le ambizioni del poeta, magari del vate, di colui che si vanta di interpretare il proprio tempo, o fare altre cose disdicevoli ed improbabili; la retorica è meschina, è arida, è crudele, e soprattutto è fatua: che fantastica, come quel guru di cui prima si parlava, di una Italia "degn" di avere poesia, ignora che fino ai suoi tempi quell'Italia c'era sempre stata: corrotta, equivoca, malavitosa, lussuosa e frustrata, ma tecnicamente ineccepibile, un capolavoro della retorica.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> G. Manganelli, Quaderni di appunti, in Riga, n. 25, 2006, pp. 73-74; così commenta M. Cavadini: «Solo la retorica salva dalla morte, solo l'ornamento diaccio ci trattiene dal freddo definitivo. L'ornamento custodisce insieme noi e la morte: ci salva e al contempo ci alita in faccia l'odore gelido e acre di morte. L'ornamento è morte che salva dall'altra morte; è orfica intercessione nella notte. La prelazione del trattato secentesco, del concettismo e dell'ubertosa prosa manieristica, risultano connaturati alla poetica dell'artificio dello scrittore, al fastidio da lui provato per la progressiva restrizione della retorica», in M. Cavadini, *La luce nera*, Bompiani, Milano 1997, p. 65.

<sup>4</sup> Alfredo Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 16.

<sup>5</sup> G. Manganelli, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 63; oppure con ironica similitudine: «Come il mandrillo non può modificare la retorica delle sue chiappe policrome, così non potremo toglierci di dosso, deliziosa maledizione, questo pieghevole vello di verbi», in Id., *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 216.

Le «frigide regole», le «calcolate astuzie», le «macchinazioni argute» della retorica si rivelano necessarie per la composizione letteraria, e permettono a colui che scrive di porsi nei confronti dell'atto di scrittura con la necessaria «indifferenza», trovando la giusta distanza dalla pagina scritta ed evitando di farsi irretire dai sentimenti, dalle passioni, dall'emotività. La retorica congela il magma incandescente del contenuto, per renderlo maneggiabile e malleabile, organizzando il linguaggio con la necessaria lucidità, secondo un sistema di tipo logico-razionale e non patetico-sentimentale. Già all'interno della produzione poetica (pubblicata postuma nel 2006), Manganelli aveva chiaro l'obiettivo della sua scrittura: «raffreddare le contraddizioni del mio sangue» alla ricerca del «freddo catalogo dei possibili»<sup>6</sup>. La scrittura viene intesa come mezzo per creare distanza e sfuggire al coinvolgimento emotivo, raffreddare le proprie passioni per lasciare spazio all'autonomia del linguaggio e alla tecnica compositiva che lo organizza e lo dispone sulla pagina.

Commentando la pubblicazione degli *Elementi di Retorica* del Lausberg nel 1969, Manganelli afferma che la retorica non ha solamente il compito di congelare gli eccessivi sentimentalismi e gli slanci emotivi, ma soprattutto essa si pone come «una valida medicina contro il genio», contro la presunta genialità di chi si ritiene scrittore per natura, contro la presunzione della pura ispirazione:

L'unico imperativo implicito nella retorica era ed è: diffidate dell'Anima, cautela con la Poesia, nessuna confidenza con il Genio. Potremmo dire meglio: la retorica è un ordigno progettato per consentire di scrivere anche a chi avesse la sventura di essere un genio afflitto da una patologica generosità di ispirazione.<sup>7</sup>

La retorica mette un freno all'estemporaneità e alle velleità dell'ispirazione, attraverso la codificazione di regole che ogni scrivente deve conoscere e assimilare, se non vuole farsi guidare solo dalla presunzione del suo «Genio» compositivo. Non si tratta unicamente di rispettare una serie di norme censorie nei confronti delle irrazionali e incontrollabili spinte dell'ispirazione, ma anche di infrangere questi precetti, eccedendo e divagando verso destinazioni non previste, perseguibili proprio grazie alla presenza di un rigido schema di regole prefissate:

---

<sup>6</sup> G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 73 e 98.

<sup>7</sup> G. Manganelli, *Una medicina contro il genio*, in RSP, p. 69.

La tavola delle regole retoriche è dunque anche la tavola delle libertà, delle licenze, degli eccessi; il letterato è invitato ad usare il tutto per la parte, il contenente per il contenuto, il nome proprio per il comune, usare parole straniere, parole popolari, inventare parole, giustapporre parole con o senza senso “upupa, armadio, filologo”. Può disgiungere parole che appartengono ad un modesto periodo, ed anche spaccare una parola in due tronconi dissennati e significanti: «cere comminuit brum» scrive Ennio, arcaico poeta d'avanguardia; all'incirca, «il cer spappolò vello». [...] La retorica è, insomma, una tecnica; non implica giudizi qualitativi, ma offre schemi, esempi, modelli per le forme possibili dello scrivere; il magazzino retorico può contenere tutta quanta la letteratura, divisa e ordinata in modi e forme, segmentata in esempi, collocata su mentali, infiniti scaffali.<sup>8</sup>

Tutta la letteratura è contenuta nella retorica, poiché tutte le possibilità del linguaggio sono contenute nel «magazzino retorico», nel quale chiunque si accinga a scrivere può scegliere gli strumenti e le forme più consone al testo che sta componendo. Questo magazzino è inesauribile, perché in esso sono catalogati tutti gli infiniti possibili della scrittura, che sono ordinati secondo le disposizioni elencate sulla «Tavola delle regole retoriche»: essa è al medesimo tempo una tavola delle leggi ma anche delle libertà, un catalogo di schemi e modelli che fornisce anche le chiavi per disinnescarli e rovesciarli, insomma una paradossale *summa* delle strategie atte a manipolare il linguaggio che, indicando la retta via da seguire, mostrano come poterlo mettere in crisi. Non è raro, poi, che colui che entra nel magazzino della retorica alla ricerca degli strumenti più adatti alla sua scrittura esca di lì carico di altri “ordigni” che non aveva assolutamente preventivato, ma che lo hanno seguito e condizionato a prescindere dalla sua volontà. Sono quegli “ordigni” che spesso fanno esplodere un testo, facendolo deviare dall'obiettivo iniziale verso altri dispersivi lidi, avvinghiandosi e duettando con le parole in maniera infida e «proliferante»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> GM, Ivi, p. 69; cnfr. anche la definizione di G. Genette: «La retorica è un sistema di figure [...] la figura rappresenta una deviazione in rapporto all'uso comune, la quale deviazione è tuttavia nell'uso comune: ecco il paradosso della retorica», in Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, pp. 190-191.

<sup>9</sup> Secondo la definizione fornita da A. Guglielmi: «La lingua di Manganelli è un universo proliferante. Al suo centro si agita una invenzione sfrenata. In essa trovano posto apporti verbali delle più varie provenienze, in arrivo dai vocabolari di categoria più impensabili e da vocabolari perfettamente arcaici e in disuso. Il tutto secondo le esigenze di una espressività violenta, deformante e grottesca. Né mancano combinazioni verbali ottenute con la mescolanza di fonemi a radice diversa nonché con l'uso straordinario e a sorpresa di particolari prefissi o suffissi. Peraltro il complesso di questo materiale verbale, già di per sé così agitato ed esasperato, viene assunto in strutture sintattico-stilistiche che ne accentuano la frenesia e la furia. Manganelli costruisce le frasi facendo il verso ai trattatisti del tardo Rinascimento, di cui imita il periodare lungo e frastagliato, ricco di incidi e di rimandi. Adotta tutti gli espedienti e gli artifici raccomandati dalla retorica classica a cominciare da quello di iterare uno stesso

Abile retore e non sprovveduto scrivente, Manganelli si lascia ben volentieri condurre e distrarre dagli “ordigni” non preventivati, seguendoli nelle loro acrobazie verbali, pur mantenendo sempre le briglie del discorso. Le fondamenta di qualsiasi tipo di scrittura, secondo Manganelli, si reggono sulle colonne della retorica, istituzione ossimorica che detta le leggi e allo stesso tempo suggerisce come infrangerle. Quindi la letteratura è necessariamente infida e ambigua: non una materia inerte che si lascia scrivere e maneggiare, ma un magma vivo e informe che ammalia e irretisce lo scrivente. Per non essere fagocitati dalle parole è necessario scrivere secondo retorica, ovvero conoscere l'intricato e oscuro meccanismo che regola la scrittura, divenendo complici della letteratura e della sua menzogna. Per Manganelli, infatti, la letteratura si configura come menzogna, in quanto organismo losco e infido che dà vita ad architetture testuali che si ergono sul nulla, costruzioni linguistiche di contenuto mutevole e prive di centro, sostanziate dal movimento autonomo del linguaggio, che dissimula così ciò che non c'è. La letteratura non ha niente da dire e perciò ha l'autorità per dirlo; essa risulta essenziale perché innecessaria, immotivata e immorale, mentre elargisce le sue variabili e non verificabili verità. La letteratura, secondo Manganelli, è tutt'altro che onesta:

Asociale, vagamente losca, cinica, da sempre alla letteratura rilutta alla storia, alla patria, alla famiglia; a quelle anime oneste che tentano di mettere assieme il bello ed il buono, risponde con sconce empietà. Un fondamentale elemento di disubbidienza governa gli impulsi della letteratura. Vedete come rilutta, come accetta anche di morire, quando la si vuol fabbricare onesta. È ascetica e puttana. Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme; una modulazione del blasfemo. Nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre.<sup>10</sup>

La letteratura, organizzata secondo retorica, è indifferente alla materia trattata, non ha moralità da difendere e non si scandalizza di nulla, perché essa stessa è lo scandalo. Per la letteratura non esistono scale di valori da rispettare, temi propri o impropri, argomenti da evitare per pudore o per decoro; essa non è antropomorfa – ricorda Manganelli – e deve rendere conto solo a se stessa, alla sua composizione che non rischia mai di essere

---

concetto, attraverso una sequela incalzante di parole sempre più precise, al fine di chiarirlo meglio e definitivamente. [...] Manganelli ci propone piuttosto un inferno linguistico. La lingua è l'Ade che cercava», in Id., *L'inferno linguistico di Manganelli*, in «Riga», pp. 207-208.

<sup>10</sup> G. Manganelli, *E' ascetica e puttana*, in SRP, p. 61.

inesatta o incompleta, perché non si sviluppa secondo la razionalità umana ma in base alle «fredde logiche» della retorica. Proprio a partire dalle caratteristiche più immorali, Manganelli innalza la sua paradossale apologia della letteratura:

Sia onore alla letteratura. Essa è ambigua, asociale, incorreggibile e imperfettibile. Soprattutto, è totalmente ambigua. È disonesta. Parteggia per gli assassinati e gli assassini. È ingiusta. È diseducante. È sensuale. Non tollera che la si ammanti di qualsivoglia ideologia. È in grado di accogliere tutte le ideologie e di fatto le accoglie, le accoglierà. Non le interessano. Cercano di metterle in bocca delle risposte. Lei ha tutte le risposte dentro di sé; quelle e il loro contrario. Veramente, è mostruosa. È la libertà. Ma non la libertà bene intesa.<sup>11</sup>

La letteratura è libertà e perfezione «mostruosa», perché si fonda su leggi perfettamente disoneste, quali sono quelle della retorica: ovvero unire e disgiungere parole in base a sonorità non significanti, ribaltare la grammatica, disarticolare e frantumare la sintassi, mutare e riassegnare i significati, creare continua *suspense* e disintegrare le aspettative. La letteratura non è per nulla innocua, perciò lo scrittore non può esimersi dall'instaurare un rapporto promiscuo e immorale con essa, mettendosi in gioco senza possibilità di restare innocente o di mantenersi oggettivo, perché la letteratura è una teologia della menzogna, una dissimulazione di senso attraverso l'assenza e la moltiplicazione dei significati. A questo proposito sono assai rilevanti le riflessioni di Manganelli sul Beckett poeta:

Beckett aveva “qualcosa da dire”: per uno scrittore, inizio rovinoso. Il problema è, sempre, di trasformare quel “qualcosa da dire” in struttura, in linguaggio; prendere la propria “verità” per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso; trattarla come la convenzione propria di un genere, o uno schema metrico, o una arguzia allitterativa.<sup>12</sup>

Quel “qualcosa da dire” tende dunque a svuotarsi di significato, a farsi costruzione verbale al servizio della retorica: il significato stesso è figura retorica. La posizione di Manganelli nei confronti del significato della letteratura è radicale, per quanto paradossale: «Tutto è falso perché tutto è stile, è forma»<sup>13</sup>. Affermazione che lo stesso Manganelli precisa in un'intervista rilasciata a Carlo Rafele, conferendo alla letteratura il ruolo di sistema in grado di organizzare il linguaggio attorno ad un vuoto, pur non

---

<sup>11</sup> GM, *Avanguardia letteraria*, in RSP, pp. 76-77.

<sup>12</sup> G. Manganelli, *Qualcosa da dire*, in *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 97.

<sup>13</sup> G. Manganelli, *L'ordigno letterario*, in LCM, p. 27.

avendo nulla da comunicare, se non il silenzio su cui si fonda: «il testo letterario non vuole né esprimere né comunicare, vuole essere. Ma il suo modo di essere è un modo di organizzarsi linguisticamente in uno spazio che è silenzio»<sup>14</sup>. E così, quando Manganelli si pone la domanda «Perché io scrivo?», la risposta non può che essere “buffa” e paradossale:

Perché io scrivo? Confesso di non saperlo, di non averne la minima idea e anche la domanda è insieme buffa e sconvolgente. Come domanda buffa, avrà certamente delle risposte buffe: ad esempio, che scrivo perché non so fare altro; o perché sono troppo disonesto per mettermi a lavorare. Rammento G.B. Shaw: «Troppo stanco per lavorare, scrivevo libri». Scrivere è certamente un modo astuto per evitare di “fare”; intorno a me la gente si occupa di vivere, ha famiglia, percepisce stipendi, ma si può chiamare stipendio quanto si ottiene in cambio di “scrivere”?<sup>15</sup>

E aggiunge, facendo riferimento alla sua esperienza delle sedute psicanalitiche con Ernest Bernhard, vero e proprio «indagatore dell'anima»:

Se un paziente indagatore dell'anima mi ponesse una domanda siffatta, perché mai io scriva, e insistesse a chiedermi perché mai io abbia deciso e quando di far cosa tanto esigua e un poco ignobile, io risponderei: non credo d'aver mai deciso di scrivere, tuttavia è possibile ritrovare qualche ricordo, qualche indizio che suggerisca una risposta alla domanda. Se scavo nella mia adolescenza, anzi senza nemmeno scavare, questo ricordo di me: che non sapevo annodare i lacci delle scarpe; oh sì, facevo i nodi correttamente, a mio avviso; solo che, entro dieci minuti, i nodi erano tutti sciolti, e io incominciavo a inciampare nelle stringhe pendule.<sup>16</sup>

Nell'esperienza di Manganelli non è possibile decidere di cominciare a scrivere, ma la scrittura accade per inattività, incapacità di adattarsi a svolgere un vero e proprio lavoro<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> C. Rafele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 52; W. Pedullà ha sottolineato: «Nessuno dunque ha nulla da dire e ognuno può dire tutto, tanto non c'è alcunché che gli appartenga individualmente. [...] In quel vuoto Giorgio Manganelli ne fa di serpentine, giravolte e acrobazie con la sintassi e col lessico. Il vocabolario è il suo regno e il suo alimento», in Id., *La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli*, in «Riga», p. 219.

<sup>15</sup> G. Manganelli, *Perché io scrivo?*, in RSP, p. 21.

<sup>16</sup> Ivi, p. 22; si veda inoltre il concetto entelechiale di «ghianda» illustrato in J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 1996.

<sup>17</sup> Un'esperienza analoga viene confessata da Flaiano: «Io invece sono uno scrittore perché non ho saputo realizzarmi in nessun'altra maniera e tutto quello che ho fatto certe volte lo guardo con sospetto. L'unico conforto mi viene dagli altri. Le mie cose sono cose cui sono abbastanza attaccato ma che al tempo stesso mi respingono mentre io adoro lo scrittore felice, goethiano, che ama la pagina bianca. A me la pagina bianca fa paura. Sono portato alla nota, allo schizzo giornaliero, alle cose che dopo formeranno un volume. Ma di questo non mi curo, l'essenziale è che t'abbiano fatto soffrire una

Non si scrive per piacere o diletto, ma per rassegnazione nei confronti della propria distanza dalle attività che implicano concretamente il “fare”, modificare la materia, creare oggetti tangibili, insomma lavorare. Per Manganelli la scrittura non è lavoro, e perciò risulta paradossale e quasi ridicolo essere pagati per scrivere qualcosa. Lo scrittore è per sua natura disonesto, non solo perché ha a che fare con la somma disonestà (la letteratura), ma anche perché guadagna denaro svolgendo una attività disonesta (la scrittura), che non può essere valutata secondo parametri stabili e tangibili che attestino senza alcun dubbio la buona riuscita del lavoro letterario. Allora la scrittura fornisce un surrogato di attività all'inettiludine al lavoro che contraddistingue lo scrittore, incapace addirittura di annodarsi i lacci delle scarpe; mentre per essere in grado di scrivere bisogna solo essere capaci di tenere una penna in mano o di pigiare i tasti di una macchina da scrivere (anche con i soli indici, come Manganelli). A questa esigua abilità manuale bisogna poi aggiungere una buona conoscenza delle norme retoriche per essere in grado di riempire le pagine bianche con frasi di senso compiuto.

L'operato di chi scrive è infatti ingiudicabile, perché «lo scrittore è appunto come l'alchimista o l'astrologo, un tale che imbrogliava fabbricando macchine mentali che nessuno può giudicare»<sup>18</sup>. Lo statuto dello scrittore è intrinsecamente ambiguo e paradossale: alla base della sua attività si collocano l'imbroglio, la menzogna, la dissimulazione; egli crea qualcosa sapendo di mentire, sapendo di non poter essere giudicato, perché le sue «macchine mentali» sono costruite su criteri che non valgono al di fuori della sua opera. Per queste ragioni lo scrittore può essere accostato alla figura del matto, *fool*, giullare, a cui è concesso burlarsi dei potenti, delle istituzioni (letterarie e non) e di tutto il suo pubblico, senza essere considerato mai del tutto seriamente. La lettura dell'universo manganelliano fornita da Edoardo Sanguineti svela proprio questa lacerazione retorica:

Insomma è un Manga, del pari «lacerato tra classica e selvatica retorica», da «ciceroniano prudente» deragliato nel barocco più baracconesco – come un Manga è ogni qualunque Letterato in quanto Mentitore, spaesato nel tempo (e nello spazio), alludente «a eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa»: per tutti i manga-scrittori, infatti, «gli uomini non hanno nome, ma delle insegne, delle descrizioni; gli eventi sono bandiere, enigmi, stemmi che mutano colore». Il

---

vita», E. Flaiano, “L'italiano non ride”, intervista a cura di G. Rosati, «Il Mondo», 14 aprile 1972; articolo citato nella nota di V. Scheiwiller a E. Flaiano, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, introduzione di G. Manganelli, Bompiani, Milano 1986.

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Perché io scrivo?*, in RSP, p. 24; si è parlato anche di “scrittura medianica”, in G. Alfano, *Emblema*, in Riga, pp. 331-356.

Mondo è un Libro e un Teatro, ma soprattutto è un'Enciclopedia disorganizzata di Imprese Indecifrabili, di dissacrati Ieroglifici.<sup>19</sup>

Diventare «Letterato in quanto Mentitore» nel tentativo di scrivere il Mondo in quanto «Enciclopedia disorganizzata di Imprese Indecifrabili, di dissacrati ieroglifici» è operazione tutt'altro che semplice ed esente da rischi; infatti la maggior parte degli aspiranti scrittore fallisce, percependosi in quanto onesto scrittore ancor prima di averci provato. Scrivere alcune righe non significa automaticamente essere uno scrittore, e di conseguenza Manganelli per desacralizzare l'autorità del ruolo preferisce definirsi uno “scrivente”, che viene attraversato dalle parole e le imprime sulla pagina grazie a una attività manuale di poco conto, nemmeno lontanamente paragonabile alla difficoltà di sapersi allacciare le scarpe:

Lo scrittore non può non avere l'oscura sensazione di essere niente altro che – che cosa? No, non saprei. Diciamo, una voce trascritta, una chiacchiera su carta. In tutti gli scrittori, gli alchimisti, gli astrologi si nasconde l'invidia, la brama di essere come il matto. Qualcuno ci riesce; qualcuno non ci riesce, e ne muore di dolore; qualcuno si rassegna, e continua a scrivere. È un lavoro, ho detto, non del tutto nobile, ma lo si può fare da soli, con poca carta e una penna o una macchina da scrivere. Un lavoro che è impossibile giudicare. [...] Ecco: ho scritto queste righe. Dunque sono “uno che scrive”. Più esattamente, uno che non ha imparato ad allacciarsi le scarpe. Ho imparato a non allacciarmele? Temo di no.<sup>20</sup>

In uno dei suoi *salons*, pubblicati per la rivista d'arte di Franco Maria Ricci nel 1986, Manganelli mette a nudo l'attività stessa della scrittura, scomponendo la meccanica di movimenti incongrui e singolarmente insignificanti che la sostanziano, ovvero l'esecuzione di «gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio, poi, dovrebbe, anzi lessicalmente è, la mia scrivania, immersa con consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione»<sup>21</sup>. A partire dall'interpretazione del quadro di Carlo Carrà, *I costruttori* (1949), lo scrittore si interroga sulla «recita dell'esistere», analizzando la gestualità che accompagna ogni lavoro manuale e l'intrinseca teatralità della vita quotidiana. Secondo Manganelli esiste una profonda differenza tra l'atto della scrittura e tutti gli altri lavori manuali: infatti «sebbene non sia

---

<sup>19</sup> E. Sanguineti, *Universo di Manga*, in Id., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino, 1979; qui si cita da «Riga», pp. 226-227.

<sup>20</sup> G. Manganelli, *Perché io scrivo?*, in RSP, p. 25.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *La recita di esistere*, in Id., *Salons*, FMR, Milano 1987, p. 149.

infondata la mia sensazione che io stia scrivendo a macchina, e a questo scopo usi una macchina da scrivere, l'accento, l'enfasi cade non già sullo scrivere ma sulla macchina; o meglio, può anche cadere sullo scrivere, purché tale gesto sia vissuto come imparentato allo zappare, sarchiare, panificare; in assoluta indifferenza a ciò che io scrivo»<sup>22</sup>; ma la consapevolezza della recita non appartiene in alcun caso allo scrivente, poiché «mentre colui che scrive è convinto in effetti di essere intento a scrivere, mentre è intento alla recita di scrivere, chi panifica, misura, pesca, mura edifici e scialba muri una qualche segreta fantasia che quel che fa sia rappresentazione non può fare a meno di averla»<sup>23</sup>. Questa riflessione, fondamentale per avvicinarsi all'impianto teorico della sua idea di letteratura, nasce proprio dall'osservazione dei movimenti cristallizzati dei “costruttori” nel quadro di Carrà, come se il pittore avesse voluto raffigurare la teatralizzazione dei gesti del lavoro manuale volta a cogliere soprattutto le caratteristiche stereotipate dell'attività dell'operaio, piuttosto che la vera e propria fatica del mestiere. Il mestiere di scrivere, come quello di recitare, è simulazione della vita quotidiana, ma in realtà è un'attività che si compie secondo un sistema di gesti e segni che risultano immotivati se considerati singolarmente, a differenza di quanto avviene per gli altri mestieri, nei quali ogni gesto è finalizzato alla realizzazione di un manufatto, e nulla risulta superfluo o mera gesticolazione.

La scrittura è un rito, un atto liturgico, che deve rispettare una codificata cerimonialità: la pagina bianca, la penna, la macchina da scrivere, le mani di colui che scrive. Si tratta di una condizione usuale e largamente sperimentabile, ma ad ogni nuovo inizio essa ripropone una serie di problematiche connesse alla decisione di come vergare il primo tratto sulla superficie bianca, come procedere fino alla fine del foglio e ricominciare nel successivo ancora intonso. Trovarsi davanti ad una pagina bianca è un dilemma, un enigma, in cui la prima mossa determina tutte quelle successive, con la consapevolezza che c'è un compito da svolgere e lo si deve portare a termine in qualche modo, avvalendosi di tutti gli strumenti a disposizione:

Eccomi, dunque, davanti alla macchina da scrivere, come Segal, come Snoopy, come Omero; mi è stato affidato il compito di scrivere ininterrottamente per un certo numero di pagine; mi hanno detto quanto è lunga deve essere una riga – non ricordo il numero delle battute, ma suppongo che andrà bene comunque; sono stato informato di quante righe si presuppone che sia una pagina, altro numero

---

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> Ivi, pp. 110-111.

che ho totalmente dimenticato, e pertanto agirò in base al presupposto che la pagina dura esattamente fino al punto in cui finisce, dopo di che comincia quella condizione di non-pagina su cui nessuno mi ha dato disposizioni; dunque, entrando nella non-pagina, io diventerò un uomo diverso, mi libererò di una condizione temporale e spaziale abnorme ed esaltante. Per il momento, tuttavia, io mi trovo dentro la pagina e pertanto sono sottoposto a tutte le regole sopraddette: pagine, righe, battute, non meno vincolanti per essere state dimenticate. Dunque io sono stato catturato; ho, come nei giorni avari ed eterodiretti della infanzia, un compito da fare.<sup>24</sup>

La composizione di una pagina comincia a partire dai vincoli tipografici, che sono parte integrante della cerimonialità codificata della scrittura, i quali impongono una struttura riconoscibile alla pagina scritta: una successione di righe che riempiono il foglio da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso (almeno in Occidente). La scomposizione di questa struttura è stata una delle sfide sulle quali si è cimentata la letteratura durante il Novecento, dalla casualità disseminatrice di Mallarmé ai giochi dadaisti, dalle parolibere futuriste fino allo sperimentalismo delle neoavanguardie e alla poesia visiva. Manganelli preferisce mettere in evidenza la codificazione della struttura della pagina scritta attraverso la semplice sparizione di una delle righe, o meglio l'inserimento di una riga bianca che occupa lo stesso spazio di tutte le altre righe ma non è scritta. In questo modo tutta l'attenzione si focalizza sull'assenza di testo rappresentata da quella unica riga bianca, una consapevole lacuna che a tutti gli effetti partecipa alla composizione della pagina senza poter essere letta. L'obiettivo di Manganelli è dimostrare quanto la pratica della scrittura sia fondata su una ritualità codificata che ne determina a priori la composizione, e in che modo una sola riga bianca possa mettere in crisi tale procedura, proponendo così l'equivalenza tra scrittura e non-scrittura:

Ogni verità è perfettamente rovesciabile: [...]. Un mio amico diceva: «è necessario scrivere, non è necessario pubblicare»; verità di un certo livello di profondità, che ritroviamo nel suo contrario, quello che sto vivendo: «è necessario pubblicare, non è necessario scrivere». A dimostrazione della fondatezza del mio assunto, mi permetterò di offrire al tipografo una riga inesistente:

---

<sup>24</sup> G. Manganelli, *La riga bianca*, in RSP, p. 26; sul rito della scrittura G. Alfano ha scritto: «La scrittura abbisogna dunque di un circoscritto luogo rituale deputato all'apparizione. La rappresentazione è di natura medianica, col foglio di carta al posto del tavolino circolare e la tastiera della macchina da scrivere al posto delle lettere ritagliate. Da qui l'indifferenza per quanto si scrive, in obbedienza a una scrittura che è automatica perché abbandonata all'autonomia – ne ha parlato Nigro – della macchina da scrivere. Lo scrittore diventa scrivente, scrive, prolungamento muscolare della scrittura: come quella protesi di palmo e dita vista in precedenza. [...] Se la letteratura è un gioco, indispensabile è perimetrare lo spazio in cui esso avviene; l'edera grafica non smetterebbe altrimenti di espandersi», in Id., *Emblema*, in «Riga», pp. 336-337.

come avete visto, la riga non c'è; a nessun titolo, neanche il più vago, essa è stata scritta; è una riga di nulla, e tuttavia è lunga esattamente quanto doveva essere lunga, ha un numero d'ordine nella pagina, mi avvicina alla conclusione della pagina. È una vera riga, non v'è dubbio; eppure, pur essendo stata pubblicata, non ha avuto bisogno di essere trascritta. Personalmente, considero quella riga bianca come l'unica vera riga dell'intero pezzo che sto scrivendo, l'unica che corrisponda con maniacale esattezza alla regola, alla legge di “essere pubblicata ma non scritta”. È una riga che pone molti ed ardui problemi di teoria della pubblicazione, e mi piacerebbe che da essa, da quella riga misteriosa e innocua, prendesse l'avvio una Retorica della Pubblicazione, o una Teoria del non-scrittore, o Principi finali della letteratura inesistente.<sup>25</sup>

La riga bianca, oltre a porre evidenti problemi di etica della pubblicazione, essendo stata pubblicata nonostante non sia stampata, rammenta al lettore che la scrittura è una pratica che deve rispettare una serie di principi sia grafici che retorici. La retorica è il «galateo» del linguaggio, la codificazione di norme e precetti utili per connettere le parole tra loro. Per queste ragioni Manganelli definisce il “trattatello” del Pestelli «come un galateo letterario», aggiungendo «che questo galateo dello scrivere è dedicato implicitamente ai dèmoni della letteratura»<sup>26</sup>. Ogni “trattatello” di retorica è il tentativo di fornire uno strumento per affrontare le parole con garbo e discrezione, ben sapendo quali sono le strategie di cui disporre e quali sono gli errori da non commettere. Più le regole sono rigide, più verrà naturale trovare un modo per non rispettarle. Il galateo si configura come un insieme di norme che fa della complessità la sua stessa efficacia: infatti anche la regola apparentemente più assurda ha una ragione d'essere all'interno del sistema comportamentale di riferimento. Ad ogni situazione corrisponde un particolare modo di comportarsi e di mettersi in relazione con gli altri, perciò il galateo deve prevedere tutte le sfumature e tutte le varianti possibili, affinché il gentiluomo non resti mai a corto di argomenti per fare buona figura in società.

In campo letterario si assiste al medesimo processo ma di segno opposto: infatti, non essendo lo scrittore un galantuomo ma un guitto, un impertinente, un disonesto mercante di parole, il galateo della retorica non sarà mai affidabile come quello della buona società, poiché in esso sono nascosti tranelli, menzogne, artifici paradossali, irrisolvibili contraddizioni. Per Manganelli la letteratura e la retorica sono di per sé sistemi ossimorici, che contraddicono i presupposti su cui si fondano, o meglio fanno

---

<sup>25</sup> G. Manganelli, *La riga bianca*, in RSP, pp. 27-28.

<sup>26</sup> G. Manganelli, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, in RSP, p. 64; sull'argomento si veda A. Battistini – E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1984.

della contraddizione il loro stesso fondamento, una esatta liturgia del vuoto. La scrittura è la manifestazione di una teologia negativa, che per acquisire credibilità ha ideato una serie di norme, assai complesse e spesso immotivate, tra le quali è compresa anche la possibilità di non rispettarne nessuna.

Nella prospettiva di Manganelli tutta la letteratura si fonda sul tropo dell'ironia, perché essa consente di ribaltare ogni verità, slegandola da qualsiasi vincolo con la logica dominante. Il ghigno della letteratura è quell'espressione che attira e spaventa lo scrittore: egli ne viene attratto e respinto allo stesso tempo, consapevole della inevitabile sconfitta. La letteratura è una cerimonia del riso, una messa in scena di perfetta artificiosità che non prevede alcuna divinità univoca, ma una miriade di demoni che di volta in volta si travestono da Demone Assoluto, per poi essere scalzati e sostituiti da demoni ulteriori con impassibile serenità. Il fondamento ironico della retorica è, dunque, il suo prendersi sul serio, credendosi talmente valida e infallibile da contemplare anche la propria dissoluzione. La retorica simula la chiarezza delle idee e la compattezza del testo che le espone, mentre essa mantiene sempre un lato di oscurità e ambiguità, che in qualsiasi momento può confondere le idee e sconvolgere i piani di una scrittura limpida e lineare. Per queste ragioni Manganelli diffida di chi sostiene che una scrittura "chiara" sia portatrice di idee chiare e comprensibili a tutti; e perciò egli provocatoriamente parteggia per una scrittura "oscura", nella quale l'ambiguità e il dubbio sono sempre in agguato, e le parole non sono portatrici di alcuna moralità intrinseca. Infatti, durante la nota diatriba con Primo Levi a proposito del valore della scrittura, Manganelli risponde alla motivata difesa della chiarezza sostenuta dall'autore di *Se questo è un uomo* con un provocatorio «elogio dello scrivere oscuro»:

Cito uno scienziato, Marcello Cini, che in una recente intervista alla «Repubblica» (3 gennaio) ha detto, con la sua litigiosa chiarezza: «normalmente si ritiene che l'unica forma valida di pensiero sia quella razionale. Il che è falso... Non è lecito identificare meccanicamente la razionalità con il pensiero e l'irrazionalità con il non pensiero. C'è un pensiero associativo, analogico che è sempre presente assieme al pensiero analitico e logico». Vogliamo dire che la "razionalità" è un mito difensivo? Comunque, io lo dico.<sup>27</sup>

La razionalità è un mito difensivo che anche in letteratura viene utilizzato per placare le angosce degli uomini e per escludere ciò che viene ritenuto irrazionale e privo di logica.

---

<sup>27</sup> G. Manganelli, *Elogio dello scrivere oscuro*, in RSP, p. 38; invece sulla polemica con Moravia si veda R. Andreotti, *Retorica classica, tavola delle libertà*, in «Riga», pp. 284-285.

La razionalità non è naturale e innocua come sostengono gli scrittori che, per necessità (il caso di Primo Levi rientra di certo in questa prima categoria) o timore, credono nella possibilità di scrivere concetti chiari attraverso un linguaggio chiaro e immediato, al riparo da qualsivoglia errore d'interpretazione o dubbio alcuno; ma essa, la chiara e limpida razionalità, è una delle innumerevoli maschere che può e deve assumere lo scrittore, occultando così la complessità caotica della materia con cui viene quotidianamente a contatto:

Resta il fatto che lo scrittore ha a che fare con qualche forma di caos. Potrebbe farne a meno, ma non sempre gli è concesso di scegliere. [...] Quello che sospetto è che, in quanto scrittore, gli preme ridurre sotto controllo i contatti col caos; possibilmente occultarli. Impresa impossibile, frustrante, disperante. [...] Tentiamo una definizione: lo scrittore è colui che è sommamente, eroicamente incompetente di letteratura. Come l'innamorato è colui che fra tutti gli uomini e le donne ha ottenuto la grazie della totale incompetenza a proposito dell'essere amato.<sup>28</sup>

Il caos, l'indeterminatezza, la demenza caratterizzano la condizione dello scrittore: immerso nella materia della sua passione come un innamorato, egli non può possedere il necessario distacco per valutare se ciò che sta scrivendo sia chiaro oppure oscuro, razionale o irrazionale, comprensibile o meno, e dunque «lo scrittore è colui che è sommamente, eroicamente incompetente di letteratura». La definizione paradossale fornita da Manganelli sottolinea l'incompetenza dello scrittore rispetto alla letteratura, non perché egli ignori gli strumenti del suo mestiere (dalla macchina da scrivere al sistema delle figure retoriche) ma perché, quando li mette in pratica, egli diventa vittima dell'ambiguità della parola e della letteratura. Il caos non può giustificare lo scrivere “oscuro”, ma è la condizione stessa della scrittura: le distinzioni binarie chiaro/oscuro, razionale/irrazionale, non hanno motivo d'esistere, perché lo scrittore ha sempre a che fare con materie inafferrabili e ineffabili, a proposito delle quali egli prova a dire qualcosa, utilizzando l'unico mezzo a disposizione, ovvero il linguaggio, per sua natura estremamente fallace:

Sul «Messaggero» del 9 febbraio, Edoardo Sanguineti cita con felice pertinenza una affermazione di Valéry, secondo cui la chiarezza è niente più che abituale frequentazione di nozioni oscure. Credo che sia terribilmente ben detto, perché, mi pare, questo oscurissimo problema della chiarezza è viziato *ab origine* dall'essere, codesta chiarezza, affidata al linguaggio, il quale chiaro non è, né

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 39.

vuole essere; per cui questa fatica dell'essere chiaro a me pare un agire a contraggenio del linguaggio, e propriamente consiste nel tentare di tarpare la volatile vitalità delle parole, delle frasi. “Spiegare” vuol dire «piegare il linguaggio a dire poche cose, magari una sola»; ma il linguaggio è serpentesca forma, animale lubrico.<sup>29</sup>

Il linguaggio è abituato a frequentare nozioni oscure, e dunque chiaro non può essere, ma si manifesta come «serpentesca forma, animale lubrico» poiché la sua funzione «consiste nel tentare di tarpare la volatile volatilità della parole, delle frasi», di catturarle e di organizzarle entro schemi logicamente costruiti. Le parole, però, non si lasciano catturare facilmente, sgusciano da tutte le parti, tendono a volare via, a volatilizzarsi, a cambiare forma mimetizzandosi con ciò che le circonda: la chiarezza del linguaggio consiste nella sua capacità di uccidere il maggior numero possibile di significati, organizzando le parole entro categorie e modelli che ne contengano l'esuberanza e la proliferazione semantica. Dunque la funzione del linguaggio non si riduce solamente a dare forma a contenuti diversi e inafferrabili, ma si configura come l'organizzazione di molteplici elementi, interconnessi fra loro, che consentono di esporre il dicibile e di far intuire l'indicibile: il linguaggio è dunque un'approssimazione necessaria. Si tratta di un'operazione che agisce per difetto, poiché non può esistere una corrispondenza univoca e certa tra parola e significato, a causa della limitatezza intrinseca del linguaggio stesso, limitato nel tempo e nello spazio: parole che perdono significati, significati che perdono le parole, parole che confondono i significati, parole che cambiano significati a seconda dei luoghi, neologismi e mutazioni che prima non esistevano. Il linguaggio è in continua formazione e fermentazione, è uno strumento instabile che segue le variazioni di una materia altrettanto instabile, dando vita ad un ondivago rapporto tra lingua e mondo, in cui il secondo elemento è sempre in vantaggio sul primo; come afferma Walter Pedullà a proposito di *Agli dei ulteriori* (1972):

Nessuno dunque ha nulla da dire e ognuno può dire tutto, tanto non c'è alcunché che gli appartenga individualmente. Se esiste solo il linguaggio, uno può essere tanti quanti esso è capace di formare, esistenze comunque precarie quanto un neologismo abortito. [...] In quel vuoto Giorgio Manganelli ne fa di serpentine, giravolte e acrobazie con la sintassi e col lessico. Il vocabolario è il suo regno e il suo alimento.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> G. Manganelli, *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, in RSP, p. 40.

<sup>30</sup> W. Pedullà, *La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli*, Id., *L'estrema funzione*, Marsilio, Venezia-Padova 1975; qui si cita da «Riga», p. 219.

Dunque il linguaggio non può essere portatore di verità e chiarezza, perché esso è fallace, parziale, inaffidabile, e si caratterizza in quanto menzogna, anche quando ambisce alla massima linearità e precisione. L'uomo di fronte al mondo possiede un solo strumento di interpretazione, la parola, che è allo stesso tempo limitata e infinita, esatta e ambigua, perché non può fissare indelebilmente e infallibilmente una struttura *ab aeterno*, ma è il movimento stesso delle parole a generare e rimodellare i rapporti all'interno del sistema organizzativo di riferimento. Si tratta di una condizione di disorientamento sperimentabile ogni volta che si affronta la lettura di un testo:

Chiunque legga si trova di fronte alla inesauribilità della parola; la parola gli viene incontro come suono, come significato immediato, come allusione, come parentela con altre parole; una parola è chiara e insieme criptica. Ogni volta che noi percorriamola pagina, la parola è diversa, il tessuto della pagina è alterato, le pagine precedenti e successive, che rammentiamo dalle precedenti letture, confluiscono attorno a questa pagina che ora stiamo leggendo.<sup>31</sup>

Per Manganelli il linguaggio appartiene all'uomo ma non è antropomorfo, dunque non appaga tutte le esigenze di razionalità e chiarezza di cui necessita l'uomo, consentendo solo parziali e approssimative stabilità formali soggette a continue metamorfosi. Il linguaggio è discontinuità in relazione alla continuità del mondo, e perciò ogni struttura linguistica si configura come una delle possibili forme che può assumere il flusso inarrestabile del mondo. All'uomo non è consentito afferrare il mondo, ma rappresentarlo attraverso il linguaggio, alla ricerca di sempre nuove possibilità combinatorie: il senso, il non-senso, il dissenso e il controsenso delle parole, sono in costante conflitto con se stesse e con il mondo. Se questa è la condizione di base su cui si innesta qualsiasi tipo di scrittura, allora Manganelli si chiede «quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica?». La risposta che egli fornisce prende avvio da alcuni paradossi etimologici:

Nel *Dizionario Garzanti delle lingua italiana*, alla voce «cerebrale» trovo questa definizione: «si dice di una persona o di un'opera in cui il raziocinio e lo sforzo intellettuale prevalgono sul sentimento e sull'immaginazione». È una definizione onesta, che evita di misura la rampogna e la deprecazione. [...] In letteratura, cerebrali furono Pirandello, Musil, Joyce, Beckett: l'amore per il paradosso, il gusto per le strutture inedite, una abnorme diligenza nella lavorazione del linguaggio, la

---

<sup>31</sup> G. Manganelli, *Le parole infinite*, in RSP, p. 225.

concentrazione tecnica, l'elegante freddezza, tutto ciò può fare di uno scrittore un cerebrale. Non è un insulto di buon gusto: ma per questo appunto dà testimonianza di un atteggiamento rudemente istintivo, una reazione difensiva automatica, generosa e stolta.<sup>32</sup>

Dalla rettifica sulla nozione dell'aggettivo “cerebrale” si passa a quella, strettamente connessa, di “retorico”, con evidente predilezione per una loro sintesi in campo letterario:

Sul Palazzi, la parola «retorico, agg.» («vuoto, ampoloso, magniloquente») si insinua tra «retoricume» e «retoricaastro»: che non pare una gran bella compagnia. E tuttavia fu nobile e illustre parola, e per venti secoli, prima di ridursi a insolenza da liceali. Se guardiamo il Tommaseo troviamo questa definizione da galantuomo: «Arte di dire acconciamente ad istruire, persuadere, dilettere e commuovere». E subito sotto leggiamo, non senza comprensione, questo esempio che risale al Brunetto Latini dantesco: «nobile scienza ... insegna a trovare, ordinare e dire parole buone e belle e piane, secondo che la natura richiede». Ma se guardiamo un poco oltre, ecco un altro esempio, tratto fuori dalle *Vite dei Santi Padri* volgarizzate dal Cavalcanti, retore deliziosissimo; che, a proposito di un qualche eremita bizzarro e minatorio, scrive: «Non si curava di parlare per rettorica ... ma come uomo pieno di Spirito Santo, correggeva i peccatori». Nella sua scarna innocenza, questa svelta proposizione preannuncia secoli di polemiche. Scrivere secondo rettorica, o secondo lo Spirito Santo? E va da sé che qui Spirito Santo vuol dire ispirazione, commozione, genio, sentimento, quel sentimento appunto di cui abbiamo trovato sprovvisto lo scrittore “cerebrale”.<sup>33</sup>

La Retorica è, però, da sempre legata alla concettosità della composizione letteraria, della creazione ad arte secondo principi inderogabili, a meno che le parole non vengano direttamente da Dio e quindi non abbiano bisogno di alcuna formalizzazione retorica, perché già di per sé perfette e imm modificabili. Tutti gli scrittori, invece, che non ricevono il dono della scrittura per grazia divina, e di conseguenza devono porre particolare attenzione alla lavorazione della loro scrittura, alla composizione dei loro testi, possono essere definiti “cerebrali”. Nell'interpretazione di Manganelli l'aggettivo non presenta connotazioni negative, ma anzi indica la maggiore qualità posseduta da quegli scrittori che non si sono lasciati trasportare dal sentimento e dall'immaginazione, ma hanno lavorato puntigliosamente per dare coerenza retorica alle loro opere. La parola “retorica”, svalutatasi nel tempo, deve riconquistare il suo antico e nobile significato:

---

<sup>32</sup> G. Manganelli, *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica*, in RSP, p. 158.

<sup>33</sup> Ivi, p. 159.

Spetta alla parola “retorica” il suo antico, e rinnovato, significato: designa una scelta intellettuale, scrivere avendo coscienza che fare letteratura è una attività artificiale, la lavorazione di un congegno insieme esatto ed occulto. Insegna la diffidenza per il messaggio, per il sentimento, l'indifferenza per la sincerità: come voleva il Socrate ironico di Platone, preferisce l'arguta e dotta malafede alla inetta schiettezza. Per secoli il compito della retorica è esatto quello di offrire ostacoli alla ispirazione, di non agevolarla in alcun modo, ma di imporre ad essa il rigoroso governo dell'artificio, la vessazione della consapevole intelligenza. La retorica volle e vuole una letteratura “cerebrale”, nella quale si illustri una faziosa, viziosa preponderanza del calcolo intellettuale, la sua fatica, e ilarità, e inanità anche, giacché l'inanità è l'eroica essenza del tragico fascino della letteratura. Infine, la retorica ci ripete che l'opera letteraria è un oggetto, uno spazio mentale disegnato da una struttura verbale, non un privilegio per colui che vi attende, ma un duro e umiliato compito, una testimonianza anonima.<sup>34</sup>

La scrittura è un'attività artificiale e lo scrittore deve avere coscienza di ciò, se non vuole affidarsi solo al proprio istinto. La scrittura è una pratica che esige un suo ben determinato “galateo”, che è la retorica, e la retorica esige di essere considerata in quanto scelta intellettuale consapevole, strumento artigianale concreto, che consenta allo scrittore di essere fabbro e cesellatore di una materia instabile e informe. Per Manganelli la retorica, configurandosi in quanto «lavorazione di un oggetto esatto ed occulto», rammenta con insistenza che «l'opera letteraria è un oggetto, uno spazio mentale disegnato da una struttura verbale», e di conseguenza prodotto che si concretizza nel suo stesso compiersi. Lo scrittore non potrà mai situarsi al di fuori della retorica, perché egli può fare esperienza solo di ciò che passa attraverso le maglie della retorica. Le «strutture verbali» sono meccanismi esatti e vuoti, che dissimulano l'assenza di necessità attraverso la costruzione di strutture autoportanti che si generano, distruggono e rigenerano secondo una impeccabile e implacabile continuità di movimento: la retorica di Manganelli infatti si configura come organizzazione del linguaggio attorno a se stesso senza finalità o necessità, ovvero incessante attività anti-teleologica, che risponde a una teologia negativa, in cui il Dio della Retorica ha scritto le Tavole delle Leggi, affinché esse venissero deliberatamente violate da scrittori che non avrebbero mai conosciuto altro Dio all'infuori della Retorica.

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 160-161.

## 1.2 – La ricezione critica della prosa manganelliana

Il compito della critica nei confronti dell'opera di Manganelli si rivela assai arduo, trovandosi a dover affrontare un autore, inesauribile grafomane, che è già il miglior critico di se stesso, ovvero uno scrittore che fa della pervasiva insistenza sull'autoriflessione metanarrativa il fondamento stesso della sua scrittura (in questo senso Gadda è un evidente punto di riferimento). Ogni frase si presenta come narrazione e commento a se stessa, come continuo slittamento dal romanzo al saggio, in un movimento progressivo e digressivo in cui la parola è anche il suo doppio oscuro. A questa strategia compositiva va aggiunta la riflessione teorica di Manganelli: le recensioni, l'attività prettamente saggistica e quella di traduttore influiscono a rendere ancor più intricata l'analisi dello scrittore. Per chi si appresta ad attuare uno studio critico è quasi impossibile fidarsi ciecamente di Manganelli, perché egli stesso ci avverte che la sua scrittura e la sua riflessione teorica sulla letteratura sono disseminate di trappole e contraddizioni, che disorientano il lettore e lo lasciano in uno stato di labirintica semioscurità. Non è raro, infatti, trovare esplicite contraddizioni, che non devono essere esaminate come fallaci sviste o disattenzioni ma sono parte integrante della sua riflessione teorica, che si fonda sulla totale inaffidabilità del linguaggio. Sviste “intenzionali”, dunque, perché per Manganelli non è consentita coerenza, se non quella dispotica della menzogna, la quale mette sullo stesso piano le verità più disparate senza consentire possibilità di scelta a favore dell'una o dell'altra.

L'autoriflessione manganelliana risulta certamente assai puntuale e approfondita, ma non può tuttavia essere ritenuta valida a tutto tondo, perché una percentuale di autodsabotaggio è sempre presente nelle sue anfibologiche verità. Il critico, perciò, non può che avvalersi delle riflessioni manganelliane, ma allo stesso tempo deve continuamente metterle in discussione, per non incappare nell'errore di fare eccessivo affidamento alle trappole concettuali con le quali lo scrittore dissimula le sue verità. Credere a Manganelli è credere nella menzogna, e di conseguenza affidarsi all'inaffidabile; mentre non prendere in considerazione le autoanalisi può significare applicare una prospettiva altra alla sua opera, senza tenere conto delle dichiarazioni volutamente ambigue. L'immagine più adatta per descrivere l'attitudine di Manganelli è

forse quella del «teologo burlone», proposta da Alfredo Giuliani:

Se dico che l'immagine più pregnante di Manganelli è quella del teologo burlone, non intendo suggerire che Manganelli si burlasse della teologia, tutt'altro. Teologo è chi argomenta sulle cose divine, e questo si può fare anche buffoneggiando, torcendosi dalle risa. [...] Ciò che resta di una supposta scienza teologica è che le parole sono incantesimi che organizzano la mancanza di significato. [...] Le parole si posano sulle ceneri del mondo. Scelgono chi scrive, forse scelgono anche chi legge. [...] La scrittura di Manganelli è, o può sembrare, surrealista. Ma non è desiderante, è virtuosistica, iperipotetica, guitta, versatile all'estremo; una simulazione irriducibile a qualsivoglia funzione. Allude per alludere, a prescindere. Per resistere all'imbroglione di dover rappresentare una "verità", buona o cattiva. Per tenere acceso l'ultimo mito: l'io, "luogo degli adii". Luogo inconsistente e per così dire inconcluso.<sup>35</sup>

La scrittura di Manganelli possiede insomma la verità inconfutabile della menzogna, la possibilità di asserire contemporaneamente tutto e il contrario di tutto, attraverso una proliferazione ossimorica dei sensi connessa a una estrema versatilità della lingua, grazie alla quale è consentito burlarsi della teologia, dissacrare la mitologia, moltiplicare le ipotesi fino a giungere alle più coerenti e demenziali "iperipotesi". Il nucleo problematico della scrittura manganelliana risiede proprio nel suo concepire le parole in quanto – come scrive Giuliani – «incantesimi che organizzano la mancanza di significato», ovvero dissimulazioni di un'assenza che si rende tangibile ma non intelligibile attraverso il linguaggio. Tutta l'opera di Manganelli ruota attorno a questa paradossale necessaria assenza centrale, un vuoto che non va colmato ma che si pone come fulcro compositivo e volano retorico. Il critico che si accinga a valutarne il funzionamento si trova appunto a dover decidere se seguire l'incantesimo delle parole come dissimulazione organizzatrice di significato oppure, tradendo le sue stesse indicazioni, affrontare il sistema delle metamorfosi di significati possibili che simula la mancanza di idee attraverso mirabolanti acrobazie retoriche. Nel primo caso la «mancanza di senso» viene letta come assenza, e dunque attrazione per il *nonsense*, la digressione fine a se stessa, l'autonomia del significante; nel secondo caso la "mancanza" si presenta come pretesto da cui prende avvio la stratificazione retorica del testo, ovvero parodia tematica, burlesca eliminazione dei significati, metamorfico travestimento del vuoto. In entrambi i casi, però, l'autoanalisi manganelliana risulta spiazzante, perché propone un sistema del tutto coerente ma a tratti insondabile: anche

---

<sup>35</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli, teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit., pp. 18-19.

quando sembra lasciarsi comprendere in tutta la sua labirintica complessità, esso è in grado di mettere in discussione le basi su cui poggia, ribaltando ogni ipotesi interpretativa<sup>36</sup>.

Il titolo scelto da Mattia Cavadini per la sua analisi dell'opera manganelliana coglie a perfezione il fulcro della scrittura di Manganelli: *La luce nera*, ovvero l'ossimorica compresenza di luce e ombra, che illumina oscurando. L'interpretazione di Cavadini prende avvio dal rapporto di Manganelli con l'opera di Barthes e Blanchot, innanzitutto attraverso l'analisi delle sottolineature presenti nei libri posseduti dallo scrittore e la conseguente applicazione di alcuni loro spunti teorici nella sua opera. Il critico riscontra una notevole affinità tra le speculazioni teoriche di Barthes e Blanchot e la concezione manganelliana della scrittura e della letteratura. Egli sottolinea che per Manganelli scrivere si configura come uno spazio di libertà estrema:

Scrivere è dunque operare in completa libertà, estraneità; è creare alcunché di nuovo. Scrivere è consegnarsi al fascino dell'assenza di tempo, a un nulla sospeso, che poco sa di logica, per cui tutto è logica, anche il refuso, lo sbaglio, il *nonsense*. Scrivere è consegnarsi a questo spazio che tutto può, tutto trasgredendo, tutto dissanguando.<sup>37</sup>

Scrivere appartiene a una logica dei contrari, in cui tutto è possibile e nessuna opzione può essere esclusa. Il senso della letteratura è il suo *nonsense*, perché nello spazio vuoto della scrittura anche la trasgressione è contemplata, anzi si presenta come la pulsione stessa alla scrittura. Perciò Cavadini, facendo riferimento alla definizione manganelliana secondo la quale «ogni universo linguistico non è altro che organizzazione di se stesso», può affermare che:

---

<sup>36</sup> Ha fatto notare W. Pedullà: «Manganelli “simula” di essere illimitatamente disponibile e di potere assumere ogni forma o meglio ancora di sfuggire a ogni forma che rassomiglia a sagoma di individuo, lasciandosi in quelle libere evoluzioni nel vuoto che vorrebbero obbedire solo a leggi retoriche. [...] fermentano gli umori, i puntigli, i rancori, gli estri, i veleni di un eccezionale scrittore satirico, che, mentre impazza nelle più rocambolesche invenzioni di una “retorica” sfrenata dallo schizofrenismo degli sperimentali, trascina nella provocatoria decisione con cui precisa se non il proprio volto la propria maschera attuale (“simulazione” sostituibile come ogni volto della cultura) anche i connotati morali, ideologici e linguistici di una società [...]. E in ciò consiste la ricchezza ma pure la “povertà” di Manganelli, che fa della propria micidiale e funerea “menzogna” una verità perentoria per tutti e terroristica anche verso la propria ricerca letteraria», in Id., *La sovrana letteratura*, in «Riga», p. 220.

<sup>37</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, Bompiani, Milano 1997, p. 10; sul tema della luce D. Scarpa ha scritto: «La parola latina *crepusculum* [...] è esemplata su *diluculum*: che è il luogo dal quale ha origine la luce, il principio del giorno. È evidente che la possibilità di sovrapporre le due parole, e, in Manganelli, la pervicacia nell'invertirle, ha ramificate implicazioni conoscitive ed esistenziali. La coincidenza degli opposti – altro insegnamento facente capo a Bernhard – è l'abito stilistico, epistemologico, cosmologico, teologico cui Manganelli si affida per azzerare la dialettica originaria, o per farla tendere a infinito», in Id., *Oscuro/Chiaro*, in «Riga», p. 439.

L'arte è intransitiva, ogni segno rimanda sempre e soltanto a se stesso. Non le è dato insegnarci nulla, giacché a tutt'altro luogo appartiene. In essa tutto è trasvalutato in artificio. Pure il sentimento non vi entra, se non in quanto immagine, in quanto metafora, figura retorica; sentimento per tanto che non ha nulla a che vedere col sentimento umano, ma diviene semplicemente un modo di porsi del linguaggio, una sua struttura.<sup>38</sup>

L'analisi di Cavadini si rivela profonda e puntuale, sebbene si avvalga di materiali di per sé instabili (ovvero le presunte sottolineature autografe), e riesce a mettere in rilievo l'autonomia strutturale della retorica nei testi manganelliani, che si esprime come macchinazione linguistica in grado di trasformare qualsiasi materiale in immagine, stemma, enigma. La prosa di Manganelli è costituita, secondo questa analisi, da figure retoriche ipertrofiche che si sviluppano autoalimentandosi senza necessità di una transività extra-testuale: la scrittura è metafora di un'assenza, e sopravvive nel vuoto grazie alla continua rigenerazione delle proprie metafore, parassiti di un «metamorfico niente»:

La lingua è un metamorfico niente, illimitatamente cangiante, un niente polimorfo o pantamorfo. Un niente accogliente, disponibile, espansivo, un niente che è dimora dei possibili, casa del tutto. La lingua è uno zero assoluto, un luogo magmatico che non conosce fissità, sempre sottoposto ad anamorfosi, a metamorfosi<sup>39</sup>

Già Sanguineti, in merito a *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), aveva proposto un'interpretazione analoga della magmatica lingua usata da Manganelli:

Il linguaggio di Manganelli, che così ostinatamente proiettava le proprie sopra le altrui “angosce di stile”, indiscrimina radicalmente procedimento di scrittura e registro tematico. La “menzogna” letteraria, con il suo allucinatorio barocchismo, fa corpo con l'idea centrale che “la cosiddetta realtà è il male, il limite, il divieto, la miseria, l'assenza di senso”, onde deriva alla scrittura il destino e il compito di farsi “assenza di significato altamente organizzata”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 13.

<sup>39</sup> M. Cavadini, op. cit., p. 53.

<sup>40</sup> E. Sanguineti, *Il linguaggio di Manganelli*, in «Riga», p. 254; a questo proposito F. Mussgnug fa notare con acume: «Chiaramente, questi commenti sono debitori della retorica audace di Manganelli stesso. Qualche volta animati da una sottile diffidenza nei confronti del falso astratto e cerimonioso dell'autore (Sanguineti), qualche altra invece piedi di ammirazione per la sua “vertiginosa erudizione” (Cavadini), i critici per lo più concordano sul fatto che l'idea di un testo perfettamente privo di significato sia centrale nella poetica di Manganelli», in Id., *Modello del nonsense in Giorgio*

Tali affermazioni manifestano con evidenza i rischi connessi al sistema di una teologia negativa proposto da Manganelli: infatti la tendenza alla “nullificazione” del linguaggio nasconde un aspetto ineludibile, ovvero il fatto che con quello stesso linguaggio lo scrittore opera, e dunque al di fuori di esso non può esistere letteratura. Pertanto la lingua è davvero «un luogo magmatico che non conosce fissità», un «allucinatorio barocchismo», ma non si configura come «zero assoluto», piuttosto come paradossale finzione dell'annullamento assoluto, essendo anche la “nullificazione” un'ipotesi interna al linguaggio stesso, supposizione necessaria per l'esplorazione di tutti i possibili anamorfici e metamorfici della parola. In Manganelli, infatti, si assiste ad un programmatico annientamento del senso, inteso come eversione rispetto al senso comune che codifica il legame tra parole e concetti; e dunque non è volto alla distruzione del senso, ma ad una frantumazione e proliferazione dei sensi, che possono intessere tra loro legami impreveduti e non convenzionali. Non si tratta di una lingua azzerata ma anzi di una lingua moltiplicata all'infinito, che si dissemina in base a una magmatica mobilità. Nella prosa di Manganelli la parola oscilla continuamente tra il lato evidente, lo stemma, e quello nascosto, l'ombra:

Il risultato è una sorta di multidimensionalità [...], una molteplicità generata dalla pagina che tiene in continua tensione il lettore, ne spiazza come sempre le attese più prevedibili, suggerendogli che accanto e oltre a quelli immediatamente percepibili, il testo reca, impliciti nelle sue pieghe, percorsi ulteriori. Le parole sono pertanto stemma e ombra, sempre e simultaneamente, e, indifferenti al fatto di essere “comprese” nell'immediato, rilasciano poco a poco, in seguito a letture e riletture, i loro suoni riposti.<sup>41</sup>

L'interpretazione della sonorità delle parole diventa uno dei nodi principali nell'analisi della scrittura manganelliana, nella quale si riscontra una particolare attenzione ai suoni dei significanti, in una sorta di estremo “cratilismo” sperimentale. Ma anche in questo caso si assiste a una finzione che Manganelli critico di se stesso adagia sulla figura del Manganelli scrittore, depistando così la critica. Nonostante le associazioni foniche spesso prendano il sopravvento sulla coerenza logica delle frasi, creando legami apparentemente paradossali, non è lecito disgiungere il senso dai suoni che lo accompagnano, perché il sistema linguistico manganelliano si snoda sempre su più

---

*Manganelli*, in «Autografo», n. 45, 2011, p. 54.

<sup>41</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 23.

livelli, in un vasto campo di «multidimensionalità» semantica, nel quale ogni elemento concorre all'espansione e alla sovrapposizione dei significati. Ha ragione comunque Cavadini quando formula il principio regolatore della teoria critica manganelliana:

La parola che nasconde altre parole: è questa la teoria critica di Manganelli. La parola con il proprio alone d'ombra. È evidente l'allusione al concetto derridiano della disseminazione, del seme che disseminandosi, si supera in altro seme, portando alla luce il polo di differenza che dietro ad ogni parola si cela.<sup>42</sup>

La disseminazione del senso contamina le strutture convenzionali della letteratura da cui germinano imprevedibili estensioni e ribaltamenti, in un gioco perpetuo di ombre e svelamenti. La scrittura si colloca nell'alone d'ombra che circonda la parola, o meglio nel «valore differenziale» che esiste tra “parola-stemma” e “parola-ombra”, facendo emergere l'ambiguità che vi si cela: la “parola-ombra”, infatti, si manifesta come «una assenza di significato altamente organizzata»<sup>43</sup>. Il suono è, appunto, il segnale che disvela la presenza dell'alone d'ombra, perché le corrispondenze sonore tra parole mettono in evidenzaintonie non semantiche, facendo consuonare tra loro parole che appartengono a campi semantici diversi, e spesso notevolmente lontani. Secondo Manganelli esiste un «rumore sottile» che sempre accompagna le parole nel loro disporsi sulla pagina, «un brusio della lingua» – per usare un'espressione di Barthes<sup>44</sup> – che la rende instabile, non codificabile, parzialmente decifrabile. Lo scrittore viene attraversato dal brusio e istigato a seguirne le divagazioni, i depistaggi, quei mormorii da prima sommessi che prendono il sopravvento sulla narrazione lineare verso direzioni imprevedute e imprevedibili. È lo stesso Manganelli a rivelarci la potenza creatrice del suono:

Il fatto che le parole hanno dei suoni è fondamentale perché l'accostamento, il ritmo, la giacitura, il cadere, il giustapporsi o lo scindersi delle parole fa sì che queste parole agiscano in una maniera

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 46.

<sup>43</sup> G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982, p. 67; sull'ambiguità G. Pulce ha scritto: «L'ambiguità è dunque la prima qualità di un testo letterario, e ciò non significa che un testo o una parola possano dire insieme tutto e nulla, quanto piuttosto che sono provvisti di una sorta di luminescenza, una inesauribilità esperibile lentamente, a seguito di molteplici letture. Ambiguo è un testo che allude distrattamente, nel quale le parole aprono vortici in cui il lettore non può non precipitare», in Id., *Lettura d'autore, conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma 1988, p. 30; vedi anche M. De Benedictis, *Manganelli e la finzione*, Lithos, Roma 1998.

<sup>44</sup> Vedi R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988 [Seuil, Paris 1984].

molto sottile, molto losca direi, leggermente impudica, proprio suggerendo delle immaginazioni e delle fantasie che sono legate alla sonorità della frase. [...] Immagine, stemma, figura araldica, disegno che non sarebbe nato, che io certamente non ho disegnato ma che mi sono trovato di fronte e che non sarebbe nato se non ci fosse stato questo momento estremamente liberatorio, estremamente magico e anche ironico della presenza verbale. È il suono che ha creato quel disegno.<sup>45</sup>

Le parole accostate sulla pagina risuonano tra loro ed evocano qualcosa che sulla pagina non c'è («disegno che non sarebbe nato»), secondo una logica altra rispetto a quella che regola l'organizzazione sintattica. Il linguaggio non è musica, ma le parole possiedono suoni che ampliano a dismisura le possibilità combinatorie: «è il suono che ha creato quel disegno». Sulla base di queste riflessioni, Cavadini afferma che Manganelli adopera le parole come autonomi significanti, in quanto prive di costrizioni semantiche:

La parola si scopre suono in un mondo di suoni; di rumori e voci si alimenta. La parola acquista autocoscienza della propria esistenza verbale e congeda da sé il senso: non più appartiene all'ordine dei significanti, ma a quello delle esistenze verbali. Le parole sono estranee al racconto, non sanno quello che dicono.<sup>46</sup>

Il critico, però, si spinge fino a conclusioni, che travisano le suggestioni manganelliane:

Le parole non hanno qualità comunicativa; non posseggono senso, ma sonorità che ama le variazioni, le riprese, i motivi, i contrappunti, i discanti. La parola letteraria non ha significato codificato; non ha forma piana; è suono che oscilla nell'aria. Tra parole e cose s'apre la fessura dell'alterità. La parola letteraria non nomina, non rappresenta; la parola letteraria è, agisce secondo un suono e un ritmo. [...] La parola letteraria non porta su sé nulla di comunicabile; è stemma; appartiene al mondo oltre lo specchio. È coerente e inutile. [...] A lei non è dato un senso, ma un deposito di possibili sensi; lei più non rinvia a un significato, ma è significante molteplice e autonomo.<sup>47</sup>

Così Cavadini porta alle estreme conseguenze le dichiarazioni teoriche di Manganelli, perché se è vero che la parola diventa «deposito di possibili sensi», è soprattutto vero

---

<sup>45</sup> In G. Pulce, *Lettura d'autore*, cit., pp. 93-94; qui Manganelli sembra ricordare i precetti compositivi del Tommaseo: «Se nella prosa stessa la collocazione de vocaboli è tanta parte del sentimento [...] le pause sono come l'ortografia poetica; o, per meglio dire, la musica del pensiero: mutate quelle, mutati i tempi, l'espressione, l'effetto», in N. Tommaseo, *Scintille*, a cura di V. de Angelis, Carabba, 1916, p. 221.

<sup>46</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 47; Manganelli infatti ha dichiarato: «la forma obbliga a seguire un cammino di suoni, non di idee», in Id., *La penombra mentale*, cit., p. 208.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 48-49.

che si deve al movimento del senso tra una parola e l'altra la proliferazione di variazioni, contrappunti, dissensi; e dunque la parola non può essere priva di «qualità comunicative», autonoma e autarchica dai significati, perché in tal caso verrebbe meno uno dei poli della sua connaturata doppiezza. Per superare quella che Manganelli definisce «l'onta del significato», lo scrittore, non potendo annientare il significato, perché esso risulta inestricabile dalla materia verbale che egli utilizza, deve farsi tentare dall'ambiguità della letteratura, seguendo le asemantiche sonorità delle parole: lo scrittore, infatti, «ha il problema di scrivere adoperando qualcosa che si può presentare e descrivere come un significato e deve contemporaneamente liberarsi del significato [...] è l'eterna ambiguità della letteratura che non si sa mai se vuole o non vuole dire niente. Lo scrittore sa benissimo che la letteratura non vuole dire niente: ha ben altro da dire che non dire...»<sup>48</sup>. La parola è stemma e ombra, pieno e vuoto, continuità e discontinuità; essa è il pendolo che oscilla con ritmo irregolare tra gli infiniti estremi possibili, simulando una parvenza di fissità e dissimulando la sua connaturata variabilità. Come afferma Graziella Pulce:

La letteratura è il luogo del possibile e dell'impossibile. Il potere del linguaggio è senza limiti, i suoi territori comprendono ciò che è, ciò che potrebbe essere e ciò che non è. Tutto l'ambito del possibile è al di là della frontiera della ragione. Oltre quella frontiera il linguaggio incede con sicurezza e maestà. È quella la terra dei sogni, delle allucinazioni, delle visioni e degli oracoli.<sup>49</sup>

La parola, allora, si pone sulla frontiera tra due altrove: uno superficiale ben noto e un altro a cui non è possibile accedere, se non attraverso l'immaginazione. La parola si delinea come cicatrice tra possibili inconciliabili, contenitore del molteplice che l'attraversa. La qualità principale della scrittura di Manganelli – come ha notato Silvano Nigro – è proprio di essere «cicatricosa», intersezione tra mondi lontani attraverso stratificazioni linguistiche differenti, e quindi di non appartenere a nessuno degli infiniti mondi possibili, ma di essere liminare e non riducibile ai confini posti dalla ragione. Secondo Cavadini, in Manganelli si assiste a una perdita di coscienza della lingua, che si svincola dalla ragione e può essere attraversata da tutti i significati possibili, risuonando come una cassa armonica vuota:

---

<sup>48</sup> In P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2000, pp. 45-46.

<sup>49</sup> G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 62; per uno studio approfondito sulla semantica dei mondi possibili e il concetto di *fiction* si veda T. Pavel, *Mondi di invenzione*, Einaudi Torino 1992.

La lingua, come l'individuo, deve perdere la propria coscienza, deve farsi vuota e carica d'echi, cosicché le sia dato discorrere di quel vuoto metamorfico che è il cosmo, di quel nulla polimorfico che si annida dietro e fra le forme sensibili. Alla creazione del vuoto mentale e interiore consegue la nascita di parole e visioni imprevedibili, per semplici rimbalzi di fonemi, per esplosioni di inconscio, per mistiche comunioni col cosmo, per suggerimenti ventosi, per numinose epifanie d'oggetti. La lingua si educerà a una duplice tensione: alla dilatazione delle sue associazioni primarie, insieme foniche e fisiche, e alla percezione, di là dalle parole, delle figure ultime e astratte; sarà insieme sonora e – questa è la novità – altamente visiva.<sup>50</sup>

La lingua perciò si costruisce e decostruisce in strutture di senso ibride e metamorfiche, nelle quali le componenti sonore e visive possiedono lo stesso valore di quelle semantiche, senza prevalenza delle une sulle altre. Non si tratta, però, di simbiosi armoniche tra gli elementi in gioco all'insegna di una conciliazione dei contrari, ma di un conflitto ossimorico in cui ogni elemento cerca di avere il predominio sugli altri, creando un inarrestabile processo di variazioni metamorfiche. La compattezza del sistema retorico manganelliano è data proprio dal susseguirsi disarmonico delle figure, ognuna della quali è contemporaneamente autonoma dal contesto e contaminata dalle altre figure con cui viene a contatto. Gli elementi semantici, visivi e sonori della parola sono inscindibili e producono infiniti sensi che si affollano all'ombra della “parola-stemma”. Nei testi di Manganelli tutto si tiene perché nulla si tiene, e le strutture retoriche si reggono sul loro stesso modificarsi in diramazioni mai scontate: la sua prosa, impeccabilmente costruita sulla propria menzogna, mentre progredisce con puntigliose e raziocinanti ipotesi dissemina i propri percorsi di frustranti e contraddittorie confutazioni. Di conseguenza – come afferma Graziella Pulce – «se l'universo è linguaggio, esso va accolto come sistema, crittogramma incommensurabile», e perciò «la retorica rappresenta dunque una struttura, un'armatura di regole che consentono un dialogo con il mondo dell'ombra, con quel negativo che – senza difese adeguate – sarebbe assolutamente fatale»<sup>51</sup>. La funzione fondamentale della retorica è fornire una struttura che consenta di difendersi dal mondo, poiché essa inserisce una discontinuità tangibile e codificabile nel flusso continuo e inarrestabile del mondo e del linguaggio. In questo senso la retorica si configura come necessaria deformazione del mondo per renderlo intelligibile, senza per questo privarlo della sua

---

<sup>50</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 118.

<sup>51</sup> G. Pulce, *Figure e sistema*, pp. 25-26.

mutevole e magmatica complessità, e dunque essa deve essere utilizzata non irrigidendosi su posizioni di razionalismo estremo né svuotando di significato la lingua, ma lasciandosi guidare dalle connessioni che di volta in volta si vengono a creare tra le parole, anche se apparentemente possono risultare irrazionali e inconciliabili.

Manganelli utilizza l'intera gamma della retorica, senza nascondere i meccanismi che la regolano e nemmeno smascherandoli apertamente. Si tratta di un uso ossimorico della retorica, che per Manganelli è l'unica applicazione possibile, essendo essa il luogo della compresenza delle contraddizioni irrisolte, dove le strutture supportano qualsiasi tipo di contenuto e addirittura l'assenza stessa del "qualcosa da dire". La retorica manganelliana si presenta come figura retorica di se stessa, ipotesi e confutazione del suo stesso agire, ovvero – come fa notare Graziella Pulce – è allegoria della sua stessa struttura:

Quello rappresentato dalla scrittura di Manganelli si va disponendo come un universo fortemente strutturato, nel quale le figure costituiscono gli elementi di un sistema araldico. [...] Il termine "araldica" è fortemente collegato con stemma e determina la natura persuasivamente figurale, allegorica, di quei sistemi di segni che costituiscono un compatto ordine di significati ulteriori rispetto all'evidenza della lettera. Sotto questo profilo, anche la letteratura costituisce un sistema araldico: le parole sono stemmi, esibiscono cioè il proprio guardare altrove, il proprio parlare d'altro. Nella geometrica ripartizione dello stemma, gesti e figure sono fissati nell'esattezza imperitura di linee e colori che danno forma ed eleganza a ciò che altrimenti è destinato a restare informe e metamorfico. [...] Come la retorica disciplina l'impeto dei contenuti, rendendoli attraversabili, l'araldica ne cattura la cerimonialità, quel sistema di leggi immutabili che scandiscono in profondità il succedersi degli eventi.<sup>52</sup>

Il sistema "araldico" della retorica manganelliana è la somma delle figure che lo compongono, e si dipana seguendo le variazioni e le metamorfosi di queste figure, che si possono combinare liberamente nella precisione geometrica degli stemmi che le contraddistinguono. Le strutture dei testi manganelliani sono date proprio dalla combinazione di figure retoriche che interagiscono tra loro, dando vita ad organismi polimorfi secondo una cerimonialità codificata (la rettorica) che subisce costantemente la blasfemia del cerimoniere (il retore). La natura figurale della retorica, in quanto auto-

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 84; come ha scritto F. Muzzioli, sintetizzando il pensiero di W. Benjamin: «Il nodo dell'allegoria non è tanto nello spostare l'immagine nel concetto, come pensava l'esegesi, quanto [...] nel trattamento concettuale dell'immagine: gli esseri e le cose, adibiti a segno allegorico, subiscono un'azione ambivalente. Essi vengono annientati, ma anche recuperati», in Id., *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Meltemi, Roma 2004, p. 138.

allegoria, si pone alla base di «quei sistemi di segni che costituiscono un compatto ordine di significati ulteriori rispetto all'evidenza della lettera»<sup>53</sup>, consentendo di dare uno sguardo verso l'altrove semantico che viene dissimulato dalla “parola-stemma”. La retorica, dunque, va a rovistare dove non è consentito, smuovendo ciò che si cela nella “parola-ombra”, e per queste ragioni si pone entro il campo disciplinare dell'araldica, in quanto disciplina che si occupa dello studio del significato degli stemmi e ne «cattura la cerimonialità, quel sistema di leggi immutabili che scandiscono in profondità il succedersi degli eventi»<sup>54</sup> attraverso linee, colori, gesti. La retorica, in modo analogo all'araldica appunto, si configura come sistema di leggi che regolano il modo in cui le parole si accostano tra loro, organizzandone la scansione e le combinazioni di suoni, gesti e figure. Tutto ciò ha valore normativo e allo stesso tempo eversivo, poiché tali precetti non sono immutabili ma variano in base alle contesti in cui vengono applicati. Se è vero che la retorica – secondo Manganelli – è «una medicina contro il genio», è altresì innegabile che non si possa porre un freno alla furia combinatoria della parola, poiché essa non possiede limiti etici o morali, in quanto teologicamente indifferente. Il centro della retorica è la retorica stessa, essa è al medesimo tempo cerimonia, cerimoniere e oggetto della cerimonia: e dunque essa può affrontare qualsiasi tematica, e mettersi a disposizione di qualsiasi fine, sostenendo una verità e il suo contrario, tutte le opinioni possibili e le loro inevitabili contraddizioni.

Per quanto riguarda la prosa di Manganelli non è lecito parlare di una retorica che sostiene l'assenza di senso o la presenza del nonsenso, ma di una retorica che

---

<sup>53</sup> *Ibidem*; sull'araldica e l'emblematica G. Alfano ha sottolineato: «La sovrapposizione e la contaminazione di scrittura e immagine riconduce all'ambito culturale dell'impresistica e dell'emblematica manierista, cui Manganelli non era estraneo non solo per le frequenti occorrenze di termini quali “emblema”, “blasone”, “araldica”, “stemma”, ma per lo stesso recupero di materiali iconografici e, meglio ancora, per tutta un'idea del rapporto tra testo scritto e testo figurativo. [...] Per quanto riguarda invece l'aspetto strutturale della compresenza dei linguaggi è necessario tener presente che, sebbene l'emblema sia costituito da una porzione verbale (il “motto”) soprascritta a un'immagine sotto la quale viene offerta una sorta di commento verbale [...], esiste la possibilità che la parte figurativa dell'emblema sia a sua volta presentata in forma verbale, come nel caso degli *Enigmas hechas para honesta recreacion* di Alonso de Ledesma contenenti un centinaio di emblemi del tipo enigmatico “le cui figure erano solo descritte e non disegnate”», in Id., *Emblema*, in «Riga», p. 343.

<sup>54</sup> *Ibid.*; sulla funzione cerimoniale della retorica W. Krynski ha rilevato: «La retorica simboleggia la letteratura senza mimesi e senza semiosi, però con un metasapere del linguaggio. Scrivere vuol dire ripetere i modi di dire, accettare l'impotenza della letteratura di fronte alla realtà, affermare e servire il regno della retorica. Il primo argomento di Manganelli contro la letteratura è di natura strettamente filosofico-verbale. Il linguaggio non intrattiene rapporti referenziali con la realtà. La letteratura non rappresenta una realtà umana verificabile, essa è piuttosto una macchina della retorica. Si può accettare l'impotenza della letteratura poiché, nello spirito di Manganelli, si può separare la letteratura dal mondo», in Id., *Il romanzo e la modernità*, Armando, Roma 2003, pp. 229-230.

organizza la molteplicità dei significati, il «polisenso»<sup>55</sup>, l'infinita disponibilità delle possibilità semantiche. Manganelli, infatti, ha una grande passione per dizionari e enciclopedie, che legge come se fossero dei veri e propri romanzi, in particolare il Tommaseo-Bellini. Egli, però, è consapevole che, finché le parole con i loro significati restano chiuse dentro il rigido schema enciclopedico, esse non possono interagire con altre parole e determinare nuovi inaspettati significati, che nascono proprio dall'accostamento delle parole sulla pagina. Le parole chiuse nei dizionari sono morte, una collezione di farfalle, un museo di cadaveri e animali estinti, ma allo stesso tempo sono in potenza una miniera di proliferazione semantica, perché nei dizionari le parole sono conservate con tutti i significati – ancora in uso e perduti – che hanno assunto fino al momento in cui sono state catalogate. La scrittura, dunque, ha sempre a che fare con la morte: «Lo scrittore scrive una lingua morta, scrive costantemente ed esclusivamente in una lingua già morta»<sup>56</sup>.

Per poter parlare di *nonsense* rispetto alla retorica manganelliana bisogna semmai rifarsi alla definizione ludica del linguaggio formulata da Huizinga in *Homo ludens*. Lo studioso olandese fonda la nascita del linguaggio nel gioco, in quanto attività umana che necessita di regole condivise per essere giocata e le cui regole vengono di volta in volta aggiornate in base alle dinamiche di gioco, che reinventano sempre nuove funzioni e strutture:

Le grandi attività originali della società umana sono tutte già intessute di gioco. Prendiamo il linguaggio, quel primo e supremo strumento che l'uomo si crea per poter comunicare, imparare e comandare. Il linguaggio col quale egli distingue, definisce, stabilisce, insomma nomina, cioè attira le cose nel dominio dello spirito. Lo spirito creatore della lingua, giocando passa continuamente dal materiale allo spirituale. Dietro a ogni espressione dell'astratto c'è una metafora, e in ogni metafora c'è un gioco di parole.<sup>57</sup>

Alla base del linguaggio, della comunicazione tra gli uomini, si colloca il gioco, ovvero un'attività ludica da prendere con serietà, soprattutto per quanto riguarda la sua arbitrarietà di fondo. Nominare le cose è un'azione necessaria e altamente ludica, perché essa si rivela fondamentale per l'avvio di qualsiasi tipo di comunicazione nelle società umane e allo stesso tempo totalmente arbitraria, in quanto priva di fondamento logico.

---

<sup>55</sup> Per una definizione italiana di “polisenso” si veda l'ancora valido G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.

<sup>56</sup> G. Manganelli, *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989, p. 214.

<sup>57</sup> J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1946, p. 7.

Resta infatti inverificabile il criterio in base al quale viene conferito un certo nome e non un altro, e spesso non esiste corrispondenza tra lingue diverse, nemmeno per quanto riguarda le onomatopee.

Secondo Florian Mussnug, nel suo recente *The Eloquence of ghosts*<sup>58</sup>, il *nonsense* manganelliano non punta a una liberazione dal senso, ovvero ad una completa assenza di significati, ma si delinea come condizione di base della retorica, la propulsione che dà luogo alla creazione linguistica, ovvero manifestazione dell'eloquenza di ciò che non esiste, degli ectoplasmi del senso. Il linguaggio è per sua natura arbitrario, ludico, eterotopico, poiché esso simulando ciò che non esiste (la connessione univoca tra le parole e le cose) dissimula ciò che esiste (la connaturata arbitrarietà e ambiguità delle parole). Mentre parla o scrive, l'uomo si pone a stretto contatto con i fantasmi, con le aporie del linguaggio, che diventano di conseguenza l'unica impalpabile materia con cui avere a che fare: il linguaggio è uno strumento necessario e destabilizzante, infatti su di esso si fonda la società umana, ma allo stesso tempo esso lascia gli uomini in balia della ineludibile ambiguità. La letteratura, per Manganelli, rappresenta il più grande gioco del mondo, proprio perché essa si fonda sul linguaggio, mezzo ludico per eccellenza, dal quale ha ereditato un costante e inalienabile riso di fondo:

Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme; una modulazione del blasfemo. Nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre.<sup>59</sup>

La letteratura viene intesa allora come «satira totale», «pura irrisione», «scandalo»: essa appartiene contemporaneamente alla logica e alla follia, poiché può oltrepassare quella linea di demarcazione di cui gli uomini invece hanno assoluto bisogno, e in quanto «modulazione del blasfemo» essa conosce tutte le variazioni e le metamorfosi di Dio e del suo contrario.

Come sottolinea con grande intuito Huizinga, le interconnessioni tra gioco, follia e serietà sono assolutamente inestricabili, e vanno ben oltre la comprensione umana e la

---

<sup>58</sup> F. Mussnug, *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Oxford 2010; Mussnug poggia la sua analisi sulle categorie di *nonsense* esposte in W. Blumenfeld, *Sinn und Unsinn*, Reinhardt, Munich 1933.

<sup>59</sup> G. Manganelli, *E' ascetica e puttana*, in SRP, p. 61.

funzione sociale del linguaggio e della letteratura:

Il gioco è strettamente legato alla follia. Il gioco però non è folle. È situato al di fuori del contrasto saggezza-follia. Però sembra che anche il concetto di follia abbia servito ad esprimere la grande distinzione delle disposizioni umane. Nell'uso linguistico del tardo Medioevo, la coppia di voci *folie et sens* coincideva più o meno con la nostra distinzione di gioco e serietà.<sup>60</sup>

Lo scrittore è colui che riscopre ogni volta la sua discendenza dall'*homo ludens*, l'origine ludica del linguaggio e il potere di nominare per la prima volta le cose, utilizzando i possibili linguistici a sua disposizione, disposti e associati secondo le leggi necessarie della retorica, che sono le regole del grande gioco della scrittura e della letteratura come gioco infinito e totale. In questo senso la funzione dello scrittore è quella del *fool*, ovvero di colui che, giocando seriamente a fingersi folle, si può permettere di oltrepassare il confine tra follia e serietà, muovendosi con destrezza e senza pudore tra senso e nonsenso. Questa libertà viene concessa allo scrittore-guitto proprio perché la sua funzione è inserita all'interno di un contesto rituale che lo preserva dalle ire del sovrano e dall'irrisione dei sudditi: si tratta della cerimonia della letteratura, nella quale sono consentite la blasfemia, l'anarchia e la deformità, anzi diventano le qualità ineludibili dello scrittore. Non si tratta di fare il buffone, ma di riscoprire le possibilità ludiche del linguaggio, attraverso una conoscenza puntuale e puntigliosa delle armi della retorica, agendo incondizionatamente tra serietà e comicità, insomma facendo letteratura. Manganelli assume la funzione dello scrittore-guitto, in quanto deforme manipolatore della demenza della lingua, cerimoniere della blasfema cerimonia della letteratura, mentre tiene con una mano la penna e con l'altra le Chiavi della Retorica; ecco perché Giuliani lo associa a «un Faust posticcio, esilarato del proprio immaginario baratto con la Storia: a questa egli ha rifilato i toni delle Tragedie complete dell'umanità, e in cambio ne ha ottenuto l'uso perpetuo e devoto di un solo volumetto, Le Chiavi della Retorica per Aprire Infiniti Mondi Cerimoniali. Questo è il senso definitivo della Letteratura come menzogna»<sup>61</sup>.

Quindi Manganelli, secondo la definizione fornita da Silvia Pegoraro, si presenta

---

<sup>60</sup> J. Huzinga, *Homo ludens*, cit., p. 9

<sup>61</sup> A. Giuliani, *Nuovo commento di Manganelli*, in «Riga», p. 215; sul rapporto tra psicanalisi e sacro si veda M. Paolone, «Fra teologia e Clownerie. Il rapporto con il sacro», in Id., *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Carocci, Roma 2001, pp. 32-61.

come un «*fool degli inferi*»<sup>62</sup>, ovvero un guito che ha dimestichezza con le discese all'Ade, da cui riporta in superficie agli uomini le ombre defunte di parole che sono visioni dell'altrove, della logica inversa dell'Aldilà e delle angosce della psiche. Il materiale verbale a sua disposizione, quel magma informe e bruciante, non può essere consegnato ai lettori direttamente, e perciò la retorica diviene necessario filtro che consente di raffreddarlo e di manipolarlo più docilmente, mantenendo il nucleo brulicante d'ambiguità e d'angoscia. La letteratura – come sostiene giustamente Graziella Pulce, rifacendosi alle riflessioni di Hillman sugli Inferi – si configura come «il luogo di accesso privilegiato all'Ade, che, a ragione Hillman lo evidenzia, è anche abbondanza e ricchezza. La letteratura propone immagini, fantasmi, cioè segni non riconducibili ad un unico senso, segni significanti brulicanti che coesistono simultaneamente»<sup>63</sup>. La letteratura è il luogo in cui si manifesta l'altrove infero, in tutta la sua abbondanza di immagini, ombre e segni che fanno della contraddizione la loro ragione d'essere. L'Ade, però, è anche trasposizione mitologico-teologica della psiche umana, dell'inconscio e della sua proliferante selva di archetipi, individuali e collettivi, ovvero l'altrove più vicino all'uomo, poiché pur abitandolo rimane quasi completamente inconoscibile.

Lo scrittore, per quanto giochi il ruolo di *fool*, non può cimentarsi nella scrittura utilizzando la materia informe e enigmatica che proviene dalla psiche, perché in mancanza di parole per descriverla ne verrebbe annientato. Egli, perciò, non può che servirsi di uno strumento raffinato e duttile come la retorica, che gli consenta di svolgere il suo ruolo sul palcoscenico della letteratura, di portare a termine la cerimonia della scrittura, senza rischiare di essere fagocitato dalle proprie angosce e restare disperso nella labirintica palude dell'altrove. La scrittura, dunque, è un trauma, che deve essere occultato e dissimulato attraverso una proliferazione di immagini-velo che lascino intravedere l'angoscia di fondo, ma riescano a porre la giusta distanza tra colui che scrive e la materia di cui scrive. Ad ogni nuovo tentativo, lo scrittore rischia di restare vittima del suo abito cerimoniale da *fool*, della lacerazione tra l'indicibile e la scrittura, del travaglio dello stile; Andrea Cortellessa, analizzando la copertina della

---

<sup>62</sup> Vedi S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma 2000; Pegoraro riprende in particolare i concetti di *mimicry* (mimetismo) e di *ilinx* (vertigine) esposti da R. Caillois ne *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, note di G. Dossena, Bompiani, Milano 1981; fondamentale studio sulla figura del *fool* è W. Willeford, *Il "Fool" e il suo scetto. Viaggio nel mondo dei clown, dei buffoni e dei giullari*, trad. it. di D. Bonelli, Moretti & Vitali, Bergamo 1998; volume che – come ha rilevato A. Baldacci – è presente nella biblioteca dell'autore nella versione originale inglese del 1969.

<sup>63</sup> G. Pulce, *Figure e sistema*, cit., p. 60.

raccolta di articoli *Angosce di stile*, pubblicato per Rizzoli nel 1981, mette in rilievo proprio le difficoltà insite nella ricerca di uno stile adeguato:

E' un quadro di Louis Tessier, che si intitola *Il vaso di Delft*. [...] Nulla di meglio di questa immagine rende icasticamente, in smaltata perfezione emblematica, l'angoscia del travaglio stilistico, del travaglio dell'elaborazione di un testo, sia esso verbale o visivo: travaglio che proprio quella stessa smaltata perfezione precede.<sup>64</sup>

Il quadro raffigura un vaso bianco smaltato con una decorazione floreale, dentro al quale sono gettati alla rinfusa dei fogli scritti e stracciati, mentre ai piedi del vaso si vedono alcune penne d'oca per la scrittura e un rotolo di fogli. I fogli scartati e gettati nel vaso rappresentato appieno il processo di composizione di un testo: la prima stesura, le correzioni, le aggiunte, i ripensamenti, le varianti scartate che spesso finiscono nel cestino della carta straccia. Ogni fase dell'elaborazione di un testo è una lacerazione necessaria, un lavoro continuo finalizzato a una perfezione irraggiungibile; questo processo è il cosiddetto «travaglio stilistico» della scrittura, ovvero quella ricerca necessaria e insensata di un modo esatto per organizzare la materia informe sulla pagina. La fatica della scrittura risiede, allora, nella impossibile approssimazione alla perfezione: l'unica perfezione veramente sperimentabile è quella del vaso smaltato con decorazioni floreali in cui si accumula la carta straccia, le parole scartate. Nel quadro di Tessier osserviamo proprio la perfezione dei resti prodotti dal travaglio della scrittura, assilli e crucci che perseguitano lo scrittore durante tutto il processo compositivo di un testo e anche oltre, quando il libro è stato ormai consegnato alle stampe. La padronanza della retorica non fornisce una soluzione all'angoscia, ma si propone come strumento per non soccombere, resistendo al copioso esondare della parola, «all'esuberanza figurale» delle sue immagini:

La scrittura si gonfia dell'immagine che partorirà. L'immagine onirica es-cresce, si affranca in un'esuberanza figurale, si dispiega in fitta rete. Per orchestrare questa partitura notturna occorre estrarne l'essenza metamorfica. Quella oscillazione, dislocazione trasloco dell'identità (umana) per cui paradossalmente l'immagine impone se stessa come altra. È la perdita, la spossessione che schiude alla polivalenza, allo spessore e alla densità della visione. Sottoposta a sfiguranti alchimie l'immagine sembra delirare. Alla fine le diramazioni del senso sfuggono al controllo stesso del sognatore; alludono a un senso segreto e ineluttabile. La scrittura si apre alle zone dell'ignoto, e

---

<sup>64</sup> A. Cortellessa, *La "filologia fantastica" di Manganelli*, in Id., *Libri segreti*, cit., p. 235.

tende il suo silenzio ad altre voci, ad altri sguardi che la prolunghino.<sup>65</sup>

La scrittura, dunque, si auto-genera a partire dalla propria moltiplicazione in immagini che rimandano ad altre immagini, nutrendosi di quelle precedenti e prefigurando quelle successive: così come nella mitologia greca Dioniso nasce due volte, prima dall'utero della madre Semele e poi custodito nella coscia del padre Zeus, anche la scrittura «si gonfia dell'immagine che partorirà», ovvero si nutre delle immagini che la precedono per partorirne altre ancora, in un duplice movimento per il quale ogni «escrescenza» interagisce con le altre, modificando il procedere dell'insieme. L'immagine del travaglio rende bene l'angoscia che accompagna l'attività dello scrittore, poiché in essa si combinano il dolore del parto e la deformazione delle escrescenze parassitiche, producendo una commistione allo stesso tempo proliferante e cancerosa. Lo scrittore, perciò, solo in quanto *fool* deforme può riuscire a sopportare questa oppressione demente, angosciata, poiché egli possiede in sé gli stessi segni della follia e dell'angoscia che caratterizzano la scrittura e la letteratura. Trovare una “maniera” per la propria scrittura è il risultato di questo travaglio, che si ottiene, sempre parzialmente e mai completamente, dopo aver affrontato la demente proliferazione delle parole e le angosce di cui è pervaso l'atto di scrittura, attraverso le maglie rigide ma duttili della retorica – come ricorda ancora Cortellessa – «già Gadda, del resto – a livello meramente lessicale e stilistico, ma chissà che certe nubi probabilistiche testuali che non mancano neppure nell'opera sua non si spieghino proprio in questo modo –, si era lamentato, dopo aver passato in rassegna le sue “maniere”, nel *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, della necessità di “fondere, (difficilissimo) o eleggere”, in ordine all’“attacco alla gloria”. E spiegava: “mi rincresce, mi è sempre rincresciuto rinunciare a qualcosa che mi fosse possibile. È questo il mio male”»<sup>66</sup>. Lo scrittore deve vagliare tutte le “maniere” possibili, per poi, a malincuore, eleggerne una o fonderne più d'una e riuscire a portare a termine la scrittura di un testo: si tratta di una scelta difficile e tormentata, che implica la rinuncia a numerosi potenziali soluzioni, e il definitivo abbandono di alcune “maniere” a favore di altre. Alle angosce dell'uomo si aggiungono anche quelle dello scrittore, così la ricerca dello stile deve essere scissa dall'autobiografia, pur essendo un'operazione impraticabile. La retorica risulta un ottimo, forse l'unico, supporto alla lacerazione interna dello scrittore, poiché gli consente di porre una certa

---

<sup>65</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 137.

<sup>66</sup> A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 236.

distanza tra sé e le proprie fobie, le follie, i malumori stilistici.

Purtroppo, però, la retorica non aiuta l'attività del critico che deve per mestiere incunearsi proprio in quella zona grigia tra lo scrittore e la materia scritta, avendo come unici strumenti l'estraneità rispetto alla psiche dell'autore e un discreto numero di possibili teorie critiche di non semplice applicazione. Il critico può dissimulare la sua impotenza di fronte al testo, ma resta comunque un lettore, forse più equipaggiato della media, ma inevitabilmente sbeffeggiato e irretito dal riso tra «olimpico e demente» della letteratura.

### 1.3 – La prosa, il ritmo: la teoria critica di Meschonnic

Nel tentativo di affrontare un tipo di scrittura che si fonda sull'ambiguità, sulla menzogna e sull'ossimorica compresenza dei contrari, si palesa l'esigenza di utilizzare strumenti critici nuovi che consentano di analizzarla da un punto di vista inedito. La scrittura di Manganelli, infatti, non può essere ricondotta entro le stereotipate definizioni di genere, poiché essa è una miscela di generi diversi, da cui si ottiene un non-genere dai confini liquidi. Inoltre, essa nasce e si sviluppa a partire dall'assenza di biunivocità nella relazione tra le parole e le cose, verso una proliferazione semantica dei possibili linguistici. Risulta quindi necessario affrontare la sua opera, attraverso strumenti che non le impongano sovrastrutture aprioristiche, ma forniscano una descrizione del sistema organizzativo attraverso cui essa ha luogo.

In quest'ottica rientra la scelta di avvalersi degli strumenti messi a disposizione dalla riflessione teorica di Henri Meschonnic, espressi in forma compiuta nel suo *Critique du rythme* (1982), ultima tappa di un processo lungo e articolato sul valore della critica e sull'interazione tra i diversi campi del sapere. Gli studi di Meschonnic sul ritmo, infatti, offrono non tanto strumenti specifici, ma una impostazione teorica che consente di avvicinarsi ai testi letterari in maniera non pregiudiziale, basando invece il processo ermeneutico sull'esperienza diretta del lavoro d'analisi. Non si tratta, dunque, di imporre ad ogni costo categorie o strutture all'opera esaminata, ma di far emergere i principi organizzatori del linguaggio all'interno di un discorso, letterario e non. La riflessione di Meschonnic nasce a partire dalle problematiche che egli ha dovuto affrontare e risolvere durante la traduzione della *Bibbia*, costringendolo a ripensare l'approccio critico al concetto di ritmo e alla produzione linguistica di senso da parte dell'uomo, verso una «antropologia storica del linguaggio» (sottotitolo della *Critique du rythme*), che saldi insieme l'uomo, la sua storia e il suo principale strumento di comunicazione: il linguaggio, appunto. Meschonnic intende la critica non come teoria del senso ma come pratica del senso, ovvero in quanto esperienza diretta della produzione di senso attraverso la continua e inestricabile interazione tra uomo, storia e linguaggio:

Critique du rythme, et pas critique de la théorie du rythme, c'est une fondation du rythme dans le langage, c'est-à-dire dans le sens, non à côté du sens. D'où la transformation complète de la notion de sens.<sup>67</sup>

La critica del ritmo si fonda sul/nel linguaggio e non altrove, e di conseguenza è sempre strettamente legata al senso, perché da esso non può prescindere. Dunque si assiste a una trasformazione completa della nozione di senso: infatti esso non si colloca fuori dal linguaggio, in un metafisico mondo delle idee, ma risulta inscindibile dal linguaggio che lo trasmette e dall'uso che ne fa il soggetto. Meschonnic intende la critica in senso etimologico, ovvero in quanto attività del discernere e non del dividere, volta a distinguere e analizzare ma non separare e giudicare, poiché ritiene che sia necessario analizzare i singoli elementi che compongono un testo sempre in una prospettiva globale, nella quale ogni elemento concorra alla produzione dinamica di senso:

La critique du rythme ne consiste pas à commenter un vers, ou un poème, dont elle épuiserait l'effet ou le valeur, dont elle dirait le sens, si lui-même ne l'a pas dit. Elle cherche comment ils signifient, et la situation de comment.<sup>68</sup>

La critica del ritmo non seziona un testo per giudicare l'effetto o il valore dei singoli elementi, ma si occupa di analizzare come essi producono significato all'interno del sistema di riferimento, ovvero il modo in cui essi “significano” in relazione alle contingenze testuali.

Le riflessioni di Meschonnic prendono avvio dalla rilettura di uno studio di Émile Benveniste sul concetto di ritmo, in merito all'ambiguità etimologica che da sempre accompagna la parola “ritmo”. Nel saggio *La notion de “rythme” dans son expression linguistique* (1951), Benveniste pone l'attenzione sulla doppia etimologia del termine greco *ρυθμός*: nell'accezione fornita da Eraclito esso deriva dal verbo *ρέιν*, fluire, e quindi sta a indicare ciò che è continuamente in movimento, come l'acqua di un fiume; mentre a partire da Platone, esso viene considerato in quanto *σχέμα*, struttura che si ripete uguale a se stessa, come le onde del mare o le fasi lunari. Si tratta di una differenza sostanziale che ha influito fortemente su tutta la cultura occidentale, perché Platone, caratterizzando il concetto di ritmo con le qualità della regolarità e della

---

<sup>67</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982, p. 20.

<sup>68</sup> Ivi, p. 56.

ripetitività in opposizione alla continuità del flusso, ha posto le basi per la distinzione tra struttura e materia informe, tra armonia e disarmonia, cosicché il ritmo è entrato nel dominio del metro e ha perso le sue qualità di fluidità e continuità <sup>69</sup>. Benveniste, invece, recuperando l'accezione eraclitea, ha tentato di restituire al ritmo il suo antico valore di organizzazione del movimento, senza distinzione tra regolarità e irregolarità, e di reimpostare così il rapporto tra ritmo e metro: infatti è il ritmo a contenere anche il metro e non viceversa, perché il ritmo è organizzazione dinamica del discorso, mentre il metro è una particolare organizzazione in strutture regolari e codificabili:

[rythme] non plus alternance de formes, mais organisation des marques où la régularité, et l'irrégularité, ne sont plus que de figures parmi d'autres, non la polarité organisatrice des figures. [...] Le rythme, organisation des marques dans le discours, est l'organisation du sens, mais aussi de la force, dans le discours. [...] Le rythme est une organisation du sujet dans et par son discours. [...] Une théorie d'ensemble du discours. <sup>70</sup>

Secondo questa prospettiva il concetto di ritmo non si identifica più solo con la regolarità, l'oscillazione binaria tra un pieno e un vuoto, un battere e un levare, ma diviene una teoria d'insieme del discorso, che si occupa del linguaggio in quanto sistema organizzatore di senso <sup>71</sup>. Il ritmo, dunque, non si delinea come schema, forma fissa e predefinita, e nemmeno divisione metrica, ma come insieme di forze che concorrono all'organizzazione del linguaggio in continuo movimento e trasformazione, poiché – come ha scritto Benveniste – «on ne connaît pas l'homme sans le langage» <sup>72</sup>. Perciò anche quando si trova in silenzio l'uomo sta sempre parlando, perché è proprio in base alla facoltà del linguaggio che l'uomo si distingue dagli altri animali e si inserisce in un sistema comunicativo di relazione sociale.

In quest'ottica, il concetto di ritmo eracliteo porta a riconsiderare tutte le

---

<sup>69</sup> Sulle difficoltà connesse alla definizione del concetto di ritmo risulta emblematica la rassegna annotazione di Paul Valéry: «J'ai lu ou j'ai forgé vingt définitions du rythme, dont je n'adoptai aucune», in Id., *Variété III*, NRF, Paris 1936, p. 48.

<sup>70</sup> H. Meschonnic - G. Déssons, *Traité du rythme. Des Vers et des proses*, Colin, Paris 2008, pp. 74-75.

<sup>71</sup> Anche R. Barthes utilizza il termine “sistema”, ma sempre in relazione all'egemonia del segno: «La littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes: son être n'est pas dans son message, mais dans ce “système”», in R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, p. 257.

<sup>72</sup> E. Benveniste citato da Déssons, in *Crise de prose*, sous la direction de J.-N. Illouz et J. Neefs, PUV, Saint-Denis 2002, p. 129; sull'argomento Manganelli ha dichiarato: «Quanto all'idea di una mia peculiare identità col linguaggio dovremo dire [...] che in realtà chiunque è linguaggio; chiunque nel momento in cui parla, non è altro che linguaggio; chiunque scriva, disegni, segni non è altro che linguaggio», in P. Terni, *Giorgio Manganelli. Ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, pp. 69-70.

opposizione binarie su cui si fonda la cultura occidentale: infatti, se si considera il ritmo in quanto flusso, continua produzione di senso, inscindibile relazione tra le componenti del discorso, allora i binomi significato/significante, prosa/poesia, scritto/orale, armonia/disarmonia, risultano funzionali dal punto di vista concettuale ma inconsistenti, perché impongono dualismi categoriali di comodo che non si riscontrano nella quotidiana esperienza del linguaggio. Un'opera non ha ritmo per il fatto che è composta di strutture che si alternano secondo una serie di regole predeterminate, che vengono applicate da uno scrittore con più o meno abilità, ma per il fatto che nella sua intelligenza il soggetto organizza il senso in un determinato sistema di senso. La distinzione tra ritmo e metro diventa allora evidente:

Le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux. [...] Discours, c'est-à-dire inscription, de celui et de celle qui s'énonce, en parlant ou en écrivant. Car discours est l'organisation de ce qui est en mouvement dans la langue. On peut alors redefinir le rythme dans la langue comme l'organisation du mouvement de la parole, "parole" au sens de Saussure, d'activité individuelle. [...] Le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet <sup>73</sup>

La definizione di ritmo, in quanto organizzazione del movimento della *parole* da parte del soggetto, apre nuove possibilità di analisi del linguaggio, poiché non solo restituisce al concetto di ritmo l'apertura etimologica che gli è propria, nonostante la schematizzazione platonica, ma inoltre ricolloca il soggetto, l'uomo, al centro dell'analisi linguistica: infatti uomo e linguaggio sono inscindibili, e costituiscono un rapporto biunivoco, quando si trasforma l'uno si trasforma anche l'altro, in un continuo metamorfico fluire. Gli schemi, le strutture, la metrica sono limiti che l'uomo impone al linguaggio per riuscire a organizzare il fluire del discorso, per inserirsi come discontinuità all'interno della continuità del mondo, ma non per questo i limiti possono imporsi come leggi sulla regolarità e armonia del mondo. L'uomo non può prevedere dove andrà il movimento del fluire, perché esso è imprevedibile, ma egli può tentare di iscriversi come soggetto dentro la storia, ovvero dentro quel tratto di discontinuità che lo distingue nel flusso inafferrabile del senso:

Le rythme est le sens de l'imprévisible. [...] Le rythme est l'inscription d'un sujet dans son histoire.

---

<sup>73</sup> Ivi, pp. 24-28.

[...] Non unitaire, non totalisable, sa seule unité possible n'est plus la sienne: c'est le discours comme système.<sup>74</sup>

Esiste una differenza fondamentale tra metro e ritmo: il primo organizza ciò che è noto, la discontinuità del discorso, mentre il secondo organizza l'ignoto, ciò che sta per avvenire nel movimento del discorso. Si determina così una differenza epistemologica e metodologica assai rilevante:

Le valeur héraclitienne du rythme, comme organisation du mouvant, s'opposait au schéma, organisation de ce qui est fixe. [...] à la différence des métriques, qui organisent du connu, le rythme, impédicible, organise de l'inconnu.<sup>75</sup>

La metrica fissa le regole, ovvero strutture predeterminate che possono essere messe in pratica in qualsiasi momento e ritornano sempre uguali a se stesse, ammettendo variazioni secondo una consolidata casistica; mentre la critica del ritmo si offre come osservazione degli elementi che danno senso al discorso all'interno di un determinato contesto di riferimento, perciò essi valgono solo in un dato sistema e in una particolare organizzazione del discorso. L'obiettivo della critica del ritmo è liberare il soggetto dalla “metricizzazione” della continuità del linguaggio:

Il ne s'agit pas d'opposer des formes à une absence de formes. Puisque l'informe est encore une forme. Il s'agit, pour fonder la critique du rythme, de passer des abstractions régisseuses à l'historicité du langage. Où la liberté n'est pas plus un choix qu'une absence de contrainte, mais la recherche de sa propre historicité.<sup>76</sup>

La libertà linguistica del soggetto, perciò, non si manifesta attraverso la possibilità di poter contravvenire alle regole della metrica e della retorica, ma attraverso la capacità di organizzare il linguaggio a partire dalla propria “storicità”, ovvero dalla collocazione

---

<sup>74</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 85.

<sup>75</sup> H. Meschonnic – G. Dessons, *Traité du rythme*, cit., pp. 54-57; come ricorda Beccaria anche Amado Alonso, in *Materia y forma en poesia* (1955), aveva tentato di riconsiderare il ritmo linguistico, sostenendo un “ritmo come struttura”: «Il ritmo dunque è struttura perché nella frase i significati sono unificati in parole dall'accento, e le parole a loro volta vengono unificate nella sintesi della frase intera. [...] Amado Alonso ha portato, s'è detto, un valido contributo teorico al concetto di ritmo linguistico, dimostrandoci che il ritmo non è fenomeno fisico periodico, che va studiato nelle sue regolarità od irregolarità, ma risiede nella struttura, ha insomma un valore linguistico nel complesso dell'unità superiore d'una frase e valore espressivo nel soggetto», in G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964, pp. 55-59.

<sup>76</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 593.

storico-sociale-culturale del soggetto.

A uno sguardo superficiale può sembrare che il concetto di ritmo abbia notevoli affinità con il concetto di stile, perché spesso si confonde l'organizzazione del movimento del discorso con il modo in cui è scritta un'opera, identificandone l'autore che l'ha scritta. In realtà la critica del ritmo esclude il concetto di stile, o meglio ritiene che il termine “stile” – secondo l'accezione di Spitzer e della stilistica dopo di lui – non riesca a rendere l'idea di organizzazione di un testo, ma si impegni piuttosto a rintracciare elementi ricorrenti che possano identificare diversi modelli di scrittura, mentre il ritmo non è un modello, ma cambia a seconda del sistema discorsivo in cui viene attuato. Ad esempio Northop Frye ritiene che lo stile di uno scrittore si fondi sulla preferenza per alcuni elementi fonici piuttosto che altri:

La conception du style est fondée sur le fait que tout écrivain a son propre rythme, aussi distinctif que son écriture, et sa propre omagerie, qui va depuis la préférence pour certains voyelles et consonnes jusqu'à la préoccupation de deux ou trois archétypes.<sup>77</sup>

Nella critica del ritmo si preferisce non utilizzare il concetto di stile proprio perché è intaccato da un tipo di concezione del ritmo della scrittura, che si è consolidata negli anni all'interno degli studi di stilistica. Lo stile si configura abitualmente come antagonismo tra norma e scarto, nel quale il “genio” dello scrittore si mette in luce, quando a partire dalla norma riesce a scovare nuove possibilità per infrangerla, inventando nuovi modelli da imitare:

Le parti de la norme, le parti de l'écart. Le rythme appartenait à la stylistique. Il continue de lui appartenir, comme le style, et l'oeuvre, en absence d'un théorie du rythme comme système de discours.<sup>78</sup>

Il ritmo, nella prospettiva di Meschonnic, non propone un modello da seguire che oscilla tra norma e scarto, ma descrive una particolare organizzazione del discorso da parte di un soggetto (da non confondere con l'autore biografico) in una determinata opera. La critica del ritmo non ha perciò interesse a individuare marche stilistiche, grazie alle quali sia possibile riconoscere lo “stile” di un autore anche in altre opere, ma

---

<sup>77</sup> N. Frye, *Anatomy of criticism*, PUP, Princeton 1957, p. 268; trad. italiana Id., *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 359; qui si cita da H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 86.

<sup>78</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 210.

pone l'attenzione sul modo in cui certi elementi ritornanti mantengano o modifichino il loro significato in base al contesto discorsivo di riferimento. Nessun soggetto può riscrivere lo stesso libro con lo stesso stile, nemmeno il proprio. Si tratta del medesimo paradosso che ritroviamo nell'operazione compiuta dal Paul Menard borghesiano, il quale, pur riscrivendo il *Don Quijote* di Cervantes con le medesime parole, non riscrive esattamente lo stesso identico libro con lo stesso identico stile, ma un altro libro identico al primo eppure di significato profondamente diverso.

La rinnovata concezione del termine “ritmo” consente anche di svincolarlo dal dominio della musica, poiché finalmente si è in grado di distinguere due ambiti nei quali il ritmo ha un valore completamente diverso. Infatti il ritmo musicale è un concetto ben preciso, legato alla scansione delle note in base alla durata nel tempo, mentre il ritmo nel discorso è, appunto, l'organizzazione del discorso da parte di un soggetto e non è numericamente calcolabile, se non nei ristretti limiti della metrica. La critica purtroppo si è da sempre avvalsa del termine “ritmo” in senso musicale per interpretare la scrittura di autori poco schematizzabili, confondendo due nozioni nettamente diverse. Solo nel caso in cui l'autore faccia esplicito riferimento all'ambito musicale, allora si potrà affermare che la sua scrittura è “musicale”, o meglio adotta delle tecniche della composizione musicale per organizzare il proprio discorso; ma spesso si assiste ad un abuso dell'aggettivo “musicale” in certa critica assai impressionista, alla ricerca di valori sinestetici anche dove non appaiono. Il ritmo, nella riflessione di Meschonnic, non ha niente a che fare con il tempo, la durata, la musicalità, perché esso si pone come autonoma forza organizzatrice del discorso in ambito esclusivamente linguistico, che non coinvolge né la musica né l'esecuzione vocale (anche se Meschonnic ha lavorato molto sul concetto di “voce” interno al linguaggio <sup>79</sup>). Il ritmo non può essere reso attraverso la sola *performance* vocale, ma si trova a tutti i livelli del sistema organizzativo del discorso. Infatti il ritmo nel discorso può essere suddiviso in tre categorie che non appartengono all'ambito musicale ma prettamente a quello linguistico:

Trois catégories du rythme dans le discours:

- 1) rythme linguistique: du parler dans chaque langue, rythme de mot ou le group, et de phrases;
- 2) rythme rhétorique: variables selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres;

---

<sup>79</sup> Vedi in particolare cap. IV “Le langage sans la musique”, pp. 117-140; e cap. VI “Le poème et la voix”, pp. 273-295, de la *Critique du rythme*.

3) rythme poétique: l'organisation d'une écriture.<sup>80</sup>

Il soggetto organizzatore viene inserito in un contesto linguistico, culturale e biografico ben preciso, che ne determina le competenze e le scelte. In questo senso il ritmo ha un valore universale proprio perché tiene conto del particolare; e dunque opera in modo differente rispetto alla metrica:

La mètrique projetée et maintient dans le langage l'ordre universel: l'équilibre, la cadence et la mesure [...] l'ordre cosmique est représenté dans la conception du langage qui fait de la grammaire un ordre analogue au grand ordre.<sup>81</sup>

Il ritmo non impone un ordine universale al linguaggio, composto di equilibrio, cadenza, misura e armonia, come se le grammatiche fossero una norma cosmica, alla quale l'uomo tende mentre parla e scrive, ma esso indica il funzionamento del linguaggio in tutta la sua complessità, in quel suo ordine/disordine tutt'altro che cosmico.

La critica del ritmo, perciò, si pone l'obiettivo di de-metaforizzare il linguaggio critico, non fondandosi sugli apparenti legami tra cosmo e linguaggio umano, come se l'uno si rispecchiasse nell'altro, e fossero reciprocamente influenzabili. Nel discorso umano non c'è armonia cosmica, anche se esso tende a dare ordine al caos dell'universo, non si ha modo di valutare se un ordine linguistico è in grado di rispecchiare più o meno il sistema del cosmo<sup>82</sup>. L'eccessiva fiducia nel valore metaforico del segno, secondo Meschonnic, conduce alla degenerazione della critica verso una “metaforizzazione” della scrittura, e a un morboso attaccamento al segno, in quanto salvezza cosmica dello scrittore – come si evince dalle citazioni che egli estrapola dall'opera della semiologa Julia Kristeva:

L'écrivain: un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans le signes [...] l'objet du désir phobique: les signes.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 223.

<sup>81</sup> Ivi, p. 621.

<sup>82</sup> Nel cap. V “Le rythme sans mesure”, pp. 145-172, Meschonnic offre un compendio delle definizioni della parola “ritmo” che si possono trovare in dizionari, enciclopedie e manuali di linguistica europei, sottolineando la corrispondenza tra cosmo e linguaggio che ne emerge.

<sup>83</sup> J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19<sup>e</sup> siècle: Lautreamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974, p. 49 e p. 56.

Per Meschonnic il dominio del segno sul senso è stato la causa, negli ultimi decenni, del consolidamento di schemi interpretativi binari, in base ai quali sono state ideate per contrasto categorie, che annullano la complessità dei livelli intermedi e delle interrelazioni tra opposti. Ciò si evince, ad esempio, analizzando le definizioni del binomio prosa/poesia, le quali si fondano sulle carenze dell'uno nei confronti dell'altro, dando vita a un alternarsi di supremazie nei secoli – prima la poesia, poi la prosa e via di seguito – che soffocano la continuità delle possibilità intermedie e irrigidiscono i parametri delle codificazioni degli estremi: poesia come “non-prosa” e viceversa. Quello di Meschonnic è un esplicito attacco alle degenerazioni di certa semiotica, che ritiene di poter analizzare le forme del discorso attraverso le sole strutture del segno, svincolate dalla mobilità del senso, mobilità affatto innocua poiché determina le possibilità di produzione del senso. Il senso, dunque, non si presenta come antagonista del segno, ritagliandosi così il ruolo di elemento instabile e variabile della parola: essi, invece, sono interconnessi e reciprocamente influenti. La separazione tra segno e senso, che si è prodotta a partire dalla misinterpretazione post-saussuriana della struttura del linguaggio, ha condizionato il rapporto tra gli elementi del discorso, creando due livelli autonomi in luogo di una coesistenza tra diversi piani interdipendenti. Secondo Meschonnic, l'autonomia del segno rispetto ai significati si configura come utopia di scientificità, perseguita da parte di quelle discipline della linguistica e della critica letteraria volte all'individuazione di strumenti validi per lo studio del discorso in tutte le sue forme e varianti. Nella prospettiva meschonniciana, invece, il ritmo appartiene ad ogni singolo sistema discorsivo, e così, anche quando si avvale di strutture e forme codificate, esso le riutilizza, reinterpreta e ricolloca in base alle proprie esigenze interne. Perciò anche il valore di un testo si determina in base alla capacità di organizzare il discorso, e non alla coerenza rispetto a modelli armonici o disarmonici di riferimento:

La valeur dans un système de discours, qui met le signifier partout dans le discours, jusque dans les blancs, met en cause la notion de syntaxe. Dire syntaxe, c'est déjà entrer dans la théorie traditionnelle, dans le signe, avec ses conséquences. La critique du rythme est une critique de la syntaxe. [...] Quelle syntaxe pour chaque poétique, quelle poétique pour chaque syntaxe, c'est la solidarité interne, des concepts propre à chacune qui la détermine.<sup>84</sup>

Quando Meschonnic afferma che «la critica del ritmo è una critica della sintassi»,

---

<sup>84</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, pp. 111-112.

intende sottolineare che non si può valutare un'opera, una poetica, in base al confronto tra la sintassi adottata e i modelli teorici di riferimento, ma bisogna fare attenzione alla «solidarietà interna» tra sintassi e poetica, che determina il modo di “significare” di ciascun discorso. Il concetto di ritmo, dunque, sfida il valore normativo della sintassi e delle grammatiche, poiché intacca la consolidata idea che le grammatiche siano «la forma interiore delle lingue», il sistema di norme su cui si fondano le lingue, mentre esse ne descrivono la struttura e il funzionamento teorico. Il ritmo, in quanto «disposizione, organizzazione della “significanza”», non si può configurare solo come «forma interiore del senso» (contraltare della grammatica per le lingue), ma deve essere inteso in quanto sistema entro il «discorso-sistema»:

Le discours est l'enjeu des grammaires. [...] Tout se passe comme si le rythme – disposition, organisation de la signifiante –, était une forme intérieure du sens, comme la grammaire la forme intérieure des langues. Mais c'est seulement dans un discours-système que le rythme peut être le système.<sup>85</sup>

Meschonnic riprende un'affermazione di Maurice Blanchot sul ritmo della poesia per estendere il concetto di ritmo a «universale di poetica», riscontrando la presenza di una forza organizzatrice che il soggetto imprime al discorso già in movimento:

Quand le rythme est devenu le seul et unique mode d'expression de la pensée, c'est alors seulement qu'il y a poésie. Pour que l'esprit devienne poésie, il faut qu'il porte en lui le mystère d'un rythme inné. C'est dans ce rythme seul qu'il peut vivre et devenir visible. Et toute oeuvre d'art n'est qu'un seul et même rythme. Tout n'est que rythme. La destinée de l'homme est un seul rythme celeste, comme toute oeuvre d'art est un rythme unique.<sup>86</sup>

Nell'impostazione di Blanchot si nota un'evidente simmetria tra il ritmo dell'opera d'arte e il ritmo del soggetto, quasi esistesse una medesima forza innata di provenienza cosmica a muovere i destini dell'uomo e dell'arte. Per Meschonnic, chiaramente, non si tratta di una relazione mistica tra uomo e universo, in base alla quale il ritmo abbia luogo da una forza cosmica che pervade sia la poesia sia il destino dell'uomo, ma egli ritiene che il concetto di ritmo si configuri come «universale poetico», poiché tutti i discorsi dell'uomo sono ritmo. Il ritmo non è solo nel discorso ma è il discorso, e

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 115.

<sup>86</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 234.

dunque non può che essere studiato all'interno di un «discorso-sistema» che comprenda tutti gli elementi che concorrono alla produzione del senso. Infatti, una volta estrapolati i singoli elementi di un sistema, non resta il ritmo, ovvero il funzionamento dinamico di un sistema, ma i singoli elementi inerti tra loro. Solamente nella disposizione degli elementi che interagiscono nel flusso del discorso è possibile analizzare il ritmo, le specifiche modalità di produzione di senso. Il concetto di ritmo, svincolato dal vecchio schema del segno, proprio della teoria tradizionale del ritmo, si pone qui come forza trasversale ai generi nella descrizione dell'andamento del flusso del discorso:

Le vieux schéma du signe, qui fait la théorie traditionnelle du rythme, régit l'opposition rationaliste, renforcée par le positivisme, de la prose à la poésie. Plus on a poétisé la poésie, plus on a confirmé le schéma, enlevé la prose, la poésie à leur histoire pour en faire des porte-fable. Prendre le rythme comme historicité du langage, du sujet, c'est situer historiquement la prose, la poésie dans leur pluralité.<sup>87</sup>

Dunque, secondo Meschonnic, non la metrica ma il ritmo ricollocano storicamente il soggetto rispetto alla scrittura, poiché il ritmo non si impone come schematizzazione codificata, ma individua le modalità in cui viene organizzato il discorso, al di là delle distinzioni tra prosa e poesia. Si tratta di un aspetto assai rilevante, perché consente di affrontare un testo letterario a partire dalla sua organizzazione, prestando attenzione innanzitutto al modo in cui il soggetto agisce sul linguaggio, senza restare imbrigliati nelle assai ardue collocazioni tra prosa e poesia, uno dei dualismi più affermati della cultura occidentale – nonostante il caposaldo stesso della cultura occidentale, la *Bibbia*, non sia scritto né in versi né in prosa.

Durante la traduzione di alcuni brani della *Bibbia*<sup>88</sup>, Meschonnic ha riscontrato che la cadenza dei versetti biblici è data dall'accento ritmico chiamato *ta'am* (“gusto”), che serve sia ad accentuare i versi sia a renderli facilmente memorizzabili. La *Bibbia* stessa, dunque, travalica lo schematismo che oppone prosa e poesia, poiché il versetto biblico si caratterizza per un'accentuazione ritmica con valore semantico: in base alla

---

<sup>87</sup> H. Meschonnic, *Critique du rythme*, cit., p. 393.

<sup>88</sup> Si vedano in particolare H. Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux (Le chant des chants, Ruth, Comme ou Les Lamentations, Paroles du Sage, Esther)*, Gallimard, Paris 1970; Id., *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, Paris 1981; Id., *Gloires, traduction des psaumes*, Desclée de Brouwer, Paris 2001; Id., *Au commencement, traduction de la Genèse*, Desclée de Brouwer, Paris 2002; Id., *Les Noms, traduction de l'Exode*, Desclée de Brouwer, Paris 2003; Id., *Et il a appelé, traduction du Lévitique*, Desclée de Brouwer, Paris 2003; Id., *Dans le désert, traduction du livre des Nombres*, Desclée de Brouwer, Paris 2008.

posizione dell'accento si modificano i significati delle parole, e da qui derivano le numerose interpretazioni errate dei testi sacri. Secondo Meschonnic, infatti, nel testo biblico si assiste ad una «ritmizzazione generalizzata del linguaggio», che determina un *continuum* linguaggio-poesia-etica-politica: «il testo biblico ebraico è dunque una ritmica semantica del continuo»<sup>89</sup>. Nell'unico libro tradotto in italiano *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, una conversazione con Giuditta Isotti Rosowsy, Meschonnic evidenzia come a partire da queste constatazioni di fatto sulle difficoltà delle traduzioni del testo biblico si possa dedurre una massima valida non solo per l'attività di traduzione, a cui egli assegna un ruolo fondamentale nella critica del ritmo, ma anche per l'attività critica in generale: pensare «è aguzzare l'orecchio per udire ciò che il rumore del segno zittisce».<sup>90</sup>

Al di sotto dell'egemonia del segno si cela un rumore sommerso ma ineludibile che è l'azione di significazione del ritmo, la quale viene quasi del tutto messa in secondo piano dal frastuono assordante del segno, in quanto elemento privilegiato per l'analisi del discorso. Meschonnic mette in guardia dall'egemonia pervasiva del segno, perché essa impedisce di comprendere i meccanismi attraverso i quali si dispone la “significanza” del discorso, dove per significanza si intende «l'organizzazione di catene prosodiche secondo la duplice solidarietà sintagmatica e prosodica»<sup>91</sup>, ovvero quella cooperazione di elementi fonici, sintattici, metrici, prosodici che contribuiscono coesi all'organizzazione del discorso.

La rinnovata ampiezza del concetto di ritmo consente di utilizzare su larga scala tale prospettiva, attraversando diversi campi del sapere e mantenendo vive le loro interconnessioni. L'obiettivo di Meschonnic, infatti, è l'impostazione di una antropologia storica del linguaggio, che mantenga la coesione tra soggetto, linguaggio e storia, attraverso una critica puntuale dei vecchi schematismi e una rilettura degli ormai consolidati giudizi interpretativi. Di conseguenza la critica del ritmo abbraccia una gamma amplissima di problemi legati non solo al linguaggio ma all'epistemologia della critica, dando vita ad un dialogo continuo con le diverse impostazioni critiche che l'hanno preceduta e con l'incessante metamorfosi del linguaggio. Dunque la critica del ritmo viene intesa come critica del modo in cui viene organizzato ciò che è in movimento e non ciò che è fisso, immobile, in una prospettiva che connetta *la rime et la*

---

<sup>89</sup> H. Meschonnic, *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, Medusa, Milano 2005, p. 133.

<sup>90</sup> Ivi, p. 123.

<sup>91</sup> H. Meschonnic – G. Dessons, *Traité du rythme*, cit., p. 236; qui si cita la traduzione di E. Mattioli, in H. Meschonnic, *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, 15.

vie <sup>92</sup>, senza per questo ricadere nel biografismo o in facili psicologismi; infatti se «le rythme, qui n'est dans aucun mot séparément mais dans tous ensemble, est le gout du sens», allora il ruolo della poesia e della rima nel linguaggio risulta fondamentale, poiché «le travail des poèmes joue ici un rôle emblématique: entrer dans une subjectivité extreme pour atteindre le sujet en tout sujet, passer du formalisme du signe à une poétique de la société» <sup>93</sup>. Ne consegue che la poesia svolge un ruolo fondamentale nella relazione tra soggetto e società, facendo compiere al soggetto quel passaggio da individualità biografica a collettività sociale attraverso il ritmo, in quanto rivelatore della poetica di una società. Non c'è separazione tra la poesia e il linguaggio ordinario, e non c'è separazione tra soggetto nella poesia e poetica della società, poiché esso è costantemente inserito nella società e nel suo linguaggio. Questa separazione, questa netta frattura, ha la funzione di distinguere e porre agevoli categorie: stile alto e stile basso, linguaggio ordinario e linguaggio retoricamente elaborato, ricchezza e povertà lessicale, coscienza e competenza linguistica in opposizione ad un presunto uso naturale della lingua. La critica del ritmo, invece, cerca di mettere in discussione questa impostazione, ricollocando la poesia nella società e nel discorso ordinario al fine di rimuovere la patina di esclusività con cui è stata rivestita nel tempo, in particolare tra '800 e '900:

Le rythme est du discours. C'est son effet de synthèse. Faculté d'ensemble. Quand on réintègre le rythme et la prosodie l'un dans l'autre, et, tous deux dans le langage ordinaire, la nouveauté de l'effet théorique est qu'on remet la poésie dans le langage ordinaire. <sup>94</sup>

Una tale prospettiva ridona continuità al discorso e al linguaggio, eliminando le distinzioni che oppongono uno stato naturale a uno retoricamente elaborato, verso una antropologia storica del linguaggio che si fonda sulla massima espressa da Alexander von Humboldt nel suo saggio *Sur les différences de construction du langage humain* (1827-1829): «Historiquement nous n'avons jamais affaire qu'avec l'homme réellement en train de parler» <sup>95</sup>. Humboldt riporta l'analisi al dato esperienziale, escludendo la possibilità di entrare in contatto con l'uomo, se non nella concretezza del discorso, nel

---

<sup>92</sup> Vedi H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Verdier, Paris 1990.

<sup>93</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>94</sup> H. Meschonnic, *Les états de la poétique*, PUF, Paris 1985, p. 90.

<sup>95</sup> A. von Humboldt, *Sur les différences de construction du langage humain*, in Id., *Ouvres III*, p. 415, citato in H. Meschonnic, *Les états de la poétique*, cit., p. 143; sul ritmo come struttura psicologica si veda P. Fraisse, *Les structures rythmiques, étude psychologique*, Erasme, Paris 1956.

senso più ampio del termine. Da ciò consegue che «la langue consiste seulement dans le discours lié, la grammaire et le dictionnaire son juste comparables à son squelette mort»<sup>96</sup>. Quindi la lingua chiusa dentro le grammatiche e i dizionari diviene una lingua morta, utile per la catalogazione e l'archiviazione dei significati e delle strutture del significare, ma inerme per quanto riguarda la realizzazione concreta del discorso. Dal punto di vista del ritmo il soggetto e il discorso si presentano come ordinari, non trovandosi in nessun modo al di fuori dell'esperienza concreta della comunicazione e dell'organizzazione del linguaggio:

Le sujet et le discours, par le rythme, sont ordinaires. Dans la mesure où la littérature est, dans le langage, l'avventure, la plus subjective, elle est ordinaire. Elle réalise le langage. Elle transforme, et elle seule à ce point, les valeurs de la langue en valeurs d'un discours.<sup>97</sup>

Di certo la letteratura non è separata dalla storia e dalla società, e inoltre essa non si schiera neppure in opposizione a un presunto stato naturale del linguaggio: essendo caratterizzata da una estrema soggettività e da una elevata elaborazione nell'organizzazione linguistica, essa accoglie l'intera gamma delle possibilità discorsive della lingua, poiché la estrapola dalle grammatiche e dai vocabolari in cui giace e la riconsegna al flusso del discorso, alla trasformazione. E dunque la contrapposizione tra prosa e poesia, basata su una maggiore o minore relazione rispetto al linguaggio ordinario (la prosa si avvicinerebbe di più al linguaggio ordinario, in quanto meno organizzata dal punto di vista formale rispetto alla poesia), si rivela un'astrazione fittizia che non tiene conto della loro continuità:

La prose n'est pas une forme, mais une activité. Le rythme, pris dans le sens présocratique qu'a montré Benveniste d'organisation du mouvant, est à la fois son mode de signification et son mode de signification. C'est pourquoi ce qu'elle donne à entendre ne se dit pas dans les mots, mais se dit en tant que phrasé, chaque prose étant tout à la fois une phrase et un sujet, une phrase qui est spécifiquement un sujet.<sup>98</sup>

Grazie alle indicazioni che si ricavano da queste affermazioni, è possibile considerare la prosa non come una forma, in contrapposizione alla forma-poesia, ma come un'attività

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 186.

<sup>97</sup> Ivi, p. 144.

<sup>98</sup> G. Dessons, in *Crise de prose*, cit., p. 132.

del parlante, da intendersi perciò in quanto attuazione del senso in movimento. La prosa si dipana in base alle frasi che la costituiscono e al soggetto che le organizza, e più precisamente si configura come «una frase che è specificamente un soggetto», ovvero l'insieme di frasi che uno specifico soggetto ha deciso di organizzare e disporre in un determinato modo per dare corpo al processo di significazione. Prosa e poesia, dunque, si possono differenziare in base al ritmo, ma non in base alla forma, cioè non si può determinare a priori se la struttura di un testo appartiene all'uno o all'altro solo a partire da elementi formali: esiste perciò una “poesia della prosa” e una “prosa della poesia”, ovvero una retorica dell'una e una condizione ordinaria dell'altra, che si possono ricondurre al discorso come flusso, come organizzazione del significato in movimento.

#### 1.4 – Sulla possibilità di una analisi stilistico-ritmica della prosa

La critica del ritmo formulata da Meschonnic costringe a ripensare molte delle impostazioni critiche consolidate, perché essa non impone un punto di vista, ma conduce verso una costante messa a punto degli strumenti interpretativi in relazione all'oggetto preso in esame. Dunque la critica del ritmo si configura come una “pratica-teorica”, ovvero una critica che si fa teoria nel momento in cui viene praticata, nel momento in cui gli strumenti a disposizione del critico reagiscono con la complessità dell'opera studiata. Ciò costringe ogni volta a una riflessione sulla critica stessa e sul processo ermeneutico, poiché non può esserci critica se non quella che allo stesso tempo analizza il testo e si interroga sul proprio operato. La proposta di Meschonnic poggia su solide basi, ma non consente di adagiarsi su categorie aprioristiche: quanto il ritmo è organizzazione del movimento, così la critica del ritmo è continua messa in discussione delle proprie basi teoriche, in opposizione alla statica assolutezza dei dogmatismi e alla strategica confusione degli eclettismi. Il concetto di ritmo, in senso etimologicamente eracliteo, determina allo stesso tempo una necessaria precisione terminologica, che si ottiene attraverso una riconsiderazione etimologica e storico-sociale dei termini utilizzati, e una apertura teorica, che non si adagia sui risultati ottenuti ma li rimette in gioco alla ricerca di nuovi spunti di riflessione.

La ricezione italiana delle teorie di Meschonnic sul ritmo si rivela assai limitata e lacunosa. Infatti la nozione di ritmo è stata presa in considerazione quasi esclusivamente in ambito traduttologico e di teoria della traduzione, mentre è passata in sordina nel settore degli studi di linguistica e di metrica<sup>99</sup>. Certo, nemmeno in Francia sono mancate le critiche, soprattutto da parte di filosofi e linguisti (strutturalisti e semiologi in particolare), ma almeno si è aperto un dibattito e un confronto sulle problematiche poste da Meschonnic. Caratteristica particolare di questa discussione, tutt'oggi, anche dopo la morte di Meschonnic (avvenuta nel 2009), è quella che riguarda la pluridisciplinarietà del dibattito: infatti gli studiosi che hanno mostrato maggiore interesse nei confronti della critica del ritmo sono stati biologi, astrologi, psichiatri,

---

<sup>99</sup> Si veda l'intervento di H Meschonnic, *Pas de critique, sans théorie critique du rythme*, in *Retorica e interpretazione. Atti di seminario, Trento, marzo 1993*, a cura di A. Dolfi e C. Locatelli, Bulzoni, Roma 1994.

sociologi, politologi, e ancora musicologi e artisti <sup>100</sup>. La nuova nozione di ritmo, in quanto organizzazione di ciò che è in costante movimento, rende più liquida la divisione tra ambiti di competenza e più complessa la relazione interdisciplinare, senza per questo appiattire e omologare le precipue caratteristiche disciplinari in un unico termine *passpartout*: il “ritmo” ha significati ben precisi in ogni ambito d'indagine, perciò deve essere utilizzato con attenzione e con la consapevolezza delle conseguenze che derivano da un'ibridazione terminologica in ambiti affini ma diversi, come possono essere la musica e la letteratura.

In Italia le analisi più interessanti e puntuali sull'opera di Meschonnic si devono a Emilio Mattioli, che ha dedicato numerosi interventi riguardo alla teoria della traduzione e alle implicazioni filosofiche del concetto di ritmo. Nell'editoriale della rivista «Studi di estetica» (n. 21, 2001), dedicata interamente al ritmo e al pensiero di Meschonnic, Mattioli espone in modo per quanto possibile chiaro il nucleo della critica del ritmo e le implicazioni più rilevanti:

E', dunque, sulla base del ritmo eracliteo, non su quello platonico, sulla base del ritmo “senza misura” che Meschonnic costruisce la sua teoria. Il ritmo così inteso viene contrapposto alla metrica, ai suoi schemi astratti che prescindono dalla storia e dal soggetto, fa saltare la differenza fra verso e prosa, modifica il concetto di traduzione, modifica la nozione di oralità con l'introduzione dell'idea di scrittura orale, si oppone alla metafisica del segno, che ha introdotto nella cultura occidentale una serie numerosissima di dualismi a cominciare da quello fra significante e significato. <sup>101</sup>

La critica del ritmo, infatti, consente di infrangere tutta una serie di dualismi che hanno imposto la logica binaria a tutti i campi del sapere, divenendo capisaldi della cultura occidentale. Il “ritmo-flusso”, invece, può spodestare il “ritmo-schema” dal suo dominio incontrastato (a partire da Platone), svincolando così l'idea di organizzazione da quella rigida e fissa di struttura, e riconsegnandola invece a quella di movimento, fluida relazione tra gli elementi. Il ritmo si riconfigura appunto come misura «senza misura», lasciando alla metrica la “metricizzazione” del linguaggio, in quanto attività di

---

<sup>100</sup> Si vedano ad esempio: *La politique du texte, enjeux sociocritiques*, textes réunis et présentés par J. Neefs et M.-C. Ropars, PUL, Lille 1992; *L'individuation dans les sciences sociales aujourd'hui*, colloque, Paris, 6-7 décembre 1996, sous la responsabilité de P. Michon, Collège international de philosophie, Paris 1998; R. Messori - E. Mattioli, *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Mucchi, Modena 2001; *Patologie della politica. Crisi e critica della democrazia tra Otto e Novecento*, a cura di M. Donzelli e R. Pozzi, Donzelli, Roma 2003; Meschonnic H., *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006.

<sup>101</sup> E. Mattioli, editoriale in «Studi di estetica», n. 21, 2001, p. 6.

competenza; mentre l'organizzazione del discorso non appartiene più solo alla struttura, o alla ripetizione delle strutture, ma alla dinamica del senso e alla cooperazione degli elementi messi in campo per sostenerne il movimento. Nel medesimo numero di «Studi di estetica» viene ospitato in apertura un articolo di Meschonnic, nel quale egli cerca di rendere fruibile la propria riflessione anche a un pubblico di studiosi italiani abituati alle definizioni tradizionali di ritmo e di poetica, e dunque spiazzati da una teorizzazione che si pone come anti-normativa e di ampio respiro. Per queste ragioni Meschonnic, nel suo intervento dall'esplicito titolo *Se cambia la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, punta sulle prospettive di cambiamento che apre la critica del ritmo, riassumendole in tre punti principali:

La prima è la trasformazione della nozione di oralità.[...]

Una seconda conseguenza della trasformazione della nozione di ritmo è che essa intraprende una critica del segno. [...]

La terza e ultima conseguenza della trasformazione della nozione di ritmo è il suo effetto sulle discipline del senso che sono le Lettere, la filosofia e le scienze umane.<sup>102</sup>

Nella prospettiva di Meschonnic, il segno non è più dominante rispetto al senso, ma assume il ruolo di veicolo attivo nella trasmissione del senso, e dunque la critica del ritmo si configura soprattutto come critica del segno, finalizzata a smascherare la pseudo-scientificità dei dualismi interpretativi, della logica binaria e della semplificazione delle complesse interconnessioni che regolano il discorso. Il terzo punto porta con sé altri due effetti teorici rilevanti:

Il primo è l'aggiornamento di un conflitto tra estetica e poetica. [...]

Il secondo effetto di teoria è che, presupponendo un soggetto specifico, la teoria del ritmo impone una ridefinizione della questione-del-soggetto.<sup>103</sup>

Il concetto di poetica cambia radicalmente, poiché non è connesso solamente alle peculiarità stilistiche di uno scrittore, che determinano la composizione delle sue opere e ritornano costanti in esse, ma si lega alle strategie messe in atto per la produzione continua di senso all'interno delle diverse opere. Si tratta di un ribaltamento di

---

<sup>102</sup> E. Meschonnic, *Se cambia la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, in «Studi di estetica», pp. 20-24.

<sup>103</sup> Ivi, p. 25.

prospettiva che passa da una concezione discontinua del mondo a una semantica del continuo:

Le signe et le rythme, quand ce dernier est assimilé au processus alternatif de la métrique, sont des modèles pour une conception discontinuée du monde. [...] Une poétique du rythme conçoit les pratiques humaines comme de sémantique du continu <sup>104</sup>

Ripensare la poetica in questo modo consente di proporre una strategia per svincolarsi soprattutto dallo strutturalismo e dalla astrazione formale del concetto di ritmo che esso ha praticato, come riassume con precisione Lucie Bourassa: «la poetica [...] avrà di mira la descrizione dei modi di significazione dei testi particolari, specialmente attraverso la questione centrale del ritmo, piuttosto che una grammatica astratta di forme e di generi, così come la concepiva lo strutturalismo» <sup>105</sup>.

Sempre Mattioli, nel suo intervento al convegno sulla “Ritmologia”, tenutosi presso l'Università di Cassino nel 2003, rende ancora più evidente l'obiettivo della critica del ritmo, sottolineando – nuovamente attraverso le parole di Lucie Bourassa – l'innumerabile serie di dualismi che si fondano sulla «metafisica del segno», schematizzati dallo stesso Meschonnic in sei «paradigmi» fondamentali, dominati dalla contrapposizione metro-ritmo:

La contrapposizione al segno è strettamente connessa alla contrapposizione al metro; l'identificazione metro-ritmo è, secondo Meschonnic, una trasformazione della metafisica del segno. Lucie Bourassa in *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, ha scritto: “Il 'segno' indica in questa teoria una serie di dualismi che funzionano in catena e di cui la coppia 'significante-significato' è l'emblema. Non si riuscirebbe a enumerarli tutti. Recentemente, lo studioso di poetica li divideva in sei 'paradigmi': linguistico (significante/significato, che implica proprio/figurato, forma/senso, poesia-forma/prosa-linguaggio ordinario), antropologico (corpo/anima, vita/linguaggio, natura/cultura), filosofico (parole/cose, origine/convenzione), teologico (cristiano: Antico Testamento/Nuovo Testamento), sociale (individuo/sociale), politico (maggioranza/minoranza)”. <sup>106</sup>

Per Meschonnic tale mutamento di prospettiva rispetto al concetto di poetica si fonda

---

<sup>104</sup> E. Meschonnic – G. Dessons, *Traité du rythme*, cit., p. 37.

<sup>105</sup> L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Lacoste, Paris, 1997, p. 24; cnfr in altra prospettiva T. Todorov, *Poetica della prosa*, Theoria, Roma-Napoli 1989.

<sup>106</sup> E. Mattioli, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in *Ritmologia. Atti del Convegno: “Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione”*, Università degli studi di Cassino, 22-24 marzo 2001, a cura di F. Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 17; la citazione da Lucie Bourassa è contenuta in *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, cit., p. 40.

sulla traduzione della *Bibbia*, attività che lo ha costretto a ripensare le categorie letterarie consolidate della cultura occidentale, che a loro volta si fondano su interpretazioni finalizzate alla razionalizzazione e alla sistematizzazione dei testi sacri, per agevolarne la divulgazione e semplificarne i contenuti. Infatti è solo attraverso una attenta analisi delle *Bibbia* che si possono cogliere le numerose manipolazioni eseguite sulla poetica biblica, andando così a intaccare e modificare un sistema linguistico che non si presta all'egemonia della definizione platonica di ritmo. Secondo Meschonnic, infatti, è proprio a partire dalla poetica della *Bibbia* e dai numerosi tentativi di traduzione che si impone la necessità di ripensare il concetto di ritmo, al fine di mondare i testi sacri dalle sovrastrutture culturali che hanno optato per esegesi metriche non direttamente riconducibili al testo d'origine:

E' dalla poetica del ritmo nella Bibbia – e dalla poetica della sua traduzione – così come da una ripresa, per la teoria del linguaggio, dell'archeologia della nozione, che deriva una critica della nozione platonica di ritmo. La critica ha il suo punto di partenza, e il suo luogo nella poetica. E così questa stessa critica trasforma e ridefinisce la poetica.<sup>107</sup>

La ridefinizione del concetto di poetica attraverso la critica delle traduzioni della *Bibbia* si deve, infatti, alla particolare organizzazione ritmica del testo biblico, che non è riconducibile né alla prosa né alla poesia, ma ad elementi sovrasegmentali che oltre ad accentuare e conferire ritmo al testo ne determinano il senso, la poetica e le possibilità esegetiche. Secondo questa prospettiva il caso della *Bibbia* impone una critica del ritmo che non si riduca solo ad una definizione formale, metrica:

Perché il versetto in essa è organizzato attraverso una gerarchia di accenti disgiuntivi e congiuntivi [...] che è il solo principio organizzatore dei gruppi, e delle pause, attraverso la totalità del testo ebraico. Questo principio non consente una definizione formale, attraverso una metrica, di ciò che chiamiamo “poesia”. D'altronde la nozione di “poesia” è assente dall'antropologia biblica, che conosce soltanto l'opposizione tra parlato e cantato. [...] Senza entrare qui maggiormente nel dettaglio, l'assenza di una metrica nella Bibbia come principio distintivo di un'identità tra verso e poesia, l'impossibilità di una definizione formale della poesia, e l'onnipresenza di una ritmica installano il ritmo come organizzazione del movimento del senso, movimento continuo, e pluralità accentuale. Cioché questa pan-ritmica è un punto di partenza per pensare il ritmo al di fuori del

---

<sup>107</sup> H. Meschonnic, in «Studi di estetica», p. 17.

modello binario che è comunemente in uso.<sup>108</sup>

Nonostante la riflessione di Meschonnic prenda avvio dal testo cardine della cultura occidentale cristiana (o proprio a causa di ciò), essa viene accolta generalmente con molta diffidenza e scetticismo, forse perché mette in discussione alcune certezze critiche legate al «modello binario», grazie al quale si sono storicamente istituiti confronti soprattutto sulla base del conflitto tra gli opposti, strategia che ha prodotto spesso separazioni insanabili. L'idea di una «pan-ritmia», invece, consente di pensare il ritmo al di fuori del modello binario, e inoltre di analizzare il ritmo del versetto nella sua specificità e non attraverso la lente di uno schematismo metrico che non gli appartiene. La metrica, dunque, ha fatto della *Bibbia* il caposaldo del modello binario, collocando in essa la ragione di tutte le distinzioni tra generi, stili, modelli formali. Meschonnic, invece, individua in molte traduzioni e interpretazioni della *Bibbia* le applicazioni più pervasive e puntuali della definizione platonica di ritmo, che poi si è andata via via consolidando e irrigidendo attraverso i secoli fino a dare luogo a inconciliabili diatribe sulla distinzione tra prosa e poesia, tra metro e ritmo, tra forma e contenuto. È stato Benveniste – come già ricordato – a storicizzare questa fondamentale scissione del concetto di ritmo:

la storia della nozione linguistica di ritmo, con Emile Benveniste, ha mostrato che la definizione comune non era emanazione della natura delle cose, non era l'espressione trasparente della natura del linguaggio, ma una rappresentazione precedente che era il risultato del lavoro concettuale di Platone su una rappresentazione precedente, quella della filologia ionica, di Democrito e d'Eraclito, che opponeva *rhythmos*, l'organizzazione di ciò che è in movimento, a *schema*, l'organizzazione delle cose immobili. [...]. La definizione platonica ha fatto del ritmo un discontinuo.<sup>109</sup>

Si deve a Platone, dunque, l'identificazione del ritmo come movimento naturale delle cose, e come termine trasparente che implica in sé l'ordine, la cadenza, la discontinuità; una formalizzazione del ritmo che distingue là dove non c'è distinzione ma continuità, disponendo categorie per arginare la complessità del movimento. Il ritmo platonico si configura come un'idea cosmica, valida per qualsiasi campo del sapere, creando così connessioni interdisciplinari che ambiscono a “metricizzare” l'universo e l'uomo, in una simbiosi logicamente impeccabile che, però, ne assolutizza il valore metaforico: il ritmo

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 15.

<sup>109</sup> Ivi, p. 16.

inteso come regolarità delle onde del mare o avvicinarsi delle stagioni o ricorsività delle lancette dell'orologio. A questo proposito Gérard Dessons ha dimostrato quanto rilevante sia stata la metafora del «polso del ritmo», ideata dal medico greco Erofilo, nel processo di assolutizzazione della nozione di ritmo, fino alla presunta equivalenza delle nozioni specifiche di ritmo in ogni campo del sapere:

Secondo *l'Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert, che si fonda su Galeno, è il medico greco Erofilo che per primo ha importato nel discorso medico la nozione di *ritmo*, che ha preso dalla musica. Si deve a Erofilo il primo trattato sul polso [*sphygmōs*] concepito come una teoria della misura del movimento delle arterie, movimento specifico, differente dal movimento del cuore e da quello della respirazione.<sup>110</sup>

L'operazione compiuta da Erofilo viene interpretata da Dessons come la conseguenza della convinzione che «la poesia ne sa più della biologia sull'organizzazione del vivente»<sup>111</sup>, e dunque il soggetto assume una funzione regolatrice cosmica, a partire dal proprio linguaggio. Come Platone ha fissato la nozione di ritmo a quella di schema, così Erofilo «ha dato ritmo al polso», servendosi di una metafora mutuata dal lessico della musica e adattandola alle esigenze dell'anatomia, operazione che ha avuto come conseguenza nei secoli successivi la radicalizzazione della regolarità all'interno del concetto di ritmo e l'estensione del concetto stesso in quanto valore universalmente riconosciuto. Sulla presunta validità universale del concetto di ritmo si fondano proprio gli impianti teorici, di cui la critica del ritmo mette in discussione il sostanziale eclettismo dei risultati; Meschonnic, infatti, mette in guardia dalle fuorvianti conseguenze della generalizzazione e dell'eclettismo nell'uso della nozione di ritmo e delle altre nozioni limitrofe:

Ci sono quelli che confondono il ritmo con lo stile. Sono gli eclettici. [...]. Perché la nozione di stile gioca un doppio gioco. Da un lato ha un senso massiccio, e tanto globale da essere non analizzabile, è un non so che, un singolare tanto singolare da sfuggire alla conoscenza – dal momento che un truismo vuole che non sia data se non del generale. In questo senso lo stile, o la maniera, o il tono, possiamo imitarli, ma appartengono all'indefinibile. Ma, d'altra parte, lo stile è una nozione formale,

---

<sup>110</sup> G. Dessons, *Il polso del ritmo*, in «Studi di estetica», p. 34.

<sup>111</sup> G. Dessons, in «Studi di estetica», p. 37; Dessons fa riferimento anche al saggio di E. Benveniste, *De la subjectivité dans le langage* (1958), dove si afferma che «l'insediamento della "soggettività" nel linguaggio crea, nel linguaggio e, crediamo, anche al di fuori del linguaggio, la categoria di persona», in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 263; trad it: Id., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 316.

perfino tecnica. Possiamo analizzarlo dal momento che è formale e che s'iscrive nello schema del segno. [...] Così il significante è al tempo stesso rimosso e presente. È il residuo irrazionale del segno. [...] Perché la nozione di stile è tutto ciò che il segno permette di pensare di un'attività che gli sfugge e che non coglie – né concepisce – se non sotto l'aspetto dello schema senso-forma, mentre invece si tratta appunto non di uno schema, ma di un ritmo. E, come dice Bergson, “la cosa pone un problema”.<sup>112</sup>

L'ecllettismo “pone un problema”, perché confonde due nozioni che possono risultare sovrapponibili, se intese in senso generico, ma che possiedono caratteristiche specifiche e funzioni diverse tra loro. Ogni volta che si utilizzano questi termini è necessario chiarire a che cosa si fa riferimento, altrimenti il rischio è di utilizzarli indiscriminatamente come sinonimi di qualcosa che non sono, riducendone la complessità, piuttosto che precisarne la funzione e il campo d'influenza<sup>113</sup>.

Nell'analisi della prosa manganelliana, che qui mi propongo di affrontare, risulta particolarmente utile precisare questa distinzione tra stile e ritmo, affinché la terminologia critica utilizzata risulti chiara e, per quanto possibile, sintetica. Manganelli, infatti, si serve di diversi stili e maniere, toni e linguaggi già esistenti, ma riesce a conferire un ritmo particolare ad ogni sua opera, in cui la pluralità degli elementi non solo si amalgama in un sistema di perfetta combinazione retorica, ma fornisce nuove possibilità linguistiche e spiazzanti suggestioni, attraverso il continuo spostamento del senso, fatto di ribaltamenti e controbilanciamenti. Parlare di stile manganelliano significa ricondurre la scrittura a categorie che non le appartengono, perché appunto in Manganelli sono presenti diversi stilemi, una gamma esondante di combinazioni linguistiche, una propensione alle ibridazioni non convenzionali, organizzate sulla pagina con proliferante e infallibile precisione.

Finora in Italia esistono rari esempi di applicazione delle teorie di Meschonnic alla critica letteraria, mentre in campo traduttologico la situazione è ben diversa, perciò risulta particolarmente complesso praticare questo nuovo approccio, senza punti di

---

<sup>112</sup> H. Meschonnic, in «Studi di estetica», pp. 11-12.

<sup>113</sup> Sul rischio di ecllettismo nell'utilizzo del lessico musicale in campo letterario resta illuminante la riflessione di Beccaria: «Di ritmo, melodia, armonia, timbro, ecc., sentiamo parlare e leggiamo scritto con frequenza nelle pagine di molti critici letterari, spesso con significato e connotazione piuttosto vaga nei termini, e con accezioni inopportune; oppure, ed è cosa peggiore, accade talvolta che termini siffatti svolgano la funzione di comodo riparo dietro il quale celare un pensiero inesistente sotto l'uniforme di una luccicante esegesi, allorché ci si viene a trovare sul terreno di un supposto “indicibile” od “ineffabile”, davanti ad una “inafferrabile” realtà letteraria, e si cerca allora di esprimere in termini vaghi e sfuggenti il celato “mistero” di una suggestione “inesprimibile”», in Id., *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964, p. 6-7.

riferimento esemplari con cui confrontarsi. Non si tratta, infatti, di applicare la critica del ritmo a un oggetto di studio, ma di capire in che modo durante l'analisi dell'oggetto d'indagine possa essere attuata la critica del ritmo, ovvero in quali termini essa possa rivelarsi efficace nell'analisi del testo, affiancata ai tradizionali strumenti della critica letteraria. La critica del ritmo, infatti, non scalza e sostituisce gli altri strumenti d'analisi (la metrica, l'analisi sintattica, le strutture formali del testo, la retorica, etc.) ma li riconsidera secondo una prospettiva d'insieme, che mira a comprendere il sistema di senso che essi producono.

Un esempio italiano di critica del ritmo lo si trova nell'analisi che Fabrizio Frasnedi ha dedicato ad alcuni testi di Silvio D'Arzo, nell'introduzione all'edizione completa delle sue opere. A partire dai primi testi d'arziani fino al racconto più noto, *Casa d'altri*, Frasnedi individua nell'endecasillabo anapestico «con un soffio in più» la peculiarità ritmica dello scrittore emiliano, misura che lo accompagna in tutta la sua produzione e conferisce un andamento svagato e scentrato alla sua prosa, come se l'autore e i suoi personaggi fossero sempre intenti a «pensare ad altro»:

Un rilievo importante, questo, perché ora vedremo che la figura dell'endecasillabo anapestico con un soffio in più è dominante nella prima produzione di D'Arzo, e che cioè il cammino dell'autore, nella ricerca di un suo passo ritmico, parta da una concertazione più pacata e complessa (il soffio in più), per approdare all'andamento quasi meccanico dei testi successivi. Ma resta, innegabile, che, fin dall'inizio, il suo passo è anapestico, col vezzo del fiato in più. I suoi endecasillabi, anche quando hanno forma canonica, sono sempre interpretabili, ritmicamente, come decasillabi anapestici ipermetri.<sup>114</sup>

Il procedimento attraverso cui Frasnedi giunge a tali conclusioni si avvale degli strumenti classici a disposizione dei metricisti, ovvero l'individuazione di strutture metriche regolari e loro variazioni all'interno della prosa, tenendo ben presente il sistema di riferimento in cui sono inseriti. Quel «fiato in più», di cui parla Frasnedi, non è solo un vezzo metrico-sintattico, attraverso il quale D'Arzo impreziosisce la sua prosa, ma si tratta di una particolare organizzazione del senso che produce un perpetuo disorientamento, una sospensione iterata e mai pacificata, conferendo alla prosa d'arziana un ritmo da un lato cantilenante (forse connesso alle filastrocche infantili) e dall'altro tragicamente impalpabile, privo di conclusione, costantemente sospeso sul

---

<sup>114</sup> F. Frasnedi, introduzione a S. D'Arzo, *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, MUP, Parma 2003, p. LXIX.

baratro. Nella sua analisi Frasnedi fa esplicito riferimento alla critica del ritmo, coadiuvata da una valutazione metrica delle sillabe accentuate attraverso la formula binaria (010), che gli consente di mettere in evidenza la struttura della prosa d'arziana, senza però limitarsi al solo conteggio sillabico, ma collegandolo alla complessità semantica del sistema discorsivo di D'Arzo. Infatti Frasnedi assume come punto di partenza per la sua analisi la sensazione che il lettore, anche il meno accorto, percepisce durante la lettura di un testo d'arziano, soprattutto quella sospensione che pervade ogni racconto, anche nei minimi interstizi linguistici. Il ritmo è qualcosa che si avverte ma non è solo una sensazione, perché si regge su una disposizione degli accenti e delle sillabe, che consente di organizzare la ritmicità che il lettore coglie durante la lettura. Frasnedi sottolinea come già nei primi testi di D'Arzo si possa riconoscere quella «cantilena», che poi andrà precisandosi nelle opere successive e troverà la sua massima espressione in *Casa d'altri*:

Il lettore ha insomma già incontrato, fin dalle prime pagine, i primi segni di quella pioggia di metafore per collocazione inconsueta, di quei paragoni legati ad una incomunicabile esperienza del mondo che denunciano che anche l'autore, l'autore come voce presente nel testo, è uno di quegli uomini che pensano ad altro: non perché egli abbia un amore strano ed esclusivo, ma perché vede le cose come nessun altro le vede, le ha viste o le vedrà. E sente, dunque, il lettore, che esiste una solidarietà segreta fra la voce d'autore e i suoi personaggi. Se poi, dicevamo, si tratta di un lettore dotato d'orecchio, avverte una cantilena nel dettato, che assomiglia, qui, al ritmo col quale le fate dettano i loro incantesimi.<sup>115</sup>

L'ascolto del ritmo di un testo letterario può far pensare all'ascolto di un brano musicale, ma l'andamento sonoro del testo è dato da una struttura formale che prescinde dalla musica, dall'esecuzione, ed è strettamente connessa, invece, alla dinamica interna del testo, al suo sistema accentuativo, sintattico, retorico e metaforico. Nel caso di D'Arzo, si può affermare che la sua poetica è costituita in modo solidale da una narrazione che procede «pensando ad altro», condotta da un narratore svagato che narra di protagonisti dispersi, in costante attesa di un segnale vitale, e da una organizzazione ritmica che si poggia su quell'endecasillabo anapestico con un «fiato in più», che mantiene la sospensione irrisolta della sua prosa cantilenante. La poetica d'arziana può essere descritta in questi termini da Frasnedi solamente se l'aspetto metrico-strutturale e quello

---

<sup>115</sup> Ivi, p. XXXIII.

semantico-narrativo vengono tenuti insieme e osservati in base alla loro cooperazione interna, volta alla “significanza” nel testo.

Per quanto riguarda il caso di Manganelli, invece, il primo ad avere tentato una lettura ritmica della sua prosa è stato Gino Baratta, analizzando il ritmo di *Hilarotragoedia*, secondo una prospettiva che rientra nel dominio del segno. Infatti, secondo Baratta, la pagina di Manganelli «è caratterizzata da grandi blocchi paratattici cui seguono velocissime proposte ipotattiche, che connotano un ritmo che vorrebbe presto giungere alla meta, al silenzio, dopo aver velocemente percorso il proprio circuito. Ma ecco che viene sorpresa la tecnica di Manganelli: dottissimo nei frenamenti, nei rallentamenti, negli spaesamenti. [...] Dunque Manganelli si assume un ruolo particolare: quello di distrarre il ritmo dalla meta, inducendolo a sofisticare, a indugiare su se stesso, o, meglio, sui materiali sui quali cresce. Quindi, il ruolo di chi congiura contro la pagina, fuorviandola, facendola sostare perplessa in certi dialoghi dai differenti registri linguistici, in certi crocevia di materiali ammiccanti ed invitanti. Lo scopo? Trasformare un ritmo di narrazione in una disseminazione narrativa. Depistamento del soggetto!»<sup>116</sup>. Se può essere condivisibile l'individuazione dello scopo della scrittura manganelliana, ovvero «trasformare un ritmo di narrazione in una disseminazione narrativa», non risulta altrettanto sostenibile il ragionamento del critico sulla modalità con esso cui viene attuato, poiché Manganelli non ambisce a «distrarre il ritmo dalla meta» prefissata, ma si propone di far diventare la “distrazione”, la “divagazione”, il ritmo stesso della sua prosa. La scrittura di Manganelli infatti non è “in rissa” con la pagina, in una condizione di continua guerra di posizione tra le parole e lo scrittore (Baratta parla anche di «anti-struttura»<sup>117</sup>), ma si delinea – come vedremo – secondo un processo consapevole di composizione ritmica che segue le ramificazioni del senso, all'interno di un sistema discorsivo che non si oppone né all'informe dei possibili linguistici né alle strutture della retorica ma sonda le variabili dinamiche della metamorfosi del senso.

Fino ad oggi si attestano solo due tentativi, più o meno completi, di critica del ritmo sull'opera di Manganelli, entrambi provenienti dall'ambito francese: un articolo di

---

<sup>116</sup> G. Baratta, *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare & Co, Milano 1986, p. 99; invece M. Bricchi ha parlato di una generica «fruizione ritmico-musicale della prosa», in Id., *Manganelli e la menzogna*, op. cit., p. 52.

<sup>117</sup> «Si dovrebbe parlare, invece, di una anti-struttura che si qualifica attraverso una sorta di disseminazione di centri generatori, sparpagliamento di motivi, ognuno dei quali è impegnato a crescere su di sé, trasgredendo ogni principio di solidarietà e di compattezza», in G. Baratta, op. cit., p. 86.

Joseph Denize sul testo teatrale *In un luogo imprecisato* del 1974; e alcuni capitoli del libro di Giuditta Isotti Rosowsky *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*<sup>118</sup>. Nel primo caso si assiste ad un'analisi dell'oralità di testo scritto da Manganelli appositamente per il teatro, in particolare per le abilità attoriali di Carmelo Bene, che nella lettura radiofonica interpreta tutte le quattro voci maschili. Si tratta perciò di un testo ideato per la lettura e l'interpretazione ad alta voce, che contiene un alto tasso di oralità, essendo interamente costruito su dialoghi e sull'impossibilità di riuscire a collocare in un luogo ben definito i personaggi in scena. Denize sceglie di analizzare quest'opera proprio perché essa gli consente di affrontare un esempio di linguaggio che sembra costruirsi su se medesimo, spazializzando la propria organizzazione linguistica. Le voci del testo, infatti, si trovano in un luogo “imprecisato” senza sapere come ci sono giunte, non riuscendo nemmeno a capire se si trovano in un “dentro” oppure in un “fuori”, e potendo solo formulare delle supposizioni in base ai rumori che provengono da un “imprecisato” altrove e dalle altre voci sconosciute con cui si trovano costrette a dialogare. Si tratta di un dialogo – di chiara ispirazione beckettiana – costituito da sole voci e dalla serie di ipotesi, che si innestano l'una sull'altra ma non possono essere verificate nella totale oscurità. L'incipit è rivelatore della prevalenza del senso dell'udito, come unico e solo mezzo per un tentativo di definizione del luogo in cui si trovano le voci:

Si sente un rumore regolare come di chi respiri tra sonno e veglie [...]

Si ode anche come l'inizio di un parlottio indefinito, inafferrabile, di chi parli nel sogno o con qualcuno [...]

Si ode un rumore brusco; qualcuno bussa alla porta [...]<sup>119</sup>

Il ritmo di *In un luogo imprecisato* è dato dal continuo rinnovarsi di supposizioni sospese, che ad ogni nuovo rumore, sussurro o voce cambiano direzione, vengono riformulate, si intersecano con le precedenti oppure le sostituiscono cancellandole. Il buio totale in cui si trovano le voci cancella punti di riferimento, le lascia in balia del loro ipotizzare possibili mappature e impraticabili vie d'uscita o d'entrata, nell'incertezza

---

<sup>118</sup> J. Denize, *Oralité et énonciation dans “In un luogo imprecisato” de Giorgio Manganelli*, in “*Je suis l'écho...*”. *L'écriture et la voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, sous la direction de C. Faverzani, PUV, Saint-Denis 2008; Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007.

<sup>119</sup> G. Manganelli, *In un luogo imprecisato*, in Id. *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Bompiani, Milano 2008, p. 105.

delle loro identità che costringe a inventarne altre fittizie, provvisorie, approssimative. Il linguaggio costruisce se stesso e il luogo che lo ospita, ma non è di nessun aiuto alle voci che tentano di dare un significato alla loro condizione; per questo motivo Luca Scarlini ha definito la *pièce* radiofonica come «una discesa nell'abisso delle madri verbali dove la parola prende forma, precipitando dallo stato di grazia del sussurro primigenio a tutte le malevole e spesso mortali cataloghi del significato»<sup>120</sup>. La parola prende vita dal sussurro, declinando infinite ipotesi, ma allo stesso tempo muore nella vastità dei campi del possibile, divenendo vuoto blaterare nel vuoto, rovello su ipotetici sviluppi possibili che mette in scena se stesso in quanto movimento del linguaggio: e dunque «sur un plan théorique, la pièce pourrait donc s'envisager comme une mise en scène du langage par lui-meme»<sup>121</sup>.

Questa affermazione vera sul piano teorico viene rafforzata dall'aspetto performativo, che mette in evidenza con maggiore precisione il valore auto-compositivo del linguaggio, ovvero il linguaggio che mette in scena se stesso. *In un luogo imprecisato*, infatti, è stato ideato come dramma radiofonico per il terzo programma della Rai, e dunque esso sfrutta appieno le possibilità del mezzo, divenendo una sorta di *mise en abyme* del mezzo radiofonico stesso. Il luogo approssimativo, in cui si affollano le voci incerte sulla loro identità e sulla loro collocazione spaziale, si può identificare con il mezzo radiofonico stesso, oggetto dal quale provengono voci che appartengono a corpi intangibili e non collocabili in un luogo determinato, ma solo ipotizzabile. È su questa ambiguità che Manganelli gioca con la voce di Carmelo Bene, offrendogli di interpretare tutte le voci maschili (l'unica voce femminile è affidata a Lydia Mancinelli), perché l'abilità vocale di Bene permette una pluralità di toni che ingannano e disorientano l'ascoltatore, il quale viene convinto a credere nella presenza di un gruppo di persone in quel luogo "imprecisato", non potendole associare ad alcun corpo. Le voci radiofoniche sono voci assolute, prive di corporalità, collocate in un luogo che non è dato conoscere, e perciò chi ascolta può cogliere con particolare intensità le variazioni di tono e l'energia che emanano. La voce prende energia da se stessa, producendo un'autocombustione linguistica che funge da autonomo propulsore energetico e moltiplica le possibilità vocali ipoteticamente all'infinito. Tale concetto di energia si avvicina alla definizione di "forza" del linguaggio proposta da Meschonnic:

---

<sup>120</sup> L. Scarlini, introduzione a G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, cit, p. X.

<sup>121</sup> J. Denize, cit., p. 189.

La force, dans le langage, c'est le continu de la signifiante. La force, c'est le continu double entre une langue et l'invention d'une pensée dans cette langue, entre le maximum d'affect dans la pensée et l'invention de cette pensée. Alors l'affect, loin d'être opposé à la pensée, comme on croit communément, en est inséparable, en est peut-être même la condition.<sup>122</sup>

Effetto e pensiero sono strettamente legati, inseparabili, poiché entrambi fanno parte della continuità della forza nel linguaggio, partecipando alla produzione di *significance*, che prende energia dal suo stesso procedere. Il linguaggio, dunque, mette in scena se stesso in quanto ritmo, energia dinamica del suo farsi linguaggio nella continuità della “significanza”, intesa come forza espressa dal suo stesso aver luogo (anche in uno spazio “imprecisato”).

Un'analisi di più largo respiro si trova, invece, nel libro di Giuditta Isotti Rosowsky, nel quale l'autrice affronta, prendendo spunto anche dalla critica del ritmo, alcuni aspetti della scrittura manganelliana attraverso una ampia campionatura in tutta la sua produzione, in particolare quella degli anni Ottanta. Questo testo critico risulta di notevole interesse non solo perché si tratta dell'unico esempio di analisi ritmica eseguita compiutamente sull'opera di Manganelli, ma anche perché Isotti Rosowsky è stata collega e collaboratrice di Meschonnic presso l'Université Paris 8 Saint-Denis, e dunque ha potuto seguire da una posizione privilegiata la nascita della critica del ritmo attraverso le sue varie fasi e le successive rielaborazioni. L'obiettivo di Isotti Rosowsky è sfatare alcuni miti legati alla scrittura manganelliana, che troppo spesso viene etichettata attraverso categorie estrapolate in modo sommario dagli articoli e dai saggi di Manganelli, abile disseminatore di aleatorie definizioni della sua prosa:

Delle categorie concettuali di Manganelli, quella che gli si è ormai cucita addosso è l'equazione letteratura come menzogna. E di fatto, altro la letteratura non potrebbe essere. Simulare e dissimulare vanno di pari passo e l'effetto di verità prodotto dalla finzione non è mai così efficace come laddove la contraffazione sia riuscita. Un equivoco continua ad aleggiare su questa formula ripetuta e commentata a iosa ma troppo spesso all'interno di uno schema che pone da una parte l'artificio e dall'altra la verità. A suffragio si moltiplicano le citazioni dell'autore – il linguaggio che nella letteratura celebra i suoi fasti e i suoi riti dimentico dei referenti che aggancerebbero l'opera alla tangibile realtà esterna; la conclamata amoralità della letteratura, che parteggia per le vittime e per gli assassini, la sua asocialità che rifugge dal verosimile.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> H. Meschonnic, in *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, sous la direction de J.-L. Chiss et G. Dessons, Honoré Champion, Paris 2000, p. 9.

<sup>123</sup> G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni Roma 2007, p. 34.

La necessità che spinge Isotti Rosowsky a una rilettura dell'opera manganelliana secondo la critica del ritmo nasce dall'accumularsi di tentativi definitivi della sua scrittura, che non difettano di capacità argomentativa ma si pongono ostinatamente l'obiettivo di trovare una definizione stabile e spendibile. Invece la scrittura di Manganelli dovrebbe essere letta e analizzata secondo la sua stessa mutevolezza e la palese ambiguità delle auto-definizioni critiche, che sono principio e distruzione di ogni possibile tentativo definitorio. Anche Isotti Rosowsky avvia la sua analisi a partire dalle definizioni che Manganelli stesso fornisce del linguaggio e della letteratura, ma diffida della loro verità totalizzante, e perciò intraprende una rilettura che tiene conto anche della “parola-ombra” che si cela oltre le eclatanti dichiarazioni della “parola-stemma”. Nel caso della nota affermazioni di Manganelli sull'autarchia organizzativa del linguaggio espressa chiaramente nell'editoriale della rivista «Grammatica», Isotti Rosowsky chiama in causa le riflessioni della moderna linguistica sul rapporto significato/significante:

Il linguaggio è solo organizzazione di se stesso; in quanto arte del linguaggio la letteratura “possiede e governa il nulla”, insiste Manganelli svolgendo con coerenza l'assunto della moderna linguistica. Che cioè la lingua nomina, separa, distingue non continuo del reale empirico, che essa è una costruzione della realtà. Del resto, il segno linguistico è un'entità razionale intrinsecamente doppia: insieme marca e mancanza, presenza sensibile del significante e assenza, cioè presenza non sensibile del significato nel segno, che è l'oggetto della percezione.<sup>124</sup>

L'assunto finale è quello sintetizzato da Ducrot e Todorov nel loro *Dizionario enciclopedico delle scienze sul linguaggio*: «Un significato senza significante è l'indicibile, l'impensabile, l'inesistente stesso»<sup>125</sup>. Dunque Manganelli sviluppa le sue riflessioni sul linguaggio a partire da una particolare attenzione ai nuovi studi di linguistica: se ne appropria e li utilizza a suo piacimento nell'organizzazione della scrittura, giocando spesso a prendere le parti del dogmatico teorizzatore e dell'irriverente confutatore, senza alcun tipo di disagio nei confronti dei frequenti testacoda teorici. Isotti Rosowsky individua un filo rosso che lega la riflessione saussuriana sul linguaggio alla doppia operazione manganelliana di annullamento del

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 35.

<sup>125</sup> O. Ducrot – T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972, p. 132; trad. in Isotti Rosowsky, cit., p. 35.

significato della parola e di esaltazione per eccesso delle possibilità della parola, in quanto proliferazione di significati che nascono dall'assenza di necessità:

Se il linguaggio, da Saussure in poi, è soltanto organizzazione di sé, il vuoto che sotto si apre produce un effetto di risonanza. Per Manganelli sveglia il vipistrello della parola e insieme il dèmone del nulla che pervade la sua opera. Ma proprio da questo punto nevralgico nasce un gesto scrittoriale volto a dispiegare fino alla situazione limite un'idea di linguaggio come coscienza ed esaltazione calcolata della sua esteriorità. Non diversamente dall'immagine blanchotiana, il linguaggio non ha intimità, è tutto nel fuori, non significa nulla e perciò è atto a chiamare tutti i sensi possibili. Quando comincia a sentirsi la vocazione alla struttura, dice Manganelli, allora abbandona l'infinita possibilità di sé.<sup>126</sup>

Per Manganelli, come per Blanchot, il linguaggio si trova in uno stato immanente di infinita possibilità di sé, e solo quando si consolida in una struttura allora perde la sua ipotetica infinità e assume un numero limitato di significati. Ogni scrittura, allora, si configura come eliminazione definitiva delle infinite possibilità del linguaggio, ovvero in quanto discontinuità che interrompe la continuità del nulla, del nulla da dire, dell'innecessario. Il linguaggio si coagula attorno a una struttura non premeditata, che pian piano assume una solidità semantica definitiva e cadaverica, poiché durante questo passaggio di stato ha dovuto eliminare, uccidere tutti i sensi possibili, salvando nelle pieghe della sua struttura un certo numero di significati, a volte evidenti a volte nascosti, incistati nell'oscurità dei significanti. È ciò che accade, ad esempio, in *Sconclusioni*, testo nel quale – secondo Isotti Rosowsky – Manganelli ha voluto sperimentare una prosa volutamente “povera” attraverso un tentativo di «scrittura automatica», dove la scrittura stessa si mostra come cicatrice tra un mondo emerso (la pagina scritta) e un mondo che resta sommerso (le possibilità del linguaggio), carico di cadaveri verbali:

E' parola ricercata, erasione; mentre riecheggia l'eradicazione, rimanda al suo etimo, eradere, col significato di raschiatura, abrasione, termine quest'ultimo che indicava la traccia rimanente delle parole abrase in una pergamena o in uno scritto. La linearità della scrittura è la cicatrice del testo. Ad essere rappresentata in *Sconclusioni* è la zona anonima, neutra, in cui le mozioni interne e le eccitazioni esterne si raggruppano e fissano su elementi della realtà circostante. Zona in cui è sospesa “la struttura attributiva del linguaggio” dice Blanchot.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Isotti Rosowsky, op. cit., p. 37.

<sup>127</sup> Isotti Rosowsky, op. cit., p. 97; sulla tipologia di scrittura automatica che può aver influito su Manganelli si veda W. B. Yeats, *Una visione*, Adelphi, Milano 1989.

Se la creazione dell'opera implica l'abbandono e la morte, allora «la linearità della scrittura è la cicatrice del testo»<sup>128</sup>, ovvero ciò che resta del processo di formazione di una struttura che contiene in sé memoria di ferite e lacerazioni necessarie per imporsi come discontinuità, strappando parole al flusso continuo dell'infinità: dall'informe del nulla nasce il deforme della scrittura.

Esaminando *Dall'inferno*, Isotti Rosowsky rileva un'ulteriore affinità tra il concetto di soggettività espresso dai linguisti, prima Benveniste e poi Meschonnic, e l'io instabile e metamorfico che narra la sua discesa agli inferi:

La voce narrante garantisce la continuità dell'io contro l'instabilità e la dispersione delle sue forme fattuali: contro la figurazione dell'autore, Manganelli afferma la soggettivazione del linguaggio. Ma non è questa appunto la definizione del soggetto per i linguisti, da Benveniste a Meschonnic a Dessons? Bandita come figura dell'enunciato la soggettività agisce nell'enunciazione. Il motivo dell'incarnazione rovesciata si ripete spostandosi dalla bambola al possesso demoniaco del linguaggio: la dinamica di attrazione e repulsione investa la realtà materica della lingua con i fenomeni di prosodia e accentuazione che attuano paradigmi semantici diversi da quelli dei gruppi del significato.<sup>129</sup>

Secondo questa analisi, nella scrittura di Manganelli si attua quel tipo soggettivazione del linguaggio che i linguisti avevano descritto, osservando il rapporto tra il soggetto e il movimento dinamico del discorso. Il soggetto narratore si presenta, infatti, come un soggetto fantoccio posto come necessario alla narrazione, ma svuotato di una stabile struttura identitaria, assenza che gli consente di poter essere attraversato da tutte le identità possibili e quindi di poter dichiarare anche la propria presunta morte<sup>130</sup>. La

---

<sup>128</sup> Il riferimento va a Silvano Nigro che ha parlato di scrittura "cicatricosa" a proposito di Torquato Accetto nella sua prefazione a *Della dissimulazione onesta*, Costa & Nolan, Genova 1983.

<sup>129</sup> Isotti Rosowsky, op. cit., pp. 125-126; il critico cita in nota l'affermazione di Michele Mari secondo la quale in Manganelli «non c'è nessun posto per la figura soggettiva dell'autore», in Id., *L'approche du texte de et par Giorgio Manganelli*, in «Arzanà», n. 5, 2000, p. 104; si veda anche A. Balducci: «Ciò che colpisce nel testo, già di primo acchito, è l'immediato manifestarsi nel monologo dell'io della recita spiazzante del fool, l'autorevolezza con cui essa si impone quale fulcro della scena testuale. Fra inettitudine clownesca e peripezie da saltimbanco l'io narrante attraversa tutto il percorso della sua narrazione mantenendosi in equilibrio come sopra un filo, circondato dall'abisso della deriva dei segni, della resa dell'assurdo. Dalla pagina prende consistenza una sorta di psiche narrante la quale, senza memoria alcuna della propria precedente incarnazione in un corpo, in una identità, dà vita (postuma) a una sorta di giullarata tragica», in Id., *Sabba*, in «Riga», p. 474.

<sup>130</sup> Vedi in particolare G. Manganelli, (*Pseudonimia*)<sup>2</sup>, in Id., *La notte*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 1996; e inoltre Id., *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982; nonché l'imprecindibile R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

presenza del soggetto è strumentale all'enunciazione, e non più all'enunciato, perciò non a niente a che vedere con la soggettività dell'autore, ma non è nemmeno mera entità grammaticale; si tratta piuttosto di un catalizzatore di senso che deve essere posto come discontinuo rispetto alla dinamismo del discorso, per poter dare vita e corpo all'organizzazione linguistica, che attorno a questo io-soggetto si dirama e attorciglia. La soggettività del discorso dà corpo alla parola, pur non essendo riconducibile a un corpo, conferendo alla narrazione una precisa oralità dell'enunciazione, riferita a un corpo-soggetto non biografico; come avviene, secondo Isotti Rosowsky, nell'incipit di *Dall'inferno*, in cui si «descrive lo stato di prostrazione e abulia che ha represso nel tedio fin le minime mozioni affettive del narratore: un cardiogramma piatto. Ma queste ritornano in forma negativa (“non ho memoria”) e si affermano nell'oralità (da non confondere con il parlato)», oralità intesa con Meschonnic come «ciò che il linguaggio scritto può veicolare del corpo, della corporeizzazione, nella sua organizzazione scritta»<sup>131</sup>. La corporeità della scrittura si manifesta perché paradossalmente «una negazione grammaticale (che presuppone l'affermazione) coesiste con un modo di significarla che la nega»<sup>132</sup>.

La critica del ritmo proposta da Isotti Rosowsky, che appunto cita esplicitamente Meschonnic, diviene ancora più efficace quando la studiosa affronta l'analisi di *Rumori o voci*, forse l'opera che più d'ogni altra delinea i meccanismi ritmici della prosa di Manganelli, riprendendo e ampliando le possibilità espresse nella conferenza “iperipotetica” tenuta durante il convegno fondativo del Gruppo 63 a Palermo, che anticipa il suo debutto di scrittore. *Iperipotesi* si rivela un testo emblematico della poetica manganelliana, nel quale si assiste alla elaborazione di un testo performativo a partire dalle ipotetiche interpretazioni di alcuni rumori indefiniti, che diventa sussurri, poi voci, fino ad arrivare quasi alla soglia della verbalità, senza mai trasformarsi definitivamente in parole. La scrittura prende forma e si organizza nel momento stesso in cui ammette la sua incapacità di tradurre in parole quei suoni inarticolati che arrivano da “un luogo imprecisato”, e forse rappresentano le voci stesse che il soggetto crea per dialogare con sé, in una sorta di flusso di coscienza policentrico:

Poteva Manganelli rinunciare a cimentarsi con questa forma narrativa? Con una narrazione cioè, che ne riproducesse la struttura scompigliandola, stravolgendola, variandola sul modello della variazione

---

<sup>131</sup> H. Meschonnic, in «Studi di estetica», p. 21.

<sup>132</sup> Isotti Rosowsky, op. cit., p. 126.

musicale secondo la sua propria definizione? Del resto, la tentazione aveva già fatto capolino nel 1964 in forma di uno sketch in *Iperipotesi*. Che altro è l'ipotesi se non il canovaccio di un racconto non necessariamente concluso? Ma anche una semplice parola è il germe di un'ipotesi, un'occasione narrativa. *Iperipotesi* inscena la germinazione di possibili racconti che un cattedratico espone al pubblico. Alle sue spalle, un sipario abbassato separa il non luogo, lo spazio della realtà che invia segnali acustici menzionati dalla didascalie in corsivo e tra parentesi all'interno del testo. Il reale giunge come stimolo e si distingue per la mediazione del linguaggio che lo nomina e interpreta svolgendo ipotesi, racconti. <sup>133</sup>

Il ritmo del flusso di coscienza è strettamente connesso a quello dell'ipotesi, ovvero a quella sintassi che dubita di sé nel momento in cui si dispone sulla pagina: ogni affermazione, ogni interrogazione, pone e propone una direzione possibile, lasciando sempre aperta una miriade di direzioni. Si generano così serie accumulative fino alla situazione estrema in cui le ipotesi fanno ipotesi su se stesse, divengono ipotesi di ipotesi, ovvero "iperipotesi"; come già aveva affermato Alfredo Giuliani a proposito della struttura di *Hilarotragoedia*: «il suo procedimento compositivo non è che una mostruosa iperipotesi concrescente su se medesima» <sup>134</sup>. In questo caso, il concetto di ritmo in quanto organizzazione del movimento da parte di un soggetto, risulta assai efficace, perché dà modo di considerare l'opera nella sua interezza come la mappa degli spostamenti del senso, che sono stati generati dal susseguirsi di ipotesi che a loro volta hanno generato altre ipotesi, a partire dalla vaga percezione di indefiniti rumori e voci. In modo analogo la prosa di *Rumori o voci* organizza se stessa e nient'altro che se stessa, argomentando la discontinuità della propria struttura nel flusso continuo del discorso.

Il lavoro critico di Isotti Rosowsky giunge a un altro importante risultato, che riguarda il concetto di modernità e la conseguente collocazione di Manganelli dentro o fuori (o di lato) alla Neovanguardia italiana, aspetto da sempre dibattuto e mai del tutto risolto. Infatti Manganelli risulta difficilmente collocabile tra le fila del

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 132.

<sup>134</sup> A. Giuliani, *Nuovo commento di Manganelli*, in «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1969, ora in «Riga», p. 215; sul funzionamento dell'ipotesi Sanguineti ha scritto: «Il necrolinguaggio di questo "lessicomane", di questo "logotecnico", di questo "verbiscalco", congiunge così, di necessità, il falso di una astratta cerimonialità oratoria e lo scatto nevrotico del giocoliere psicoticamente lapsico. E certo le coniazioni manganelliane [...] vorrebbero un ragionamento minuzioso, trattandosi, come di regola, di altrettanti sintomi emblematici del suo labirinto mentale e morale. Al centro di questo coltivato e calcolato caos, sta comunque l'ossessione dell'"ipotesi", come ideale struttura generativa. Anzi, la parola corretta è un'altra, ancora squisitamente sua, poiché la scrittura, per Manganelli, era un sistema di incongrue e inesauribili "hyperipotesi", di smorfie espressive e intellettuali orrorose e festevoli, di arabeschi distruttivi, di nichilistici doodles», in Id., *Il linguaggio di Manganelli*, in «Lettera dall'Italia», n. 19, luglio-settembre 1990; ora in «Riga», pp. 254-255.

neoavanguardismo nostrano, poiché egli si mostra contemporaneamente sia funambolico sperimentatore della lingua sia strenuo difensore delle lingue arcaiche e morte (come se questi due ruoli appartenessero a inconciliabili estremismi). Attraverso Meschonnic, Isotti Rosowsky decide di collocare Manganelli nella “modernità”, proprio per la sua scelta di disobbedire alla letteratura realista, sempre alla ricerca di una verità dei fatti (storici e letterari), affrontando a viso aperto la menzogna della letteratura, ovvero l'impossibilità di una mimesi tra le parole e le cose. Secondo il critico, Manganelli è uno di quegli scrittori che si possono definire “moderni”, in quanto indagatori delle possibili modalità di produzione della “significanza”, senza illudersi che scrivere abbia un senso, e che esista una verità oggettiva del fare letteratura:

Niente nasce dal niente. Se la modernità, come dice Meschonnic, è una facoltà di presente, Manganelli appartiene alla modernità. Osa proclamare che la letteratura non ha la verità per orizzonte [...]; denuncia l'obsoleta rappresentazione letteraria legata alla mimesi e poco cambia che l'oggetto della mimesi sia la società, la psicologia o il flusso del pensiero; riattivando generi e tecniche punta sull'oralità del linguaggio per soggettivare al massimo il discorso e contrapporre alla questione ermeneutica del senso da decifrare il fare significanza – significazione e dimostrazione – della lingua. Manganelli fa parte di coloro che pensano il linguaggio e la letteratura 'tra' le categorie in auge del loro tempo.<sup>135</sup>

Può sembrare azzardato e fuori luogo affermare che Manganelli «punta sull'oralità del linguaggio per soggettivare al massimo il discorso», ma si tratta di una rilettura della sua prosa che consente di non rinchiuderla dentro la gabbia dorata della retorica fine a se stessa, dell'involuzione a cui porta lo sperimentalismo estremo, ponendo invece l'attenzione sulle modalità, varie e ibride, messe in atto per organizzare il senso nel testo, manipolarlo, trasformarlo, nascondere al di sotto della patina stilistica, per poi farlo riemergere inaspettatamente con nuovi valori. L'obiettivo è quello di «fare significanza»: attuare un processo di significazione e dimostrazione della lingua, che si ottiene attraverso una strategia compositiva che assume la discontinuità letteraria come punto di forza per aprire all'inafferrabile continuità del discorso, nella consapevolezza che il linguaggio organizza nient'altro che se stesso e i significati possibili che lo possono attraversare. In una simile strategia il soggetto funge da nucleo organizzatore

---

<sup>135</sup> Isotti Rosowsky, op. cit., p. 136; per una panoramica sull'esperienza neoavanguardista si veda Lucio Vetri, *Letteratura e Caos. Poetiche della “neoavanguardia” italiana degli anni sessanta*, Edizioni del verri, Mantova 1986.

dell'enunciazione, maschera dell'autore e della sua autobiografia. L'io narrante dei testi manganelliani (ad eccezione di *Centuria*) si configura come funzione necessaria e plurale, che consente alla «federazione di io e sotto-io che per qualche tempo si aggrega intorno alla provvisoria e storica bandiera di un nome e di un cognome, una bandiera onomastica» – come la definisce Manganelli stesso <sup>136</sup>– di presentarsi come soggettività linguistica polimorfica: il soggetto è sia propulsore ritmico, poiché il linguaggio si organizza grazie alla sua vuota presenza, sia divagatore narrativo, poiché la narrazione segue le traiettorie che di volta in volta l'io decide di seguire anche, o forse soprattutto, in contraddizione con se stesso.

La critica del ritmo qui proposta per l'analisi della scrittura manganelliana non si configura come applicazione di strumenti altri a un oggetto d'indagine inerme, ma come mutamento di prospettiva rispetto a un oggetto eteroclito e prolificante che non si lascia indagare unilateralmente, e anzi disattende tutti i tentativi di catalogazioni proposti negli anni. Si tratta, innanzitutto, di fare una critica della critica, e poi di seguire il ritmo della scrittura non come suggestione acustica ma come vera e propria organizzazione dinamica della parola, messa in opera da un soggetto che finge una consistenza letteraria mentre funge da soggettività nell'enunciazione. Non si ambisce, quindi, a una esaustiva catalogazione di tutti i possibili manganelliani, ma a una ricognizioni delle modalità e delle tecniche adoperate dallo scrittore per determinare la propria oralità nel discorso, quel connubio infido e irriverente tra i rigidi schemi retorici e la mutevole fluidità ritmica: ovvero seguire le tracce del “rumore sottile della prosa” attraverso l'oscura e inospitale selva delle “angosce di stile”.

---

<sup>136</sup> G. Manganelli, *Autobiografia del fegato*, in «Leggere», n. 48, marzo 1993; ora in Id., *La penombra mentale*, cit., p. 47.

## 1.5 – La retorica barocca di Manganelli

L'organizzazione del linguaggio attuata da Manganelli si fonda prevalentemente sui principi della retorica barocca, dal punto di vista compositivo ma soprattutto epistemologico. Nei suoi scritti egli non solo privilegia le peculiarità linguistiche del sistema retorico barocco, attingendo in particolare da autori e trattatisti secenteschi quali Bartoli, Accetto, Segneri<sup>137</sup>; ma pone al centro della sua stessa poetica l'idea di fondo del barocco, ovvero l'assenza di centralità come momento prospettico privilegiato, che viene colmata attraverso la moltiplicazione dei punti di vista messi in scena in tutta la loro plastica variabilità. Proprio per questo suo restare aderente alla retorica barocca, Manganelli, nonostante abbia partecipato ai primi raduni del Gruppo 63, non può essere etichettato come sperimentatore neoavanguardista ma piuttosto potrebbe essere riconosciuto – riutilizzando l'espressione proposta da Marco Belpoliti a proposito di Piero Camporesi – come «autore barocco in un'epoca postmoderna»<sup>138</sup>.

Il sistema retorico di Manganelli è da considerarsi pienamente barocco non tanto perché imita le maniere del barocco, ma perché si rivela profondamente imbevuto dell'idea di arte che caratterizza l'epoca barocca. In questo senso la definizione del barocco fornita da Deleuze in *La piega. Leibniz e il Barocco*, in quanto «piega che va all'infinito», risulta estremamente calzante rispetto a una poetica come quella manganelliana, nella quale la scrittura corrisponde alla cerimonia dello scrivere, alla

---

<sup>137</sup> Sulle radici della prosa manganelliana si legga la nota di Calvino: « Arcaismo in cui vedo una faccia italiana di mimesi della trattatistica scientifico-religioso-stregonesca del nostro Cinquecento e Seicento (dal Della Porta al Campanella) e una faccia inglese di capovolgimento burlesco dell'opera dotta (Swift), con forte intromissione della presenza lirica dell'autore in funzione di esplorazione della miseria umana (quell'esplorazione che nel Seicento aveva toccato punte vertiginose e solenni: Burton, Donne) e poi confinante (attraverso Sterne) con l'ironia romantica, mista di egotismo e di pietà di sé; ed è su questo fondo di deiezione fisiologico-esistenziale che viene a specchiarsi capovolto un repertorio di immagini medievali, [...] l'interesse (giocoso non si sa fino a che punto) per le allegorie dell'oltretomba, I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Riga», p. 213; Nigro aggiunge un'altra affascinante ipotesi: «Ha senso parlare ancora di un Manganelli che, tra Bartoli e Swift, si è posto fuori della “linea boccacciana”? Manganelli ha letto e attualizzato Boccaccio in chiave non realistica. E, la sua, è operazione legittima. E geniale. Piuttosto rincresce che la morte abbia impedito a Manganelli di scrivere quel libro sul *Decameron*, che era nei suoi desideri», in Id., *Scoperta di una vocazione*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 86.

<sup>138</sup> M. Belpoliti, editoriale del numero dedicato a Piero Camporesi in «Riga», n. 26, 2008, p. 7; sulla partecipazione di Manganelli alla Neoavanguardia si vedano *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli Economica, Milano 1976; e *Gruppo 63. L'antologia*, a cura di N. Balestrini – A. Giuliani, Testo&Immagine, Torino 2002.

messa in scena del linguaggio, nonché alla proliferazione linguistica che si organizza in pieghe e ripiegamenti a prescindere dall'assenza di una centralità epistemologica. Per Manganelli, infatti, le parole possiedono sempre un lato oscuro che può essere svelato, intuito, dissimulato; perciò compito dello scrittore è immergersi nel doppio oscuro delle parole per mettere in crisi la solidità della luce omogenea che si sprigiona dalla “parola-stemma”, ovvero l'appiattimento semantico prodotto dal senso comune e dai codici comunicativi della quotidianità. Il chiaroscuro della prosa manganelliana è il risultato di quella «luce nera» che la pervade, infiltrandosi tra le pieghe e le aporie del linguaggio; dando vita ad architetture compositive dinamiche che giocano mettono in scena una lingua composita e deforme <sup>139</sup>.

L'ossimoro è la figura retorica che più di ogni altra si rivela emblematica del processo compositivo barocco, poiché consente di unire gli opposti senza conciliarli, in modo tale che entrambi si influenzino a vicenda, pur mantenendo le rispettive specificità. Anche etimologicamente la parola greca ἄξυμωρον, composta da ἄξυς «acuto» e μωρός «ottuso», tiene insieme due contrari, dando vita a una stabile e equilibrata ambiguità di significati. Il congegno dell'ossimoro si basa sulla contemporanea tensione di forze opposte che mantengono salda la struttura linguistica, pur non impedendo che alternativamente una prevalga sull'altra, in una costante oscillazione creatrice di significati che non appartengono né all'una né all'altra, ma solo al loro incontro/scontro. Si tratta di una sintesi antitetica in cui sono evidenti solo i due elementi concettualmente estremi, appartenenti a campi semantici differenti, che producono così un terzo campo potenzialmente illimitato che si trova alla loro intersezione. Le scintille create dall'attrito tra gli opposti danno luogo alla proliferazione semantica tipica dell'ossimoro, che dunque si presta a numerose e divergenti interpretazioni, senza poter essere ridotto a singola e stabile unità: l'ossimoro è la sintesi di una inconciliabile contraddizione di contrari.

In epoca barocca su questo elemento minimo, indistruttibile perché irriducibile, sono stati costruiti edifici linguistici, in cui la spirale si pone come linea distintiva e progressiva delle composizioni. Infatti la concatenazione di ossimori legati ad altri ossimori in agglomerati non lineari genera architetture a spirale, in cui l'incognita semantica conquista il centro della struttura, mentre le infinite possibilità delle

---

<sup>139</sup> Sulla lingua barocca di Manganelli si veda M. Bricchi, “Quella bella prosa, barocca ma freddina”, in Ead., *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con testi inediti*, Interlinea, Novara 2002, pp. 37-53.

combinazioni linguistiche vorticano attorno ad essa. Ne deriva che l'ossimoro è la figura retorica che più di ogni altra individua una forte destabilizzazione concettuale, mentre il linguaggio si tiene in equilibrio sul baratro della vertigine semantica, dovuta alla compresenza vorticoso di tutti gli infiniti possibili significati, che di volta in volta costituiscono gli estremi mancanti al completamento della contraddizione chiastica su cui si fonda.

Lo stile barocco consente perciò a Manganelli di tenere insieme gli opposti, «le contraddizioni del *suo* sangue» (come si legge nella raccolta *Poesie*<sup>140</sup>), poiché per lui – come ricorda puntualmente Giorgio Agamben – il barocco «è quell'universo in cui essere e lingua, natura e storia, sonno e veglia, materia profana e diceria teologica sono implicate in un giro di pieghe che [...] non è possibile svolgere né dirimere»<sup>141</sup>. Manganelli riconosce al barocco il vantaggio di una intrinseca ambiguità già nel 1953, quando nei suoi quaderni di *Appunti critici* scrive:

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 ad una soluzione, e gli è estraneo l'ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo attento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua. In certo senso, non sceglie: o sceglie l'assurdo, il contraddittorio.<sup>142</sup>

Già in una fase nella quale il cruccio autobiografico è ancora opprimente, Manganelli rileva dunque nella prospettiva barocca un punto di riferimento per tentare di dare consistenza alle proprie contraddizioni, senza dover necessariamente scegliere o adoperarsi per risolverle. Il barocco in quanto «follia ragionevole» propone una scelta che tende all'assurdo, al contraddittorio, e non alla conciliazione dei contrasti. Manganelli vorrebbe poter effettuare la stessa scelta su di sé, elaborando una scrittura che sia mappatura dei contrasti, pratica irrisolta del divenire, crisi del processo dialettico.

Risulta allora assai significativo porre a confronto la scrittura manganelliana con quella degli autori barocchi di riferimento per la sua formazione, poiché sono evidenti non solo i debiti di Manganelli nei loro confronti ma soprattutto l'abilità con la quale lo

---

<sup>140</sup> «Non tenterò più di risolvere / le contraddizioni del mio sangue / in una esistenza funzionale», in Id., *Poesie*, Crocetti, Milano 2006, p. 73

<sup>141</sup> G. Agamben, introduzione a G. Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche nel '600 italiano*, Quodlibet, Macerata 1999, p. 9.

<sup>142</sup> G. Manganelli, *Appunti critici*, a cura di A. Cortellessa, in «Riga», p. 79.

scrittore è riuscito a rielaborarne gli stimoli, ibridando lingua e sintassi secentesche con la teoria del linguaggio novecentesca e la psicanalisi junghiana. Con gli autori barocchi Manganelli condivide quella fiducia nel segno, che Giuseppe Conte ha individuato nei sistemi metaforici del Seicento: infatti gli autori barocchi «credono fermamente al segno, alla sua qualità ambigua e immobilizzata, vedono con enorme faziosità la prerogativa principale dell'uomo nel significare, nell'aggiungere instancabilmente segni ad un mondo che non è epifania d'un segno lontano ed immutabile, ma che è vincolato proprio dai segni presenti, e metamorfici, un mondo che solo attraverso i segni riusciamo in qualche modo ad attingere: soprattutto inventano una metafora prodigiosa, onnicomprensiva, onnipresente, cui affidano il compito di garantire la letterarietà, di coordinare il complesso orizzonte di modelli con cui la letterarietà stessa è descritta»<sup>143</sup>.

L'autore che più di ogni altro ha influenzato la scrittura di Manganelli è sicuramente Torquato Accetto con il trattato *Della dissimulazione onesta*, ripubblicato nel 1983 a cura di Silvano Nigro, nel quale si rintraccia una delle dimostrazioni più alte di quella «scrittura cicatricosa» che lo stesso Nigro ha individuato come caratteristica principale della prosa barocca. Se infatti – scrive l'Accetto – «la dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono», allora «si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è»<sup>144</sup>; e così il trattatello si configura come una serie di precetti per chi voglia velare l'esistenza di qualcosa che preferisce tenere celato, attraverso gli espedienti retorici più efficaci, che vanno dall'ellissi all'allegoria. L'aspetto più rilevante e paradossale del trattatello viene ben sottolineato da Nigro nella sua introduzione: «la novità della *Dissimulazione onesta* non è nella tematica. Bensì nel trattamento paradossale dell'argomento. E nella duplicità illusionistica, e altrettanto paradossale, della struttura dell'opera che, per parlare della dissimulazione, è stata costretta a dissimulare se stessa»<sup>145</sup>.

La dissimulazione in Manganelli si configura come impalcatura retorica che supplisce all'assenza di centralità, alla pari del trono svuotato di Dio con cui si chiude *Dall'inferno*, non simulando ciò che non c'è ma innestando su un'assenza totalizzante le infinite possibilità della scrittura. Così Manganelli riconduce la sua stessa scrittura alla categoria della “cicatricosità” proposta da Nigro, prima ne *Le brache di San Giffone* e poi nell'edizione del trattatello sulla dissimulazione, poiché coglie affinità legate non

---

<sup>143</sup> G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972, p. 46.

<sup>144</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983, cap. VIII, pp. 50-51.

<sup>145</sup> S. Nigro, introduzione a T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, cit., p. 20.

tanto a un procedimento filologico volto a stanare ciò che viene solamente alluso nel testo, ma soprattutto a una attitudine universale della scrittura, che – secondo Manganelli – si configura di per sé come cicatrice tra dicibilità e indicibilità, tra possibili che si saldano insieme per rimarginare le ferite prodotte dall'impossibilità catalogare l'universo, rendendo necessario confrontarsi con le lacune e il vuoto:

[La *Dissimulazione onesta*] è opera palesemente “cicatricosa”; ma non è, questo, un termine filologico; la cicatricosità non è solo la faticosa lotta di quello scrittore, di quel testo per “dire” in condizione di “indicibilità” storica; è, se non fraintendo il discorso di Nigro, una condizione dell'operare letterario. Potremmo dire che il testo letterario è un “impossibile”, che include la propria impossibilità, e la sperimenta come tale. Vi sono in ogni testo dei silenzi attivi, delle lacune che corrispondono alle interiori ferite, all'errore che l'invenzione letteraria comporta; si può anche affermare che non vi può essere letteratura se non dove agisca questo tema dell'errore, del trauma, della sconfitta.<sup>146</sup>

Per compiere una tale operazione di cicatrizzazione del testo, ovvero per riuscire a dar vita a un sistema di congegni verbali che continuamente alludano ad altro *in absentia*, Accetto deve saldare i brandelli di frase tra loro in modo tale che essi risultino allo stesso tempo fluidi e allusivi. Ogni frase del trattato “dice” se stessa, ma rinvia anche a qualcosa che non c'è, l'indicibile che per ragioni storiche e letterarie si trova altrove e non può essere palesato sulla superficie nuda del testo. In questa prospettiva si colloca la necessità ritmica dell'Accetto, il quale si avvale di una prosa strutturalmente solida, non potendo palesare del tutto il tema trattato, e ritmicamente rinvia sempre a un senso che sta al di là della pagina scritta, non concludendosi nel suo manifestarsi. La scrittura “cicatricosa” non può che essere, nei fatti, sostanzialmente ritmo: se così non fosse, il senso stagnerebbe nell'evidenza di ciò che dice, senza proiettarsi fuori dal testo, o meglio senza riuscire a creare un alone di senso che si diffonda da ogni singola parola, pervadendo l'intero testo, l'allegoria di una dissimulazione. Nell'introduzione all'edizione della *Dissimulazione onesta* redatta da Nigro, dopo aver simulato l'impossibilità di scrivere un saggio introduttivo a un trattato sulla dissimulazione, Manganelli analizza la prosa dell'Accetto ponendo particolare attenzione al sistema ritmico attraverso il quale si attua la dissimulazione:

La prosa del trattato non è semplicemente la bella, colta prosa di un secentista moderato; è la prosa

---

<sup>146</sup> G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 106-107.

temerariamente inventiva e insieme meticolosamente occultata di un grande, esemplare secentista, ma anche di uno straordinario scrittore, di qualsivoglia età e connotazione. L'Accetto costruisce un periodo in molti modi. Il primo modo riguarda la propria espressione concettuale; state tranquilli, è la parte meno importante, ma quella in cui si inciampa subito, come lui vuole, così che altro non si veda. Il periodo viene articolato, ad esempio – non è l'unico modo, naturalmente – in membri paralleli, talora congruenti, talora opposti. Al lettore attento questa struttura sarà riconoscibile, sebbene probabilmente non vi darà importanza; ma a questo punto, lo scrittore ha già “costruito” una immagine verbale. Ho detto “scrittore”, termine con cui intendo chi venga ricattato dalle parole. Come lo scrittore, il ricattato sa – è nozione ovvia, ma negletta – che le parole hanno un suono; e più parole disegnano una linea fonica e ritmica. Se lo scrittore si trova ad aver scritto una proposizione costruita come s'è detto, a due membri, scoprirà che tali membri vogliono essere collocati in un certo ordine ritmico.<sup>147</sup>

Nella prosa dell'Accetto i contenuti dei precetti morali risultano imprescindibili dalla configurazione ritmica del testo: il suo progetto risulterebbe irrealizzabile in assenza di una insistente e permanente allusività della frase, che può attuarsi solo attraverso una sapiente organizzazione ritmica del linguaggio, volta a far sopravvivere un testo scarnificato e traumatizzato, la cui sostanza deve necessariamente trovarsi altrove. Come ha scritto ancora Nigro nella sua introduzione, «la prosa sinuosa di Accetto, fra l'altro capace di ritmi e controritmi che sanno mettere in crisi e smentire il senso patente, ha di questi precipizi di senso: suggeriti anche dalle rientranze della composizione tipografica, dai finalini che invitano all'acutezza recondita e talvolta a letture orizzontali lungo gli scivoli delle sagome»<sup>148</sup>. Quindi, al di là della sistemazione grafica del testo, tipica per altro di molta trattatistica del Seicento (basti pensare ai finali di capitolo del *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro), l'aspetto rilevante della prosa dell'Accetto riguarda quei «precipizi di senso» che attraverso «ritmi e controritmi» vanno a «smentire il senso patente», provocando sprofondamenti e dilatazioni semantiche, altrimenti impraticabili. Ciò accade, ad esempio, nell'incipit del capitoletto XII dedicato al «dissimulare con se stesso», nel quale dopo una prima frase nella quale viene presentato il tema secondo una ritualità para-scientifica, nella seconda si assiste a

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 146-147; sulla simulazione del trattato in *Hilarotragoedia* Bricchi ha scritto: «l'incipit (“Se ogni discorso muove da un presupposto ...”) è un calco trattatistico realizzato con un puntiglio al limite del caricaturale; si sceglie un flusso di materia quasi ininterrotto a scapito della scansione in capitoli, il più tradizionale sistema di ritmare una storia, e là dove si inseriscono le poche titolazioni interne, queste tendono a una nomenclatura non tematica, ma rematica, orientata dunque sulla forma degli inserti piuttosto che sul loro contenuto; manca il finale», in Ead., *In rissa con la trama: le digressioni in Hilarotragoedia*, in *Le foglie messaggere*, cit. p. 118.

<sup>148</sup> S. Nigro, introduzione a *Dissimulazione onesta*, cit., p. 26.

un tipico procedimento che caratterizza la prosa dell'Accetto. La seconda frase infatti è organizzata sintatticamente per proposizioni ramificate e intersecate, volte alla realizzazione di una continua biforcazione del testo, che simula sì una completezza di informazioni e di possibilità compresenti, ma in realtà rinvia al concetto dissimulato di «diletto», che viene esposto obliquamente come «una certa ricreazione passeggiando quasi fuor di se stesso», ovvero la moderata e mai licenziosa «ricreazione del savio» (riprendendo un titolo del Bartoli):

Mi par che l'ordine di questo artificio metta prima la mano nella persona propria; ma si richiede prudenzia in estremo, quando l'uomo ha da celarsi a se medesimo, e questo non piú che per qualche picciolo intervallo e con licenza del “nosce te ipsum”, per pigliar una certa ricreazione passeggiando quasi fuor di se stesso. Prima dunque ciascun dee procurar non solo di aver nuova di sé e delle cose sue, ma piena notizia, ed abitar non nella superficie dell'opinione, che spesse volte è fallace, ma nel profondo de' suoi pensieri, ed aver la misura del suo talento e la vera diffinizione di ciò ch'egli vale, essendo di maraviglia che ogni uno attend'a saper il prezzo della roba sua e che pochi abbian cura o curiosità d'intender il vero valor dell'esser loro.<sup>149</sup>

La ramificazione della frase barocca diventa uno dei fondamenti della prosa di Manganelli, poiché gli consente di porre come equivalenti possibilità anche antitetiche, ampliando la struttura del testo e dilatando le potenzialità semantiche della parola. La scrittura manganelliana si rivela così “cicatricosa” non per ragioni storiche e nemmeno filologiche, ma perché è connessa alla consapevolezza di dover affrontare la vacuità metafisica, che accomuna età barocca e novecento, attraverso una prosa che possa simulare la puntualità logica e l'eshaustività del trattato, dissimulando l'indecidibilità di senso che pervade ogni singolo sintagma. In prima istanza lo scrittore pratica la scomposizione della forma del trattatello secentesco, attraverso un procedimento di emulazione manieristica della prosa disinnescato dall'assenza di una conclusione tangibile, segnale evidente di antiscientificità<sup>150</sup>; mentre nelle opere successive, da *Agli dei ulteriori* a *La palude definitiva*, egli mantiene una composizione sintattica di tipo

---

<sup>149</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, cit., cap. XII, p. 60.

<sup>150</sup> Sull'antiscientificità dello pseudo-trattatello Zublena ha scritto: «Nulla è la presenza del linguaggio scientifico moderno, se non – in parte – nella struttura testuale che si costituisce come metastatica eversione da esso, complice anche la suggestione della trattatistica rinascimentale e barocca», in P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 24; Zublena fa riferimento anche al concetto di «poésie comme contre-savoir» espresso da Meschonnic in *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Paris 1995: «La science, la poésie. Cette couplaison est une mise en ordre. Le rangement habituel du signe. La pseudosagesse du binaire» (p. 168).

barocco, ibridando i generi e il lessico, cosicché le ramificazioni di senso si possano espandere potenzialmente all'infinito, ripiegandosi su se stesse in una fluida integrazione di congegni verbali difformi. Opere quali *Amore*, *Dall'inferno*, *Rumori o voci*, *Encomio del tiranno*, si presentano come ininterrotti discorsi pseudoteologici che trovano la loro ragione d'essere non nella dimostrazione o narrazione di un tema centrale, ma nel momento stesso dell'enunciazione, ovvero nel processo di ramificazione sintattica e semantica che prende avvio da una supposizione iniziale, per poi dilatarsi potenzialmente all'infinito, sino a mettere in discussione il proprio punto di partenza, interrogandosi di continuo sulla possibilità di sviluppare se stesso in altra maniera.

Dal sistema del barocco Manganelli recupera anche un altro aspetto rilevante, ovvero la capacità di raffreddare le emozioni e di ritrarre il mondo in una fase di stasi che precede l'estasi piena, riuscendo a stabilire una necessaria distanza nei confronti delle crisi e delle epifanie del pensiero, cosicché il soggetto (artistico e letterario) appaia sempre logicamente disposto e organizzato. Si tratta di una costruzione formale che consente di dissimulare uno stato di crisi permanente che, se non arginato, porterebbe alla caotica e inintelligibile manifestazione dell'assenza di punti di riferimento, dell'affollarsi di elementi inconciliabili. Attraverso una rigorosa precisione retorica i prosatori barocchi, in particolare i trattatisti, sono invece in grado di congelare gli slanci emotivi, l'evidenza patetica, e di conferire una compostezza formale ai loro testi, atta a ricreare la deformazione caotica del reale senza rimanere in balia del caos stesso. Questo tratto distintivo – assai ammirato anche dal Gadda – Manganelli lo rintraccia in particolare nella prosa di padre Bartoli, il quale ne *La ricreazione del savio* e ne *L'uomo di lettere* è riuscito – come ha confermato Giovanni Getto – a conciliare in modo straordinario la «contemplazione scientifica» alla «contemplazione religiosa»<sup>151</sup>, non eccedendo mai nell'uno o nell'altro senso:

Forse è lecito sospettare che il Bartoli sia scrittore in qualche modo difficile: limpido, ma emotivamente non affabile; anzi affatto ignaro di cordiali e agevoli passioni; e in quella incredibile prodigalità di linguaggio sa difendere una sua calcolata avarizia, una elegante, difficile freddezza. Lettori diffidenti della sua dotta malizia verbale mettono in guardia da una lettura edonistica, frammentaria, sensuosa. Va da sé che una lettura edonistica sia cosa moralmente riprovevole, e bisogna ammettere che al ricercatore di emozioni filosoficamente giustificate, il Bartoli dà scarse

---

<sup>151</sup> G. Getto, *La prosa scientifica nell'età barocca*, Società Editrice Internazionale, Torino 1964, p. 468.

soddisfazioni: non storia, non scienza, non grande coscienza morale, non affranti patemi d'anima.<sup>152</sup>

La prosa del Bartoli risponde esattamente all'obiettivo che Manganelli si era posto già negli anni Cinquanta, ovvero riuscire a ottenere una prosa «barocca ma freddina»<sup>153</sup>, che gli consentisse da un lato di contrastare le crisi psichiche e le velleità di scrittore, dall'altro di organizzare la scrittura secondo principi retorici puntuali, solidi e in apparenza logicamente impeccabili, cosicché fosse la lingua a mostrarsi sulla pagina e non le idiosincrasie e le angosce dell'autore. Il Bartoli, secondo Manganelli, si pone sul confine tra utilizzo “caldo” del linguaggio, fatto di giochi fonici e complesse immagini figurali, e una complessiva “freddezza” della prosa, che riequilibra i fasti lessicali con una coerenza retorica esigente e sempre controllata, dote per la quale anche il Leopardi lo ammirava definendolo addirittura il “Dante della prosa”, come sottolinea lo stesso Manganelli:

Il Leopardi ammirava la ricchezza del vocabolario, l'inaudito dominio della lingua italiana; ma forse il lettore recente ammirerà non meno la sintassi articolata e sapiente, quel pensare, lui appunto, sospetto di frammentarismo, per immagini complesse, così come complesso è il suo modo di adoperare le parole, volta a volta immagini, concetti, mere fonicità, fulminee metafore, arguzie; casto e caldo gioco verbale che disorienta e sollecita il lettore: purché costui sappia resistere alla mala tentazione di far da pedagogo al capriccioso Bartoli.<sup>154</sup>

L'ammirazione di Manganelli per la prosa del Bartoli riguarda in particolare il modo in cui vengono connesse tra loro le «immagini complesse» e in cui vengono adoperate le parole, sempre dinamicamente oscillanti attraverso l'intera gamma delle loro potenzialità: esse infatti si mostrano a volte privilegiando l'aspetto figurale, altre volte quello concettuale, altre volte ancora quello meramente fonico, o argutamente retorico, in una continua mutazione di prospettive semantiche e compositive. Proprio dal punto di vista lessicale si assiste nel Bartoli a una ramificazione del senso di ogni singolo vocabolo selezionato e immerso nella sua sintassi scientifico-religiosa, poiché – come ha notato acutamente Maria Corti in *Percorsi dell'invenzione* – il processo di composizione dei testi bartoliani è caratterizzato da una intensa permeabilità a livello

---

<sup>152</sup> G. Manganelli, *Laboriose inezie*, cit., p. 156.

<sup>153</sup> In una lettera a Luciano Anceschi del 8/10/'59 Manganelli si auspica: «Scrivere, scrivere in quella bella prosa che io mi sogno, tutta ricchissime secondarie, barocca ma freddina, neoclassica ma drammatica, solenne ma oscena», in G. Manganelli, *I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli – Anceschi*, a cura di L. Manganelli, Aragno, Torino 2010, p. 31.

<sup>154</sup> G. Manganelli, *Laboriose inezie*, cit., p. 157.

lessicale tra campi semantici, che determina una ulteriore ramificazione sintattica nella prospettiva di una descrizione oggettiva del dato reale, sia nella superficie che nel profondo:

Una parola cade nella psiche come una sasso nell'acqua ferma di un laghetto, dove provoca innumerevoli moti di superficie e nel profondo. Andrebbe proficuamente distinto un caso che agisce dal di fuori, e uno che opera dal di dentro dell'autore sicché egli, riconosciutolo, è in grado di accelerarne il processo o di provocarlo facendolo entrare nella propria competenza inventiva.<sup>155</sup>

Dal Bartoli Manganelli ricava anche una metodologia compositiva, ovvero gli spogli lessicali dei vocabolari, in particolare il Tommaseo-Bellini e il Premoli, i cui risultati vengono trascritti in colonne di lessemi disposti secondo criteri di affinità semantica o fonica. È lo stesso Manganelli a rivelarlo, citando in apertura una riflessione di Maria Corti sulla «selva di parole» del Bartoli:

Scrivono Maria Corti: “Una selva di parole è una lingua fuori della lingua, un disordine ordinatamente pensato, in cui c'è tutta la magia della parola, del segno verbale, e insieme la vertigine del vocabolario”. La selva del Bartoli è una raccolta, distribuita per temi, di parole italiane; è un deposito verbale, nel quale le parole giacciono immobili e insieme stranamente nervose, quasi pronte al balzo, ansiose di divenir frase, pagina, libro. Il Bartoli annotava le prole che lo ingolosivano in colonne; e nella stessa pagina trascriveva colonne parallele, spesso imparentate per affinità o contrasto di senso.<sup>156</sup>

L'interesse di Manganelli per Bartoli non può essere tuttavia ridotto solo a una predilezione di tipo linguistico e formale, ma deve essere esteso all'intero sistema compositivo della prosa bartoliana, poiché – come ha evidenziato giustamente Federico Francucci a proposito del barocco manganelliano – in essa «l'organizzazione formale è *l'analogon* di una riconoscibile sistemazione ontologica»<sup>157</sup>. Il Bartoli dunque, attraverso una sistema ritmico “cicatricoso”, è in grado di tenere costantemente unite l'organizzazione formale e la sistemazione ontologica, rendendoli inscindibili e interdipendenti, secondo quello che ancora Francucci definisce uno «schema ideale» – rifacendosi alle riflessioni di Genette sulla «geometria materiale» del reticolo linguistico di un testo in grado di organizzare i «contrastati prodotti dagli accostamenti più

---

<sup>155</sup> M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, pp. 11-12.

<sup>156</sup> G. Manganelli, *Laboriose inezie*, cit., p. 164.

<sup>157</sup> F. Francucci, *Barocco*, in «Riga», p. 300.

azzardati»:

La lettura di Bartoli può cominciare in qualsiasi punto: sempre ci si troverà alle prese con un medesimo schema ideale (e assieme linguistico e sintattico), cioè l'enumerazione di una sterminata varietà di fenomeni e circostanze i più diversi possibili, ferreamente legati tra loro e testimonianti di un'infinita unità che li genera e li comprende tutti. Non che la molteplicità sia ridotta o dimostrata illusoria, ma è come solcata da un reticolo astratto che collega i confini di ciascuna cosa con quelli di ciascun'altra, per quanto lontane, e addirittura antitetiche, queste cose siano. [...] Tale discorso, anzi, consiste proprio nella produzione continua di *impasses* logiche, e del loro successivo superamento a opera di una forza [...] che lascia sussistere la molteplicità e insieme mostra il livello su cui essa si compone, si armonizza. La molteplicità dell'apparenza viene così non semplicemente liquidata, ma giustificata dal suo inserimento in un sistema che sappia darne conto perfettamente.<sup>158</sup>

Il reticolo linguistico di Bartoli non è privo di lacune logiche, anzi si articola come tentativo di tenere insieme una molteplicità semantica che prevede la propria fragilità, non lasciando mai al caso la coerenza formale e concettuale anche in assenza di compattezza strutturale. La nozione di reticolo che non tiene perché possiede una logica destabilizzata, ovvero quella di «geometria materiale» che unisce anche concetti antitetici, sta a indicare la criticità fondante del Barocco, continuamente alla ricerca di qualcosa che spieghi gli enigmi di cui è composto senza riuscire a determinare con chiarezza le proprie matrici, e restando costantemente in bilico tra le certezze formali (la retorica) e le proliferazioni del senso. In questa prospettiva diviene assai rilevante il concetto di “piega” focalizzato da Gilles Deleuze a proposito di Leibniz, poiché dà modo di associare il piano ontologico a quello compositivo, cogliendo puntualmente il sistema di ingranaggi concettuali e retorici che sovrintende alle dinamiche della creazione barocca. Il punto nodale del sistema barocco per Deleuze si colloca nella relazione ineludibile tra piani diversi che si ripiegano su se stessi, in una ricerca involuta del senso:

Le combinazioni del visibile e del leggibile costituiscono gli “emblemi” o le allegorie care al Barocco, siamo rinvii di continui a un nuovo tipi di corrispondenza o d'espressione reciproca, di “intra-espressione”, piega nella piega.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 301; sul rapporto retorica e morte in Bartoli si veda A. Battistini, “Guardare fissamente la morte”. *La retorica funebre dell'Uomo al punto di Daniello Bartoli*, in «Esperienze letterarie», XXX, n. 3-4, 2005.

<sup>159</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 52.

Ciò accade, secondo il filosofo francese, perché il carattere del barocco non è quello di una teologia del profondo, un'ermeneutica metafisica, ma di un processo conoscitivo in divenire che non trova mai il suo punto fermo, ma procede per tentativi e diramazioni, impossibilitato a chiudersi definitivamente. Il Barocco infatti produce schemi conoscitivi effimeri, che valgono il tempo della loro immediata fruizione, per poi sfaldarsi e riformarsi in nuovi e altrettanto effimeri schemi, con un duplice effetto: spezzare i legami logici della cultura umanistica che vincolano il senso al dato oggettivo, con la conseguenza che l'unica possibilità concessa diviene la simulazione della logica, e dare continuità alle transizioni tra ipotesi che tendono all'infinito, attraverso le quali viene dissimulato il dominio del caos sull'ordine. Secondo Deleuze il tratto dominante del barocco è la piega, ripiegamento della materia e dell'anima:

Il Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa, un tratto. Il Barocco produce di continuo pieghe. [...] Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito. Per prima cosa il Barocco diversifica le pieghe, seguendo due direzioni, due infiniti come se l'infinito stesso si dislocasse su due piani: i ripiegamenti della materia e le pieghe dell'anima.<sup>160</sup>

Nel «labirinto del continuo» la molteplicità si configura come infinito ripiegamento di pieghe che creano vortici di pieghe sempre più piccoli, ma non per questo più illuminanti, dando vita così a quel costante e instabile chiaroscuro che caratterizza sia l'arte che la prosa barocca:

Dividendosi di continuo, le parti della materia formano così piccoli vortici in un vortice, ed in questi altri più piccoli, ed altri ancora negli intervalli concavi dei vortici che si toccano.<sup>161</sup>

Si viene a creare così una dinamica conoscitiva vorticoso in cui la moltiplicazione delle pieghe consente sì un'espansione della superficie conoscibile, ma non approda a una piena "s-piegazione" del mondo, poiché il continuo movimento dei possibili non permette di "dis-piegare" completamente i ripiegamenti di senso. Il caos risulta «immanente» al mondo, e di conseguenza il Leibniz di Deleuze appronta una paradossale metafisica del caos, «in cui il Mondo è divelto al suo interno da serie divergenti, da eventi, da "impossibili" che percorrono lo stesso Mondo [...],

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 5.

<sup>161</sup> Ivi, p. 8.

confutando così l'esistenza stessa di un Mondo»<sup>162</sup>. Il sistema del Barocco è caratterizzato dall'insistenza di tensioni opposte che conducono verso una disgregazione del sistema stesso, il quale vi si oppone grazie alla capacità proiettiva, nonostante l'assenza di una completa solidità strutturale.

In questa prospettiva si possono collocare il concetto di “dissimulazione” dell'Accetto, quello di scrittura “cicatricosa” e quello leibniziano di “piega”, che appartengono a uno stesso processo di “chiaroscurificazione” del mondo, attraverso il quale le forme si concretizzano nonostante l'ineludibilità di una conclusione sempre in divenire. Per Deleuze infatti «il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. [...] il fatto è che la piega non soltanto concerne ogni materia, che diventa così materia d'espressione, secondo scale, velocità e vettori differenti, ma determina e fa apparire la Forma»<sup>163</sup>. Il Barocco si configura come “una piega che va all'infinito”, vorticando su se stessa senza alcuna via d'uscita. In campo letterario l'operazione infinita si manifesta come scrittura infinita, discorso che infinitamente si rinnova, si auto-produce, ripiegandosi su se stesso in totale autosufficienza. Sempre Deleuze si rifà allo studio sul teatro barocco condotto da Walter Benjamin, il quale – si legge ne *La piega* - «ci ha fatto compiere un decisivo passo avanti nella comprensione del Barocco, dimostrando che l'allegoria non è un simbolo mancato, una personificazione astratta, ma una potenza di raffigurazione differente dal simbolo: quest'ultimo combina l'eterno e l'istante, ponendosi quasi al centro del mondo, mentre l'allegoria scopre la natura e la storia seguendo l'ordine del tempo, trasforma la natura in storia e la storia in natura, in un mondo che non ha più un centro»<sup>164</sup>. Così facendo coglie la portata innovativa della prosa barocca, sottolineando che «il Barocco inventa dunque un nuovo tipo di racconto in cui [...] la descrizione viene a occupare il posto dell'oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto diventa punto di vista, diventa soggetto dell'enunciazione»<sup>165</sup>. Il vuoto metafisico viene colmato dalla descrizione, dalla parola, dalle ipotesi del senso, e perciò non esiste un altrove che non sia interno al sistema rigoroso ma aperto della retorica, la quale si pone come schema conoscitivo ma anche, ossimoricamente, come griglia che non è in grado di trattenere tutti i sensi possibili. Come sottolinea Francucci, ricorrendo alle riflessioni della *Logica del senso* per far chiarezza sul barocco manganelliano, «secondo Deleuze, [...], il senso, “né parola né corpo, né

---

<sup>162</sup> D. Tarizzo, introduzione a G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. XXXV.

<sup>163</sup> Ivi, p. 58

<sup>164</sup> Ivi, p. 207; cnfr W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971.

<sup>165</sup> G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 211.

rappresentazione sensibile né rappresentazione razionale”, è un quid incondizionato che non ha esistenza nelle mescolanze materiali o nelle categorie logiche costituite, ma “insiste e sussiste” nella proposizione che lo esprime, e lì soltanto. Immateriale, impassibile alla qualità e alla identità [...] il senso, effetto e prodotto del linguaggio e attributo degli stati di cose, è una cerniera, uno specchio tra questi e quello, che non partecipa di nessuno dei due né può in alcun modo essere inteso come loro fondamento: è un extraessere, un senza patria»<sup>166</sup>.

In modo analogo a quanto affermano le teorie sul ritmo di Meschonnic, anche in Deleuze il senso non appartiene né al segno né al significato, poiché esso si pone come messa in atto dell'intersezione tra i due, e si manifesta come loro interazione, dunque non può essere collocato né nell'uno né nell'altro. Il senso è la risultante di un processo di significazione che può essere colto solo nel suo disporsi, comporsi, ed eludersi; di conseguenza non è mai schematizzabile secondo una tracciabilità già data. La necessità ritmica dei testi barocchi si deve proprio alla funzione cerniera (o “cicatricosa”) del senso, in quanto processo di cooperazione segnico-semantica della significanza, che ha valore all'interno di un dato sistema discorsivo e non altrove. Grazie al ritmo la prosa barocca può sopperire all'assenza di un centro epistemologico attorno a cui ruotare, ponendo il proprio disporsi sulla pagina come simulazione di un progetto definito, e proiettandosi invece sempre un poco oltre se stessa, come continua allusione (allegoria) di una inafferrabile completezza. Il senso ha una sua logica solo in quanto ritmo, ma non si esaurisce nella propria geometria compositiva, assecondando costantemente l'inesauribile molteplicità semantica, che dà vita a composizione figurali, retoriche, foniche, di piega in piega verso l'infinito divenire.

In un tale sistema retorico gioca un ruolo fondamentale l'ossimoro, in quanto minimo congegno verbale che consente di tenere insieme gli «impossibili», lasciando una costante falla interpretativa. Nelle pieghe del barocco la coerenza formale viene costantemente messa in discussione dalla compattezza logica e concettuale, costringendo il sistema discorsivo di un'opera a continue oscillazioni tra elementi eterogenei, vortici di senso, evoluzioni virtuosistiche: il barocco ambisce alla coerente descrizione della imprevedibile dinamica del caos. In questa prospettiva l'opera del Tesoro risulta emblematica della volontà secentesca di sistematizzare il mondo, fornendo una retorica spendibile in ogni situazione e condizione, essendo

---

<sup>166</sup> F. Francucci, *Barocco*, in «Riga», p. 311.

meticolosamente approntata, definitiva e finalizzata a funzionalità precise. Nel *Cannocchiale aristotelico*, infatti, il Tesauro ha tentato di organizzare il mondo attraverso la retorica, proponendo «una “filosofia” unitaria della retorica e dell'elocuzione arguta, fortemente critica nei confronti della pratica istituzionalizzata»<sup>167</sup>, associando in uno stesso titolo ossimorico sia le innovazioni scientifiche, appunto il cannocchiale in quanto strumento fondamentale per le scoperte del Galileo, che le categorie aristoteliche, che pervadono tutta la trattatistica barocca. Se la metafora può essere definita dal Tesauro come «teatro delle meraviglie», lo si deve in particolare all'elevata disponibilità del barocco a ibridare concetti antitetici attraverso la coabitazione degli stessi in quell'«ordigno» letterario che è l'ossimoro. Per Manganelli una così ben congegnata retorica che si fonda sull'ossimoro e presenta la metafora non solo come una “argutezza” formale ma vero e proprio gioco dialettico tra impossibili, creatrice di mondi meravigliosi che solo all'interno del suo spazio scenico possono avere luogo, diventa il punto il fondamento della sua stessa organizzazione linguistica, poiché in essa rinviene un sistema stabile di precetti che può contenere qualsiasi tipo di impossibile, congetture sull'altrove e ripiegamenti autoriflessivi. Lo ha sottolineato puntualmente Francucci:

Certo l'uso massiccio dell'ossimoro è una caratteristica fondamentale della scrittura barocca, oltre che di quella manganelliana. Proprio il procedimento ossimorico è uno di quei mezzi che gli autori secenteschi utilizzano per tracciare la frontiera dell'impossibile e, nello stesso tempo, per riassorbirla nel regno della possibilità e della coerenza. Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di un uso virtuosistico del controsenso, del controfattuale come via breve ed economica in termini di dispendio energetico, e in egual misura redditizia per l'aumento dell'effetto sul lettore, per giungere all'ostensione di un ordine che può essere sì, come in Tesauro, soltanto “ingegnoso” e innocentemente “fallace”, ma altrettanto bene può pretendersi universale e inattaccabile.<sup>168</sup>

Il discorso ossimorico permette di varcare «la frontiera dell'impossibile» e porre come

---

<sup>167</sup> E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982, p. XXXVII

<sup>168</sup> F. Francucci, in «Riga», p. 309; e aggiunge: «Se tutte le cose, e tutti i discorsi che le descrivono, sono larve abitate dal nulla, e quindi, qualsiasi cosa si dica, le parole sono circondate e intrise da quell'assenza che, misteriosamente, le costituisce, allora l'unica vera conoscenza sarà conoscenza del nulla. [...] L'unico modo sarà fare un discorso che si contraddice nel suo stesso enunciarsi, che nel momento in cui si dice dica anche, letteralmente, il suo vaneggiare. [...] Il retore sapiente che con la sua maestria ha riportato il linguaggio, l'insieme di forme usato quotidianamente per designare oggetti, manifestare pensieri, significare concetti, per comunicare insomma, indietro fino al punto in cui esso può svelare il suo più grande mistero, è anche il buffone, la maschera grottesca, l'idiota che dice idiozie, perché questo mistero non è niente: niente che si possa dire. E così, ancora una volta, l'indicibile è stato detto» (pp. 310-311).

«universale e inattaccabile» anche l'incertezza concettuale, la ressa caotica degli elementi, il vuoto concettuale che soggiace a ogni pratica umana. Tutto si tiene, perché tutto oscilla e vortica senza certezze e approdi sicuri. L'ossimoro apre continuamente al contrasto, l'enigmatica *polemos* eraclitea tra strade divergenti, e pone la condizione ideale per una scrittura che non ambisca a spiegare le pieghe del mondo, completandone le aporie, ma si prefigga l'obiettivo – come per Gadda – di «organare» il caotico divenire attraverso le puntuali categorie della retorica. Il chiaroscuro della prosa barocca, e quindi di quella manganelliana, pur presentandosi come involuzione retorica, argutezza virtuosistica fine a se stessa e priva di approfondimento conoscitivo, in realtà si prefigge la rappresentazione delle meraviglie del mondo e del linguaggio, la messa in scena dei possibili e le ipotesi sull'inconoscibile, in opposizione non solo a una prosa di limpida chiarezza priva di contrasti, ma anche a una degradazione linguistica e compositiva generata dall'assenza di punti di riferimento concettuali. Insomma una prosa ossimorica non perde mai di vista il congegno verbale su cui è fondata pur lasciando aperti precipizi di senso, contrasti irrisolti, lacerazioni inconciliabili.

La scrittura di Manganelli si erge, perciò, sull'ambiguità dei suoi fondamenti, congegni verbali, come l'ossimoro appunto, volti a sgretolare la solidità fittizia dei significati convenzionali, dando vita a torsioni linguistiche che includono la contraddittorietà semantica, il paradosso e il *nonsense*. Il non-senso, infatti, non si configura per Manganelli come controsenso, ma come lato oscuro e enigmatico del senso, in una condizione di reciproca interdipendenza, dove l'uno risulta inestirpabile all'altro. La geometria costitutiva dei testi manganelliani non può perciò che contravvenire alle leggi euclidee del linguaggio, poiché essa opera proprio attraverso il principio di contraddizione, eludendo l'univocità del senso; come ha scritto Domenico Scarpa a proposito del paradossale resoconto di viaggio *Dall'inferno*:

L'ossimoro è un caso di geometria non euclidea della parola. Così come non euclidei sono i luoghi o i nonluoghi del laggiùso – invenzione avverbiale manganelliana che indica insieme il basso e l'altro – visitati in *Dall'inferno* (1985). [...] Qui Manganelli ci ha indicato con una chiarezza disarmante il suo limite, che [...] è un limite dialettico: l'ortodossia eterodossa è la radice di tutti i suoi ossimori.

169

---

<sup>169</sup> D. Scarpa, *Oscuro/Chiaro*, in «Riga», pp. 433-434; sul valore ritmico dell'ossimoro cfr P. Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in «Allegoria», n. 28, gennaio-aprile 1998.

La radice ossimorica degli ossimori manganelliani si colloca nella sua manifesta «ortodossia eterodossa», ovvero l'intransigente e rigorosa osservanza del principio onnicomprensivo dell'ambiguità, che conduce alla frantumazione semantica e allo “splanamento” sintattico. Il discorso barocco attraverso ossimori concatenati procede per doppia discrepanza del senso: se da un lato esso costruisce il teatro delle meraviglie in cui la metafora può esibirsi in artificiose evoluzioni e involuzioni, dall'altro esso mette in discussione se stesso in quanto continuità logica del senso, offrendosi invece come dispersione metamorfica dei sensi. Il barocco manganelliano si configura come allegoria della crisi intrinseca a ogni pratica di scrittura, condizione inalienabile dell'autore e dello scrittore, entrambi fantocci in mano alla Letteratura. Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma* – che porta l'emblematico sottotitolo *o dell'autore e del lettore come dementi* –, al capitolo dieci, Manganelli esplicita il principio dell'ortodossia eterodossa, proponendo anche una significativa interpretazione paraetimologica del termine “dis-scorsor”, attraverso un procedimento pienamente barocco:

Ora, l'idea che esista un discorso continuo è non solo infondata, ma probabilmente immorale. 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. La prima legge della disgregazione è la perdita del significato, e quindi l'acquisizione del senso. Notate che la frase può essere invertita, senza che il senso – che finezza tortuosa – cambi. Infatti la perdita del senso dà accesso al senso. Sebbene le due parole abbiano il medesimo senso, e dunque il medesimo significato, la parola può avere solo l'uno o l'altro. Dunque una insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la parabolé, il dis-correre, il camminare in negativo attorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario. L'incantesimo verbale, il discorrere, è una cerimonia con l'ombra. Sono stanco di metafore, e ho in orrore la poesia. Ma la cerimonia con l'ombra è talmente centrale, che non posso parlarne se non nei suoi termini propri, che sono naturalmente un poco oscuri, di quella oscurità che è l'essenza della chiarezza. L'ombra è insieme tenebra e illuminazione – non “luce”. Io ho un'ombra, è cresciuta con me, e un giorno – una notte – io sarò la mia ombra.<sup>170</sup>

L'ortodossia di Manganelli risulta pressoché inattaccabile, in quanto “eterodossa”, ovvero logica policentrica e metamorfica che congegna il proprio disinnesco. Ogni discorso, per Manganelli, si configura anche come disgregazione del discorso stesso, movimento del “dis-correre”, in cui il prefisso non indica la negazione ma il negativo,

---

<sup>170</sup> DOS, pp. 56-57.

«camminare in negativo», in quanto processo intrinseco al movimento del discorso, in ottemperanza all'ambiguità di fondo che lo regola: «la prima legge della disgregazione è la perdita del significato, e quindi l'acquisizione del senso». Perdere il significato, disgregarsi, deragliare verso altrove semantici che esulano dai confini del linguaggio convenzionale, appartengono alla creazione del senso da parte del movimento del discorso, in una dinamica che non può che tenere conto anche del negativo, perché «non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario». Di conseguenza solo «la perdita del senso dà accesso al senso», ovvero consente di produrre significanza ulteriore, sperimentando la «cerimonia con l'ombra» connessa al “dis-correre”, alla continuità ritmica tra “parola-stemma” e “parola-ombra”, tra chiarezza e oscurità nella molteplicità dei significati possibili. Il senso, allora, nasce dall'estinzione del significato, in quanto sistema di categorie ideali e codificazione di convenzioni d'uso. In quest'ottica il *nonsense* si libera dalla connotazione puramente anti-logica e acquista un valore creativo di primaria importanza all'interno della letteratura: solo attraverso le mutazione *nonsensical* il discorso può esprimersi in tutta la sua ambigua contraddittorietà, disgregazione proliferante del senso. Nel processo compositivo di Manganelli – come si è visto – le coppie oppositive non si contrappongono ma convivono in una condizione di ineludibile opposizione, che determina la nascita di agglomerati ibridi, inscindibili, congegni ossimoricamente impeccabili: il dis-corso si presenta come convivenza del dis-senso, organizzato secondo la dis-continuità di un puntuale dis-ordine. Per queste ragioni nella *Letteratura come menzogna* lo scrittore afferma che «nel corpo della preposizione le parole si dispongono con disordinato rigore, come astratti danzatori cerimoniali»<sup>171</sup>. La disposizione delle parole viene determinata dal «disordinato rigore» della danza cerimoniale della retorica, che segue le metamorfosi del senso, incidendo sul ritmo della prosa. Come ha scritto Florian Mussgnug a proposito degli arabeschi della prosa manganelliana:

Like the grotesque pictorial arabesque of baroque art, his textual arabesques distort the conventions of linear narrative and the constraints of common sense. They are meticulous, pain stankingly, organised representations of ambiguity, oscillating between ornament and representation, fictional narrative and pure form: the perfect emblems for a complex, hybrid and paradoxical world.<sup>172</sup>

<sup>171</sup> LCM, p. 222.

<sup>172</sup> F. Mussgnug, *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Oxford 2010. p. 164.

Gli arabeschi linguistici manganelliani, in quanto ripiegamenti di pieghe interrelate, si presentano come perfetti emblemi di un mondo «complesso, ibrido e paradossale», e forniscono «organizzate rappresentazioni dell'ambiguità, oscillando tra ornamento e rappresentazione, narrazione e pura forma». La corrispondenza tra gli arabeschi della scrittura e le pieghe della realtà inconoscibile caratterizza appunto la visione barocca del mondo, costantemente alle prese con il tentativo di organizzare il vuoto, colmandolo all'inverosimile di materiali eterogenei, linee perfette ma sempre in movimento, strutture retoriche di rigorosa fragilità. Già nel 1953 nei *Quaderni di appunti*, in seguito alla lettura di *The Malcontent* di Marston, Manganelli annotava una riflessione sulla raffinata qualità della retorica barocca, in quanto trama stessa della scrittura che prescinde da una trama narrativa:

*The Malcontent*, del Marston (1605) è un capolavoro di “retorica”: lì non conta la trama, e direi neppure i personaggi. Anche Malevolus non è un personaggio (che c'entra l'Amleto?) ma una retorica appena coagulata: una cosa unica e, direi, di eccezionale bellezza. C'è senza dubbio un fervore nevrotico in quel linguaggio, così tipicamente ambivalente: affascinato dal male, colmo di orrore e di abbandono, minacciato insieme dall'odio e dal panico. “Retorica” qui si presenta come un medio, un'aria che associa secondo i ritmi di certe correnti d'aria, parole e aggettivazioni. Il gusto dell'aggettivo: si vede come il sostantivo sbocci, fermento mostruoso, nella jungla acquitrinosa dell'espressione. Un'opera che può fare da esempio, e che è da riesaminare con cura.<sup>173</sup>

La Retorica si presenta come «un medio, un'aria che associa secondo i ritmi di certe correnti d'aria, parole e aggettivazioni», offrendo una impeccabile leggerezza compositiva che cela l'assenza di necessità narrativa, compensandola con un raffinato «gusto per l'aggettivo», in modo tale che «il sostantivo sbocci, fermento mostruoso, nella jungla acquitrinosa dell'espressione». La disposizione delle parole nella frase secondo un «disordinato rigore» diventa allegoria dell'ordine caotico che domina gli

---

<sup>173</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, in «Riga», p. 84; negli stessi anni scrisse su De Quincey: «In tutte queste opere, e soprattutto in *Confessions*, si illustrano alcune 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 sensazioni, ma tutte colorate di una intnsità mostruosa, da sogno; o presenze affatto reali, 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», citato in S. Nigro, postfazione a G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, Adelphi, Milano 2011, p. 355.

accadimenti, svincolati da una teleologia progressiva e perciò liberi di disporsi secondo ramificazioni rizomatiche a formare una fitta trama di possibilità compresenti e interdipendenti. La scrittura non procede verso un'unica direzione, non si dipana lungo una traiettoria univoca, e nemmeno si divide in numerosi fili intrecciati che poi confluiscono in un conciliante punto fermo; essa invece si dilata sulla pagina, in un processo di espansione multidirezionale, che non prevede un senso di marcia, e così il suo movimento è quello del “dis-correre”, avanzando in negativo, disperdendosi verso traiettorie divergenti, senza d'altro canto spostarsi mai da un punto di partenza tanto arbitrario quanto effimero. Il risultato che ne consegue – come scrive Graziella Pulce – «è una sorta di multidimensionalità [...], una molteplicità generata dalla pagina che tiene in continua tensione il lettore, ne spiazzava come sempre le attese più prevedibili, suggerendogli che accanto e oltre a quelli immediatamente percepibili, il testo reca, impliciti nelle sue pieghe, percorsi ulteriori. Le parole sono pertanto stemma e ombra, sempre e simultaneamente, e, indifferenti al fatto di essere “comprese” nell'immediato, rilasciano poco a poco, in seguito a letture e riletture, i loro suoni riposti»<sup>174</sup>.

La prosa barocca di Manganelli costruisce senso dilapidando significati, e produce movimento mantenendo vive le architetture retoriche del barocco, attraverso le quali disarticola la coerenza del linguaggio codificato dalle grammatiche e cristallizzato dall'uso. Il barocco manganelliano fa del *nonsense* non un contro-senso ma una «compresenza degli opposti», disposta secondo una precisa e coerente retorica dell'incoerenza; per queste ragioni è stata utilizzata anche la formula di «barocco ludico-ironico» per indicare quel «furore linguistico» in cui «gli stemmi si inseguono e continuamente si sostituiscono l'uno nell'altro, uno strato massiccio di stucchi ornamentali, veramente barocchi, dissimula la chiave di volta della scrittura»<sup>175</sup>. La prosa di Manganelli è allora doppiamente barocca, perché essa dissimula non solo l'assenza di un centro ma anche le chiavi interpretative per poter penetrare nell'enigmaticità della scrittura. Il senso non si manifesta mai esplicitamente ma si trasforma da una parola all'altra, da una figura retorica alla successiva, secondo un movimento progressivo/digressivo che rende normativa l'eterodossia, la molteplicità contraddittoria dei significati. Come ha scritto Pietro Citati, la letteratura «è, soprattutto, il luogo della contraddizione. Così, non possiamo sorprenderci se Manganelli sostenga

---

<sup>174</sup> G. Pulce, *Figure e sistema*, cit., p. 23.

<sup>175</sup> C. Spila, *Un “destino baroccamente alluso in cifra”*: scrittura e strutture del libro di Giorgio Manganelli, in «Sincronie», VIII, fasc. 15, gennaio-giugno 2004, pp. 115-117.

due idee che, in un altro, si escluderebbero. La letteratura è tutta ombra. La letteratura è tutto artificio. Manganelli è l'unico scrittore, dove queste intuizioni opposte sono la stessa, identica intuizione»<sup>176</sup>. Quindi Manganelli non può mai contraddirsi proprio perché risulta epistemologicamente contraddittorio; si potrebbe concludere, riformulando una nota autogiustificazione gaddiana: Barocco non è il “Manga”, ma il linguaggio, e il “Manga” lo lascia agire per come si mostra.

---

<sup>176</sup> P. Citati, citato da D. Scarpa, in «Riga», p. 438; si veda anche F. Mussnug: «Manganelli certo conosceva il concetto di “meccanismo puramente verbale”, etichetta spesso utilizzata dagli scrittori e dai teorici della neoavanguardia per indicare una prosa interamente basata su *pastiche* testuali e combinazioni arbitrarie di parole. Tuttavia, piuttosto che concentrarsi sulle implicazioni ideologiche della comunicazione artistica, Manganelli fa sua la nozione deliberatamente paradossale di opera letteraria realmente solipsistica e autoreferenziale e dunque per definizione inaccessibile ai lettori. Mettendo così da parte il problema della leggibilità, l'autore prosegue descrivendo la scrittura stessa come un'attività essenzialmente solipsistica, che consiste interamente nel farsi e disfarsi di forme sintattiche, caratterizzate dal rigore grammaticale, ma che diventano progressivamente insignificanti sul piano semantico», in Id., *Modello del nonsense in Giorgio Manganelli*, in «Autografo», cit., p. 55.



## Capitolo 2: Un percorso tra le opere

### 2.1 – Il laboratorio poetico del “pre-Manganelli”

Nel 2006 la pubblicazione della raccolta *Poesie* – fino a quel momento inedite <sup>1</sup> – ha rivelato un aspetto ancora sconosciuto dell'opera di Manganelli, ovvero le sperimentazioni poetiche precedenti al suo esordio letterario, nelle quali egli per la prima volta ha messo alla prova le potenzialità della parola nell'incontro/scontro tra retorica e biografia. Attraverso le prime prove poetiche, scritte tra gli anni '50 e i primi anni '60 e poi accantonate per dedicarsi interamente alla prosa (decisione sulla quale ha inciso fortemente anche l'ingombrante figura materna <sup>2</sup>), Manganelli dà avvio alla sua indagine sul linguaggio, volta alla creazione di un sistema retorico con cui orchestrare la materia informe del senso che si espande oltre la parola, in quel complesso rapporto tra significato e significante che determina la condizione di permanente ambiguità della letteratura. I testi poetici si configurano, perciò, come incipitari esempi delle «angosce di stile» che assediano lo scrittore, ancora alla ricerca di una forma che gli dia modo di mascherare i propri turbamenti sotto il «velo» <sup>3</sup> della retorica, all'inseguimento di uno stile freddo ma in continuo fermento, come una sorta di lava solidificata: gelida roccia all'esterno e incandescente magma all'interno. Nell'introduzione alla raccolta il curatore Daniele Piccini sottolinea come già nei componimenti poetici Manganelli «si fabbrichi una retorica dominata [...] dal gusto della sovversione, della callida iunctura: *callidissima* direi, fino al limite di risolvere in esercizio di stile l'assillo e la scoperta» <sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Manganelli, *Poesie*, a cura di D. Piccini, Crocetti, Milano 2006. Una piccola parte dei testi era già stata pubblicata sulla rivista «Poesia», accompagnata da una nota della figlia Lietta: «Le poesie di mio padre restarono chiuse in una valigia, che lui ogni tanto riapriva per rileggerle, apportare qualche correzione, e soprattutto approntare indici per libri di versi – indici sempre simili ma leggermente differenti fra loro, che dovremmo studiare attentamente. Il libro però non vide mai la luce», Lietta Manganelli, *Le poesie giovanili di Giorgio Manganelli*, in «Poesia», XII, n. 130 (luglio-agosto 1999), p. 9.

<sup>2</sup> Dichiarò Lietta a proposito della madre di Manganelli, Amelia Censi: «Certamente l'amore materno per la poesia ha condizionato la giovinezza di mio padre – come denotano del resto già le prime sue poesie, quelle di stampo ellenico. In seguito fu condizionato anche dall'interesse di mia nonna – un interesse che rasentava l'ossessione – per la religione. Ebbero entrambi, sempre – madre e figlio –, una religiosità dolorosa e struggente», in Ivi, pp. 8-9.

<sup>3</sup> A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, in «Riga», p. 100.

<sup>4</sup> D. Piccini, introduzione a G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 9; meritoria l'opera del curatore, nonostante una grave svista in relazione al componimento *Ode pour l'élection de son sépulchre*, segnalato come esempio di *ars poetica* dell'autore («testo altamente programmatico e metaletterario»), mentre si tratta

Si può parlare di poesia come “esercizio di stile”? Come palestra di retorica? Indubbiamente questi materiali esprimono la necessità di una ampia e ancora disordinata sperimentazione delle più diverse prassi poetiche, ricerca che risente in maniera determinante della viva materia biografica dell'autore, delle sue irrisolte contraddizioni personali. L'angoscia esistenziale di Manganelli domina, infatti, la scena imponendosi quale spinta fondamentale della sua scrittura: il caos biografico e quello letterario sono inscindibili, la vita e l'opera coincidono in una drammatica condizione di interne contraddizioni:

il motore del fare letteratura è per Manganelli una compensazione fantasmatica del gravame dell'esistenza, del peso del corpo; è creare uno spazio in cui la salvezza coincide con la sparizione; ma il pre-Manganelli non ha ancora tirato il sipario, e attraverso questa apertura sarebbe possibile vederlo, proprio lui.<sup>5</sup>

La maschera, dietro la quale in seguito celerà la sua biografia, non coincide ancora totalmente con il suo volto, perciò essa lascia trasparire ancora la turbata e indifesa espressione di Manganelli, prima che la “letteratura come menzogna” ne deformi definitivamente i tratti. Nel laboratorio del cosiddetto «pre-Manganelli» le angosce espressive corrispondono a quelle esistenziali, in un connubio devastante che lacera l'animo dello scrittore e impedisce di trovare uno sfogo attraverso i travestimenti letterari.

I materiali poetici pongono un problema di notevole portata, sia dal punto di vista dell'interpretazione critica sia per quanto riguarda la loro collocazione all'interno dell'intera sua produzione, poiché essi stridono notevolmente con la maturità retorica del suo libro d'esordio, *Hilarotragoedia*. La ragione del discrimine tra poesia e prosa è dovuta alla marcata presenza della soggettività nei testi poetici, nei quali lo scrittore sembra non riuscire a evadere da se stesso. A questo proposito Piccini e Francucci concordano nell'individuare una certa discontinuità tra l'io evidente del Manganelli poeta e l'io dissimulato del prosatore, e così la differenza che si può cogliere tra i versi

---

di una traduzione da *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) di Ezra Pound, tradotta anche da Montale nel '48. Nelle note al testo, Piccini sottolinea tutte le citazioni presenti, dal titolo tratto da Ronsard agli inserti in greco classico ripresi dall'*Odissea* e da Pindaro, senza mai menzionare Pound.

<sup>5</sup> F. Francucci, *Splanamento dell'angosciastico? Appunto sull'archeologia manganelliana* in G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 347; sulla scrittura come compensazione ha scritto Stefano Ferrari: «la concettualizzazione e la verbalizzazione, rispetto all'urlo inarticolato, rappresentano una prima forma di elaborazione psichica, e quindi di attenuazione e controllo della tensione originaria», in Id., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 6.

degli anni '50 e l'opera d'esordio del '64 risiederebbe «soprattutto nell'ospitalità che le poesie garantiscono ancora ad un io parecchio ingombrante»<sup>6</sup>. I versi si coagulano quindi attorno a quell'«io parecchio ingombrante» che occupa l'intero spazio psichico e letterario, facendo sì che i testi ruotino «attorno alla sanguinosa verità dell'esperienza individuale, a un perno esistenziale, a un'angoscia propriamente sentita che l'autore non elude affatto o mette tra parentesi, esibendola anzi, a partire dal pronome di prima persona»<sup>7</sup>. L'abbandono della poesia coinciderebbe, perciò, con la necessità di occultare l'eccessivo protagonismo dell'Io sotto una pseudo-oggettività che gli viene fornita dal magma verbale della prosa barocca e l'impersonalità del genere trattatistico. Si determina così un processo di vera e propria «riduzione dell'io»<sup>8</sup>, che nella poesia si trova ancora in una fase di estrema soggettività, di pervasivo dominio del soggetto, mentre nella prosa raggiungerà il massimo grado di occultamento sotto il linguaggio abbagliante e polimorfo della retorica barocca:

Scrivi, scrivi:  
se soffri, adopera il tuo dolore:  
prendilo in mano, toccalo,  
maneggialo come un mattone,  
un martello, un chiodo,  
una croda, una lama;  
un utensile, insomma.<sup>9</sup>

Secondo la condivisibile prospettiva d'analisi proposta da Francucci e Piccini bisogna porre maggiore attenzione sulla discontinuità, al fine di placare facili entusiasmi riguardo a un "Ur-Manganelli"<sup>10</sup> o "Proto-Manga"<sup>11</sup> inteso come miracoloso embrione dello scrittore futuro, cosicché sia possibile proteggere e ridimensionare la produzione poetica in quanto palese anticipazione tematica e formale della produzione successiva. Si tratta di una legittima preoccupazione, ma risulta opportuno non dividere nettamente la produzione dell'autore in due blocchi contrapposti, ed è quindi preferibile sottolineare le differenze nella continuità: la presenza dell'Io e del dato biografico in Manganelli, poeta e prosatore, sono la costante ineliminabile sulla quale egli costruisce

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> D. Piccini, introduzione a Po, p. 10.

<sup>8</sup> A. Giuliani, introduzione a *I novissimi*, Einaudi, Torino 1961 (n.e. 1965), p. 22.

<sup>9</sup> Po, p. 184.

<sup>10</sup> F. Francucci, postfazione a Po, p. 344.

<sup>11</sup> A. Cortellessa, *Il giroscopio dell'anima*, in «Riga», p. 100.

tutto il suo *extravagante* impianto retorico, e non una peculiarità esclusiva della produzione poetica. Sembra necessario, quindi, non forzare la definizione della scrittura poetica come fase della soggettività, «serbatoio di sanguinosa verità personale»<sup>12</sup>, in opposizione alla scrittura in prosa come fase dell'oggettività, puntando piuttosto sulla continuità che lega le due produzioni, a partire dalla costante e mai risolta diatriba tra Io biografico e Io letterario. Tale contrapposizione si rivela fondamentale in Manganelli, ed è da considerarsi causa scatenante delle angosce di uomo e di scrittore. In questo senso risulta assai calzante la massima di Gregorio di Nazianzo, «L'Uno è in guerra civile con se stesso», a partire dalla quale Giorgio Agamben, nella prefazione alla tesi di laurea di Manganelli, costruisce una precisa definizione del rapporto tra io e scrittura: «l'ingresso nel linguaggio (nella scrittura) non è infatti un gesto neutrale, ma introduce nel soggetto un principio di divisione infinita»<sup>13</sup>.

Leggendo le poesie – come ammette Francucci<sup>14</sup> – ci troviamo di fronte al Manganelli che conosciamo, ma allo stesso tempo rimaniamo spiazzati: si tratta di un Manganelli diverso, sperimentatore di molteplici soluzioni stilistiche, uno scrittore *in fieri* ma già rigoroso e padrone dei mezzi retorici. Il lessico presenta già elementi tipici della scrittura successiva: come gli aggettivi «perplesso», «furibondo», «astratto», «esatto» che subiscono diverse variazioni semantiche a seconda del contesto; l'uso sperimentale di parasintetici come «incosmicarsi», che poi diverranno basilari nella sua prosa; l'uso ossessivo dell'ossimoro che trova qui le sue prime coagulazioni sintagmatiche, le quali compariranno quasi identiche nei testi futuri, come «dolcemente disperato», «permanenza provvisoria», «amabile demenza» o «ragionevole niente»<sup>15</sup>. Inoltre si può rilevare la presenza già abbondante di aggettivi con la terminazione in “-oso” come «unghioso» e «pensoso»; gli iperbolici e sarcastici superlativi «divinissimo», «immoralissima», «deplorablevolissima», «certissimo»; giochi di parole come l'incipitario «Abbiamo tutta una vita / da NON vivere insieme»; strutture sintattiche costruite attorno a periodi ipotetici, “ma” avversativi e domande retoriche che fingono strutture argomentative puntuali e logicamente costruite.

Nelle poesie più mature, che risalgono ai primi anni '60, il flusso della scrittura

---

<sup>12</sup> D. Piccini, introduzione a Po, p. 19.

<sup>13</sup> G. Agamben, introduzione a G. Manganelli, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di P. Napoli, Quodlibet, Macerata 1999, p. 17.

<sup>14</sup> Il critico dichiara: «a leggere le poesie, non possiamo non provare la sensazione di esserci già stati, in mezzo a questi versi, e di riconoscere le inconfondibili fattezze, le movenze manganelliane», in F. Francucci, postfazione a Po, p. 344.

<sup>15</sup> Si veda in particolare G. Manganelli, *Nuovo commento*, Einaudi, Torino 1969.

poetica assume un ritmo sempre più asfissiante, un'accumulazione nominale sempre più fitta: le parole infatti si giustappongono sulla pagina come «allucinazioni», senza lasciare respiro e saturando lo spazio a disposizione. In questi testi Manganelli pare sperimenta il potere «discenditivo» della parola, la potenzialità esplosiva dell'inconscio, che si manifesta attraverso la struttura a “gorgo” dei componimenti. Si vedano alcuni brani di *Pezzo isterico n. 2*, che sembrano descrivere la parabola «discenditiva» degli «adediretti» in *Hilarotragoedia*:

Giù, eccoti i cerchi  
concentrici esatti  
le tangenti dei **gorghi**:  
[...]  
entro i primi giri del **gorgo**,  
quando sei ancora entro il giro della riva  
[...]  
penso che l'essere supremo  
potrebbe ancora in questi  
**gorghi** iniziare una sottile  
disquisizione astratta  
[...]  
Quale genere di dannazione  
ha escogitato  
il dio che ama salvare  
nei giri pari e iniziali  
del **gorgo** verticale?  
[...]  
prosegue osservando che  
il **gorgo** successivo è veramente.  
[...]  
al **gorgo** ora si incontra  
qualche pesce frettoloso  
una aragosta maledetta  
con una faccia letteraria <sup>16</sup>

Il componimento si regge sia tematicamente che formalmente sui giri del gorgo entro cui discendono le parole verso un'entità suprema che «non conosce linee così rette» <sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Po, pp. 139-142.

<sup>17</sup> Ivi, p. 141. Si veda anche il gioco fonico «gorgo; gorgoglio; orgoglio / di anima», p. 172.

La struttura a “gorgo” per organizzare i materiali che la compongono si affida al proprio vorticare, in tal modo essa resiste finché i versi continuano a ruotare: l'organizzazione compositiva del testo si mantiene sino alla fine grazie al ritmo dei legami sintattici e semantici, che si ripetono di gorgo in gorgo variando il senso complessivo. Come ha notato Piccini, non si tratta ancora della lingua «raggelata e barocca, libresca, eruditissima e fluorescente» di *Hilarotragoedia*, ma di certo Manganelli muove i primi passi in quella direzione proprio nei testi poetici degli anni '60, «dove piuttosto a far presentire lo sboccio di un nuovo incrocio di generi, di una nuova e formidabile (etimologicamente retorica è semmai il flusso, il getto, il ritmo verbale, in pezzi di frenetica o (per usare una definizione d'autore) sterica pullulazione, che qui non rientrano ancora in una calibratura organica»<sup>18</sup>. In effetti l'alternanza caotica di versi di varia misura, sommata a una ridondanza fonetica generata dalla ripetizione anaforica di termini chiave, conferisce alla struttura a “gorgo” una tensione che crea unità nel testo e che tende già alle strutture ritmiche della prosa barocca:

ma ora tutti i vertici della pazzia  
sono ben ripuliti verniciati  
di fresco stanno ora nel buio  
ma che luce che luce che luce  
che luce attendono da TE  
Tu la possiedi così esatta  
punto matematico  
(che nome esatto puntuale)  
e se non hai budella  
avrà questa assenza verticale  
(esattamente esattamente)<sup>19</sup>

L'iterazione ossessiva dell'elemento luminoso in contrasto con il buio dominante evidenzia la ricerca incessante di una “esattezza” biografica e letteraria (segnalata dai due aggettivi e dal doppio avverbio ravvicinato), che non può essere conquistata fino in fondo e perciò si configura come «assenza verticale», «punto matematico» che non solo tiene insieme «tutti i vertici della pazzia», ma determina anche la cancellazione totale del dato corporeo («se non hai budella / avrà questa assenza verticale»). Si coglie qui una predilezione per il chiaroscuro barocco, che determina continue oscillazioni tra

---

<sup>18</sup> D. Piccini, introduzione a Po, p. 15.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 141-142.

zone luminose e zone d'ombra, producendo una continua mobile incertezza metafisica. Attraverso il recupero di elementi tipici della poesia barocca, Manganelli pone le basi per la costruzione di una teologia negativa, in cui al centro si trova la paradossale «assenza verticale» del divino, la quale determina una totale dispersione dell'io colto nel tentativo di aggrapparsi alle infinite potenziali raffigurazioni del vuoto centrale. Così la scrittura diventa solidificazione delle immagini che affollano la psiche dello scrittore, il quale incide direttamente con l'unghia il proprio dolore, il proprio sangue, fino a svuotarsi completamente, scrivendo il proprio niente:

ecco il mio amore è già disintegrato  
più niente più niente più niente  
un'unghia io dono a questo cielo  
l'unghia della mia  
continuità – niente, niente, niente,  
un'unghia, un'unghia, eccotela, amala, sono io, io, io,  
il niente.<sup>20</sup>

Manganelli sente la necessità di svuotare completamente la propria psiche, fare tabula rasa della biografia, per poter mettere in atto tutti i travestimenti possibili, svincolati dalla centralità del soggetto, perciò «la polverizzazione dell'io-autore»<sup>21</sup> dà spazio al «coro di voci inaudite o inaudibili»<sup>22</sup> che convivono dentro il medesimo Io. Solo se l'io cessa di essere monolitico e mette in discussione la sua unicità, allora la pluralità di elementi che lo compongono può manifestarsi: infatti, secondo la definizione elaborata da Jung, l'io si presenta come «un'immagine di moltissimi processi e del loro gioco reciproco, cioè di tutti quei processi e contenuti che compongono la coscienza»<sup>23</sup>. Recensendo nel 1987 il libro dello psichiatra Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Manganelli afferma:

Che cosa è? Non è l'io; forse è l'anima, ma [...] ciascuno di noi non è un "io", è un "noi"; ma uno di questi "noi" appunto, è l'irriducibile.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Po, p. 207.

<sup>21</sup> S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma 2000, p. 77.

<sup>22</sup> G. Manganelli, *Sconclusione*, Rizzoli, Milano 1976, p. 80.

<sup>23</sup> C. G. Jung, *Spirito e vita* (1926) in Id., *Opere, VIII*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983; qui si cita da M. Paolone, *Il cavaliere immaginale*, cit., p. 65.

<sup>24</sup> G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, cit., p. 86; cnfr O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano 1986.

Quindi il pronome “io” rappresenta solo una «personalità parziale», mentre nel nostro inconscio risiede «l'uomo collettivo», quell'irriducibile “noi” che tiene unite le diverse individualità attraverso la pluralità. La scrittura non si configura come un atto solitario del singolo Io, ma come un atto collettivo a cui partecipa una folla degli innumerevoli Io, secondo una prospettiva che – come ricorda lo stesso Manganelli in *Letteratura come menzogna* – già Yeats aveva brillantemente esposto: «Io sono una folla, sono un uomo solitario, sono nulla»<sup>25</sup>. Al poeta irlandese Manganelli riconosceva anche un'altra prerogativa assai rilevante nella prospettiva di una scrittura che si configuri necessariamente come teologica, andando a colmare l'assenza degli dei e della propria soggettività. Infatti Manganelli afferma in uno degli numerosi articoli dedicati a Yeats:

Per un poeta, la dimensione teologica, l'organizzazione fittizia di un mondo di figure, ha la funzione di introdurre un elemento costante, una sorta di definizione geometrica, una insistenza logica; in definitiva, il poeta teologo è al riparo dal sentimento, e non teme di toccare qualsivoglia livello della fantasia, del linguaggio. La teologia non è una struttura realistica, né perfettibile: è un sistema linguisticamente coerente, esigente, qualcosa che il poeta può insieme vivere e patire, una forma assoluta cui non potrà né vorrà sottrarsi.<sup>26</sup>

L'ambizione teologica è ciò che muove la scrittura manganelliana, verso la costante ricerca di una impostazione retorica che sia «organizzazione fittizia di un mondo di figure», attraverso la quale egli possa dissimulare le proprie angosce esistenziali e stilistiche. Ma prima di giungere a una compiuta maturazione del discorso teologico negativo, genere che caratterizza la seconda parte della sua produzione dagli anni Settanta in poi, Manganelli ha bisogno di sperimentare la parola poetica teologica – sulla scia degli amati testi di Donne e Yeats – per riuscire a organizzare «un sistema linguisticamente coerente», mettendosi «al riparo dal sentimento», dalla «insana avventura dell'esistere»<sup>27</sup>.

Gli esiti del laboratorio poetico di Manganelli sono la riprova che in quegli anni egli sta per compiere la sofferta metamorfosi da scrittore in potenza a scrittore in atto, e

---

<sup>25</sup> Citato in G. Manganelli, *Il mago astuto*, in Id., LCM, p. 75; si veda anche W. B. Yeats, *Mythologies*, Macmillan, London 1923.

<sup>26</sup> G. Manganelli, *Come parla Yeats il poeta teologo*, “Corriere della sera”, 11 settembre 1984; ora in Id., *Incorporei Felini, II Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese (1959-1987)*, a cura V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 39.

<sup>27</sup> Po, p. 33.

che di tale metamorfosi possiede lucida consapevolezza; come si evince da quanto egli stesso scrive nei *Quaderni di appunti*, in data 5/2/1955: «La penna “resiste” di più alla mano che scrive: la mano è già materia, è fuori di noi»<sup>28</sup>. Il conflittuale rapporto con l'attività stessa della scrittura segna tutta la raccolta e si scontra con la necessità di scrivere e dare forma al nucleo della propria insanabile sofferenza. Esempio emblematico di questo doloroso processo, lungo il quale Manganelli si confronta contemporaneamente sia con la sofferenza psichica sia con l'ossessione per la scrittura, risulta essere in particolare un testo datato 23/1/1961, che si chiude con questi versi:

Usa il tuo inferno totale:  
scalda i moncherini del tuo nulla;  
gela i tuoi ardori genitali;  
con l'unghia scrivi il tuo nulla:  
a capo.<sup>29</sup>

Manganelli dovrà attendere ancora qualche anno prima di riuscire a scrivere davvero il «suo nulla» inciso con l'unghia, il nucleo del suo «inferno totale», poiché solo a partire dal 1964, data di pubblicazione di *Hilarotragoedia*, egli sarà in grado di affrontare attraverso il simulato rigore del genere trattatello le mutevoli conformazioni dello spazio infero e il destino “tanatocentrico” dell'uomo. Secondo l'acuta osservazione di Pietro Citati, Manganelli riesce a superare definitivamente il suo blocco grazie alla psicoanalisi e alle lunghe sedute con il professore Ernst Bernhard, cominciate nel '57:

Sull'orlo della disperazione, senza speranza di vivere né di morire, aveva conosciuto Ernst Bernhard, il quale l'aveva aiutato ad attraversare le ombre dell'inconscio. Per qualche anno, aveva vissuto con loro, discorrendo soltanto di loro e con loro. Tutte le forme della sua mente erano state suscitate dal sonno in cui giacevano abbandonate e oppresse: l'analisi aveva risvegliato, in lui, lo scrittore nascosto; la letteratura l'aveva salvato dalla disperazione.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> G. Manganelli, *Appunti critici*, a cura di A. Cortellessa, in «Riga», p. 87; come ha sottolineato Cortellessa: «Si gioca qui la partita decisiva: prima che per lo scrittore in potenza, per l'uomo in atto», in Id., *Libri segreti*, Le lettere, Firenze 2008, p. 193.

<sup>29</sup> Po, p. 185.

<sup>30</sup> P. Citati, *Giorgio, malinconico tapiro*, in «Riga», pp. 256-57; aggiunge Citati: «Sapeva benissimo che, dal sottosuolo, provengono i maggiori pericoli per chi scrive. Era troppo intelligente per perdere il proprio controllo. Così, in parte senza volerlo, compì una doppia trasposizione. In primo luogo, trasportò le figure dell'inconscio nella parte intellettuale della mente; così che tutti i brividi, le folgorazioni, le fosforescenze, i trasalimenti, le voci, i sussurri, le metamorfosi dell'inconscio vennero rinchiusi nella sua mente bene organizzata. [...] In secondo luogo, come Poe, egli trattò l'inconscio con gli strumenti della retorica tardoantica, rinascimentale e barocca. [...] Se questa letteratura conosceva un rischio, - era insieme quello dell'informe e dell'eccesso trionfale di forma: rischio nato

Lo scrittore nascosto a cui fa riferimento Citati sembra coincidere proprio con il Manganelli poeta e con le sue prime prove laboratoriali, autore di testi nei quali la disperazione si trova ancora in una fase di insostenibile compressione («E' la disperazione più nera»<sup>31</sup>), senza vie d'uscita, condizione nella quale ancora la scrittura non riesce a sgorgare dalla penna con la necessaria fluidità. Le poesie si presentano come il necessario luogo di passaggio e trasformazione per approdare poi alla magmatica e «proliferante»<sup>32</sup> scrittura prosastica. Alla pari dei quaderni di *Appunti critici*, le poesie risultano documento indispensabile per la comprensione della produzione manganelliana prima di Manganelli, quell' "Ur-Manganelli" che continuerà a permanere come rumore sottile nella trama del tappeto ritmico del Manganelli prosatore.

Concentrando l'attenzione sui testi che compongono la sezione *Poesie* e relative appendici, si può notare una notevole compattezza tematica che non si abbina, però, a una altrettanto solida omogeneità formale. A un primo sguardo complessivo dei testi risulta evidente come ognuno di essi si configuri in quanto variazione su di un unico tema: la Morte «in tutte le sue forme»<sup>33</sup>, un interesse "tanatocentrico" che anticipa quello del libercolo sulla «catalevitazione discenditiva». Una ossessionante "volontà di morte" pervade l'intera raccolta, e si impone in qualità di centro tematico totalizzante sul quale si innestano innumerevoli possibilità di costruzione verbale. Ogni componimento si presenta infatti come ipotetica trascrizione di una traiettoria "tanatocentrica", rendendo evidente il primo tentativo di Manganelli di sondare le effettive possibilità comunicative della parola nei confronti della Morte, con l'ambizione di ridurre la distanza tra realtà quotidiana e spazio oltremondano. Quindi nei testi poetici Manganelli si impegna per la prima volta ad analizzare le proprie angosce, accettando il confronto diretto sulla pagina ma non ancora nella psiche. Si assiste così a una lotta impari tra lo scrittore, alla ricerca di un mezzo espressivo attraverso il quale esternare il proprio malessere, e l'onnivora presenza di un contenuto angoscioso che egli non riesce a domare: la monomania di Manganelli per la Morte ingloba tutta la scrittura poetica.

Nel componimento che apre la raccolta – secondo l'indice d'autore rinvenuto da

---

dallo strano abbraccio tra inconscio e retorica», (p. 257).

<sup>31</sup> Po, p. 182.

<sup>32</sup> G. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, in «Riga», p. 207.

<sup>33</sup> Po, p. 28.

Piccini <sup>34</sup> –, viene immediatamente esplicitato il nucleo tematico su cui si fonda la ricerca poetica di Manganelli: il poeta trova pace solo nella scrittura, una pace che «sta tutta nella bianca / costola del libro, / la pagina rettangolare / virgole, maiuscole» <sup>35</sup>, poiché solamente la scrittura è in grado di placare «gli argomenti dell'inferno», sebbene la consapevolezza dell'inevitabile «morte amara» (figura retorica di montaliana memoria) renda futile ogni tentativo di addolcire il destino dell'uomo. In questo testo programmatico-esistenziale Manganelli espone il suo progetto di scrittura e di vita, anticipando per certi versi il suo testo teorico sulla letteratura del 1967: infatti nella contrapposizione tra l'inferno del corpo e della mente con la pace della finzione letteraria, la letteratura si impone non solo in quanto cura alla disperazione e alla solitudine, ma anche come sintomo dell'ineliminabile inquietudine dell'uomo; la letteratura è pacificante e ambigua perché in essa «tutto è esatto, e tutto è mentito» <sup>36</sup>. Solo l'«amichevole inchiostro» aiuta l'uomo Manganelli ad arginare «gli argomenti del delirio», contrastando «una antica voglia di dormire», una oblomoviana rinuncia a vivere <sup>37</sup>. L'atto stesso della scrittura diviene segnale di resistenza all'inferno della mente, tentativo di non abbandonarsi alla dissoluzione di sé nel vortice autodistruttivo della malattia:

La mia pace meccanica, asciutta,  
tutta in possesso della mano,  
la mia pace terrestre  
senz'ira, ignota agli angeli,  
sta tutta nella bianca  
costola del libro,  
la pagina rettangolare  
virgole, maiuscole;  
elude l'arguzia della mente  
in calme prospettive  
gli argomenti dell'inferno. <sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Vedi in particolare la “Nota al testo” di D. Piccini in Po, pp. 247 e segg.

<sup>35</sup> Po, p. 25.

<sup>36</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967; qui si cita da Adelphi, Milano 1985, p. 223.

<sup>37</sup> Si veda la prefazione di Manganelli a I. Goncharov, *Oblomov*, introduzione e traduzione di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 2006: «L'unico che “sa”, l'unico che è consapevole della imperfezione della vita è appunto Oblomov. Dunque, egli è non per finzione retorica ma veramente “eroe” del libro; ma un eroe che può solo vivere la propria estraneità agli altri, dimorare nell'ombra, nel sonno, nel sogno, e soprattutto “non fare”, giacché fare è “vivere” senza coscienza dell'imperfezione del vivere» (p. VI).

<sup>38</sup> Po, p. 25.

Tuttavia Manganelli non rinuncia ad affrontare «gli argomenti dell'inferno», ma anzi decide di verificare le traiettorie linguistiche della discesa all'Ade, seguendo il suo ineludibile destino “hilarotragico”. Nella teologia para-teologica che va costruendo, egli infatti considera la Morte in quanto prerogativa precipua degli uomini, i mortali appunto («adediretti» nella sua definizione), poiché è la Morte a dare senso alla Vita e alla Letteratura; come si legge in *Discorso dell'ombra e dello stemma*: fin «dal principio dei tempi, le parole hanno avuto a che fare con la Fine del Mondo»<sup>39</sup>. In base a questa prospettiva si capovolge il rapporto tra vita e morte, tra vita e letteratura, poiché vita e letteratura si delineano come alterazioni di una condizione naturale e costante di morte, e così egli può affermare che «solo l'inferno è onesto»<sup>40</sup> in quanto estremamente cinico e puntuale nel porre fine alle vane illusioni che la Vita crea:

La vita che non ci appartenne,  
un'ora qualunque, casualmente,  
la possiederemo nella morte.<sup>41</sup>

Non possediamo la nostra Vita mentre siamo in vita, ma ne otteniamo qualche frammento solamente dopo la morte, un Aldilà che all'uomo non toglie ma concede una possibilità di esistenza. Questo tema avrà notevole sviluppo nell'opera di Manganelli, basti pensare al *Discorso sopra la difficoltà di comunicare coi morti* contenuto in *Agli dei ulteriori*<sup>42</sup>, o ai dialoghi tra il protagonista morto-non morto e una imprecisata voce guida in *Dall'inferno*, testi nei quali è evidente il riferimento al leopardiano *Dialogo di Federico Ruysch con le sue mummie* delle *Operette morali*<sup>43</sup>. In base a questo principio

<sup>39</sup> DOS, p. 89.

<sup>40</sup> Po, p. 26.

<sup>41</sup> Ivi, p. 52.

<sup>42</sup> G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Einaudi, Torino 1972; ora Adelphi, Milano 1989; in cui si legge: «tutto ho scritto intingendo la spennata penna del mio ingegno nel mio negrissimo inchiostro interiore; così come gli uomini compilano i propri sogni, intingendosi, pennini di se medesimi, nel calamaio della notte» (p. 134).

<sup>43</sup> Sul rapporto Manganelli-Leopardi si veda in particolare A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le “Operette morali”*, in *“Quel libro senza uguali”. Le “Operette morali” e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 335-406; e inoltre A. Giuliani: «Una volta, per spiegarmi quella bizzarra “cosa stilistica” che è lo scrittore Giorgio Manganelli, una viziosità verbale così signorile, astratta, e insieme così umoresca, ho supposto che il Leopardi delle *Operette morali*, dopo un regolare trattamento psicanalitico, avesse imparato a ridere col ventre, a filosofare parodisticamente dentro il sogno, delusorio ma gradevolissimo, dell'onnipotenza. Dategli, dicevo, “l'infinita vanità del tutto” e vedrete esplodere la sua ilarità di sapido profanatore del Grande Nulla. Dategli la fine del mondo, e lui la trasformerà in una cerimonia retoricamente prestigiosa», in Id., *Queste parole sono un diluvio*, in «Riga», p. 232.

la Morte in Manganelli non solo viene reintegrata nella Vita, ma oltretutto diviene insopprimibile fondamento di Vita, un vivere che è un vivere per la morte, come causa e fine: «la paura della morte» tiene in vita, essendo la «paura ininterrotta» l'unica «prova della mia esistenza», «della mia continuità»<sup>44</sup>.

Per Manganelli è «la nostra vocazione orizzontale»<sup>45</sup> a renderci vivi, senza la quale non potremmo considerarci uomini mortali, in quanto privati del senso primo della nostra Vita, ovvero il paradossale principio regolatore della nostra carne. L'uomo in atto non può considerarsi tale, se non contiene in sé il germe del cadavere in potenza, «mentre la pubertà della morte / gli matura addosso, tenera peluria»<sup>46</sup>, inestricabile vincolo che sta alla base di qualsiasi pretesa di vita e di scrittura:

Noi conosciamo la voglia di morire  
non c'è donna più costante  
non c'è carne più docile all'abbraccio  
le unghie prefigurano la morte  
le ossa nel centro della carne  
conservano altissima costante  
consacrano la voglia della morte.<sup>47</sup>

L'andamento ossimorico di questi versi tiene unite le opposte tensioni alla Vita e alla Morte, le quali allo stesso tempo lacerano l'uomo ma ne permettono anche l'esistenza. Manganelli trova nella figura retorica dell'ossimoro, in quanto «paradosso intellettuale»<sup>48</sup>, la forma più consona a sintetizzare la dialettica delle contrapposizioni irrisolte. Ossimorico si rivela infatti il percorso stesso che conduce l'uomo dalla culla alla tomba e ancora oltre verso l'esplorazione degli spazi inferi, configurandosi come «catalevitazione», ovvero movimento bidirezionale che implica al contempo l'ascesa e la discesa. A questo proposito Domenico Scarpa scrive che «l'ossimoro è un caso di geometria non euclidea della parola»<sup>49</sup>, ovvero una *concordia oppositorum* che permea

---

<sup>44</sup> Po, pp. 54-55.

<sup>45</sup> Ivi, p. 63.

<sup>46</sup> Ivi, p. 30.

<sup>47</sup> Ivi, p. 63.

<sup>48</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 212.

<sup>49</sup> D. Scarpa, *Oscuro/Chiaro*, in «Riga», p. 433; sulla «catalevitazione» Francucci scrive: «La levitazione discenditiva, come evento e senso immateriale, non cessa a sua volta di dividersi e ramificarsi; non è possibile individuare un punto, per quanto lo si voglia ridotto, in cui questo senso, questo evento, sia presente e se stesso. [...] La levitazione discenditiva è dunque un movimento illocalizzabile, cui non si può mai assegnare una direzione, ma sempre due direzioni opposte, insieme; essa non è origine fissa, ma continua a percorrere tutte le serie [...], dividendo ancora, producendo nuove divergenze e

la sintassi e costruisce altrettanti luoghi non euclidei, in quanto infinitamente ipotetici e indeterminati non luoghi – come viene confermato da un frammento del brano iniziale di *Dall'inferno*:

Non ho il sentimento che dovrebbe essere connaturato all'inferno, di una definitiva sconfitta; sconfitta che, per essere totale, consentirebbe una sorta di maligna pace.<sup>50</sup>

Anche qui, come nel primo testo poetico della raccolta, ritornano accostati i due termini «inferno» e «pace», in qualità di opposti che, pur non concordando, mai si elidono, convivendo sulla pagina grazie alla duttilità/ambiguità espressiva dell'ossimoro «maligna pace». L'inferno e il paradiso si affrontano in una antitesi imperfetta perché entrambi si contengono, scambiandosi l'un l'altro i rispettivi aggettivi, che solitamente li accompagnano: «solo l'inferno è onesto» proprio perché «la pace meccanica, asciutta» è «ignota agli angeli»; mentre le nostre «invivibili» vite sono regolate dalla «Grazia Casuale» che tra tutte le possibilità sceglie «una morte da morire: / una morte casuale, innecessaria, / distratta, senza te». La scrittura per ossimori concatenati consente a Manganelli di descrivere l'imperfezione, la discordia degli opposti, lasciando sempre aperta una possibile reversibilità (*ad infinitum*) tra i due termini dell'opposizione; e assecondando così l'ostilità dichiarata contro tutto ciò che è definitivo: le facili interpretazioni, gli enigmi solvibili, il punto fermo e la parola “fine”.

---

nuovi incroci», in Id., *Barocco*, in «Riga», p. 314.  
<sup>50</sup> G. Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 8.

## 2.2 – Il ritmo della scrittura tra prosa e poesia

Quando nel 1964 uscì il suo libro d'esordio, *Hilarotragoedia*, Manganelli – professore quarant'enne – venne accolto dalla critica come autore dallo stile già maturo, in possesso di una straordinaria abilità retorica, rivelandosi un esordiente per nulla sprovveduto. La fastosa prosa di Manganelli, infatti, non nasce dal nulla, ma prende forma e solidità pian piano, durante un lungo e tormentato percorso di formazione letteraria, che lo ha portato a sperimentare diverse tipologie di scrittura e diversi generi letterari, a cominciare inaspettatamente proprio dalla poesia, abbandonata a ridosso della pubblicazione di *Hilarotragoedia*, a favore di quella prosa proliferante e inclassificabile caratteristica di tutta la sua opera. In questo passaggio fondamentale egli acquisisce coscienza delle sue potenzialità di scrittore e matura quelle competenze retoriche attraverso le quali manipolare con destrezza il linguaggio e il ritmo della prosa; come sostiene Michele Mari: egli «era un uomo angosciato», ma «era anche un uomo coltissimo; e lì, all'intersezione di quell'angoscia e di quella cultura, nasce la sua maniera»<sup>1</sup>. Dunque la nascita della sua «maniera» si colloca nel punto di intersezione, di mediazione tra due spinte opposte, che Manganelli è riuscito a dominare solamente attraverso il meticoloso studio della retorica, sia antica che moderna, privilegiando in particolare le architetture linguistiche create dai trattatisti barocchi del '600.

Il laboratorio di formazione di uno scrittore è sempre un luogo estremamente complesso e oscuro, che non si lascia sondare con facilità. Nel caso di Manganelli, inoltre, la mole di materiali inediti è enorme, composita e intricata, e ciò non agevola il compito di ricostruire l'archeologia dei suoi scritti. Negli ultimi anni, però, sono stati pubblicati alcuni materiali di notevole interesse, necessari per far luce sul laboratorio del “pre-Manganelli”, che anticipa il suo esordio letterario: sulla rivista «Riga», n. 25 (2006), sono stati pubblicati alcuni stralci dai quaderni di *Appunti critici* (1948-1956) a cura di Andrea Cortellessa, e inoltre l'incompiuto “trattatello” sul suicidio, *Un libro* (1953-1955), a cura di S. S. Nigro; per Crocetti è uscita la raccolta dei materiali poetici *Poesie* (2006), a cura di Daniele Piccini; di recente è stata pubblicata la raccolta di racconti e abbozzi inediti *Ti ucciderò, mia capitale* (Adelphi, 2011), a cura di S. S. Nigro<sup>2</sup>. Grazie a questi materiali è possibile fornire una panoramica decisamente

---

<sup>1</sup> M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in A.V., *Le foglie messaggere*, a cura di V. Papetti, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 20

<sup>2</sup> Sulla composizione della raccolta: «i racconti della prima sezione sono entrambi del 1940; quelli della seconda si collocano tra la fine del 1940 e l'inizio del 1950; la terza sezione è databile 1951-1955; la quarta è della prima metà del 1960; la quinta, della seconda metà del 1960; la sesta si apre con *Il prefetto loquitur*, sempre del 1960, che prelude alla composizione di HT (si pensi al *docnes loquitur*

completa del laboratorio di scrittura tra gli anni '40 e gli inizi degli anni '60, finora poco conosciuto e studiato. Per lo studio delle fasi della sua formazione di scrittore risulta particolarmente rilevante individuare i possibili rapporti tra prosa e poesia, analizzando insieme i tentativi, spesso incompiuti, nell'uno e nell'altro campo. A proposito della composizione del trattatello *Un libro* Silvano Nigro informa:

c'è un pre-Manganelli, piegato su una sgangherata e bizzosa macchina da scrivere. È il catecumeno che accumula e scarta cauzioni narrative; e tenta di ascoltare, dentro il fragore prodotto dai tasti pestati, e di imbrigliare in racconti geroglifici, le voci e i segnali che provengono da una terra incognita, forse mai esistita, forse già scomparsa. Scrive. Scrive tanto. Mette su carta finzioni di finzioni. Butta giù frammenti di biografie immaginarie, autenticate dalla verità della retorica. Insegue alfabeti misteriosi e cataloga spezzoni di geografie indecifrabili. Notomizza il “cadavere” cosmico di una divinità che è tale in quanto morta. Registra conferenze e relazioni di didascalici sedotti da un'arcana e fanatica erudizione. Cerca di conquistare ai rabeschi della sua umorosità la disciplina saggistica del trattatello e del manualetto.<sup>3</sup>

Risulta significativo notare che, parallelamente alla produzione poetica, Manganelli si è cimentato per la prima volta con la scrittura prosastica nella forma del trattatello sul tema del suicidio. Negli stessi anni, dunque, egli sperimenta il linguaggio in diverse forme nel tentativo di esprimere e dare corpo ad una medesima ossessione “tanatocentrica”. Il trattatello manganelliano si apre con un'emblematica riflessione sullo «scrivere libri» e sulla «poesia brutta». Manganelli, accingendosi a scrivere, si interroga sull'atto stesso della scrittura, sulle proprie capacità e sulle caratteristiche intrinseche che differenziano la scrittura in prosa e in versi; così scrive nell'incipit meta-letterario:

Dunque faccio sul serio? Ho messo pagina uno, ho scritto in quei caratteri grossi un titolo. Non me ne intendo, ma credo che il titolo si metta dopo, alla fine. Poco importa. Dovendo scrivere un libro, parliamo dello scrivere libri.<sup>4</sup>

Continuando a ragionare sulla possibilità che il titolo preceda l'opera, Manganelli si sofferma sull'assenza di titoli nelle poesie dal Trecento fino al Cinquecento, motivando

---

del trattatello), procede con *La cartolina* e *Gli orologi* del 1968 circa, *Una guida del paese* di Baedeker del settembre 1969, e si chiude con i racconti del 1970; la settima si colloca tra il 1972 e il 1980; l'ottava tra il 1981 e il 1982; la Prima appendice è il laboratorio del Presepio; la Seconda appendice raccoglie racconti incompiuti e frammenti vari, dal *Manualetto* del 1951, al *Caligola* del 1955, a *Del vero e del falso dei discorsi* del 1960, fino a concludere con i *Frammenti* del 1970», in S. S. Nigro, postfazione a G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, Adelphi, Milano 2011, p. 371.

<sup>3</sup> S. S. Nigro, *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in «Riga», p. 131; spunto per la scrittura del trattatello sul “suicidio” è la lettura del *Mestieri di vivere* di Pavese, vedi infra Cap. 3.2.

<sup>4</sup> G. Manganelli, *Un libro*, 1953-1955, in «Riga», p. 112.

la scelta dei poeti con la loro «perfetta coscienza che una poesia non parla di niente»<sup>5</sup>. Prosegue, poi, affrontando il tema dell'utilità della «poesie brutta», legata alla possibilità di prevenire la scrittura di componimenti, che siano solo frutto del nucleo angoscioso che attanaglia l'Io, senza alcuna attenzione agli aspetti compositivi del verso:

Leggendo poesie brutte si prova un senso di sollievo. Ci accorgiamo che la piega degli avvenimenti ci stava inclinando a scrivere poesie come quella. Trovarcela davanti già scritta è come trovarci tra i piedi il figlio che dovevamo partorire – quello con il viso storto e la bocca balzubiente. [...] Noi siamo liberi. Useremo anti-fecondativi.<sup>6</sup>

La «poesia brutta», secondo l'autore, «è sempre molto tenera o molto dotta», perciò in qualche modo supplisce al bisogno di consolazione nella solitudine, fornendo una via di fuga dalla follia. In ogni caso Manganelli, pur avendo preso in considerazione l'eventualità della poesia, sceglie di scrivere il libro sul suicidio in prosa, adducendo varie motivazioni:

La ragione che non so scrivere poesie è naturalmente la meno importante. Perciò non la prenderò neppure in considerazione. L'importante è che la poesia accetta la presenza della disperazione – anche quando è pessima poesia – e vuole lavorarci dentro. In realtà, è dalla parte della disperazione. La morte parla in rima, in endecasillabi, in versi liberi. La follia ama le cantilene e i ritornelli. Anche l'amore. E infatti la qualità più difficile dell'amore è che esso richiede l'accettazione, la collaborazione della morte. [...] Tutto ciò non patisce altre leggi che quelle – strettissime, e necessarie – della poesia. L'agonizzante si lamenta: tende alla musica. Annaspa: si prova nella danza. Fa smorfie, si contorce: è un mimo. Alla fine, si riduce a puro valore plastico. Tutta l'operazione è rimasta lirica. Taluni, invece di scrivere un ultimo sonetto, si sono buttati dal quinto piano. Un gesto metaforico.<sup>7</sup>

La poesia è legata indissolubilmente alla morte e al suicidio, il linguaggio metaforico non si allontana dalla vita, ma ne è l'esatta traduzione; perciò Manganelli considera il suicidio come «gesto metaforico», figura retorica dell'automorire, finché in *Hilarotragedia* il suicidio del «non nato» verrà definito addirittura «metafora di una metafora»<sup>8</sup>. Però egli sente la necessità di trovare una modalità di scrittura che gli permetta un certo distacco dalla propria angoscia. La prosa permette tutto ciò, perché «nella sua ragione di partenza, essa nasce come differenza dalla disperazione»<sup>9</sup>:

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 113

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> G. Manganelli, *Un Libro*, cit., pp. 113-114.

<sup>8</sup> HT, p. 119.

<sup>9</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 114.

Se dalla prosa non si pretende la brulicante seduzione delle metafore, se non le chiediamo che ci induca a muovere il nostro corpo in ascolto secondo il ritmo degli agonizzanti, o il fremito dell'infolto (alias innamorato), dovremo convenire che essa è in una condizione quasi ideale per lasciarci sperare che in essa si possa ritrovare una nuova arma contro il grande "sillogismo sbagliato" dell'universo.<sup>10</sup>

Così Manganelli dichiara esplicitamente la sua preferenza per la prosa e il conseguente abbandono della poesia, ma in realtà poche righe dopo egli stesso ammette che considerare fredda la prosa «è una tautologia», perché il distacco della prosa, la sua presunta "freddezza", non riguarda lo stile, ma il diverso modo di affrontare la materia rispetto alla poesia. In questo passaggio Manganelli fa esplicito riferimento alla cosiddetta "prosa poetica" di De Quincey e Lamb: «la prosa appartiene alla strategia», mentre «la demenza è poetica»<sup>11</sup>. Quindi, essendo obiettivo della scrittura non illustrare l'universo ma renderlo "masticabile" («Nulla deve chiarirsi, in realtà. Si tratta di rendere masticabile l'universo»), Manganelli ritiene che la prosa gli consenta di affrontare in maniera meno delirante «il grande "sillogismo sbagliato" dell'universo», lasciando alla poesia l'impetuoso sfogo della soggettività. La scissione tra la funzione della prosa e quella della poesia appare netta e insanabile; ma in realtà si tratta di una dichiarazione di intenti che non rispecchia la pratica del laboratorio manganelliano. Egli infatti, nel suo primo abortito "trattatello", tenta un distacco programmatico, pur conservando una presenza del soggetto assai rilevante, al pari dei testi poetici; d'altro canto, nei componimenti in versi si possono riscontrare tentativi di moltiplicazione e frantumazione del soggetto che risultano essere tutt'altro che "brutta poesia", vittima di sentimentalismi e di incontrollata demenza.

Il legame tra i tentativi poetici e la prima produzione in prosa appaiono evidenti: infatti sia Piccini che Francucci concordano sul fatto che gli intrecci tra le poesie, soprattutto le ultime composte a ridosso degli anni '60, e «la sua nuova musa prosastica»<sup>12</sup> siano numerosi e significativi. Piccini individua una notevole affinità tra l'"Insero sugli addii" in *Hilarotragedia* e alcuni brani di *Liebesgedichte fünf*, presente nella sezione "Altre poesie". Si mettano a confronto i due elementi, prima quello "hilarotragico" e di seguito quello poetico:

[...] si vedano le partenze, gesto di simbolica terribilità, fosse anche partenza tranviaria, simbolo di dipartita, decesso, scomparsa, non essere, non essere mai nati: il che comporta frastuono assordante di membra litigiose, eversione di cuoi capelluti, in luogo folto di gravi, sordidi e insolenti facchini, strilloni nunzi di cattivanti sventure, fastosi ammiragli ferroviari, commodori dei bagagliai; luogo

---

<sup>10</sup> *Ibidem*

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> D. Piccini, introduzione a Po, p. 15.

tragico e indecoroso, confortato da zaffate di orina infantile, e sciami di singulti con magliette a strisce; patetico di sesso peloso e lamentoso (sempre, sempre gli amanti si separano); epilessia di fazzoletti, esplosione discinetica di dita crocchianti agli addii; allusivo imbroglio di orari, scambi, ritardi, mutati marciapiedi di arrivo e partenza. Adipe in corsa, sferzato sulle natiche di nonno dalla pronuncia dialettale degli altoparlanti. A farne uno buono, di questi addii, si consigliano: giorno di confusione inetta e clamorosa, così che il dolore venga gomitato, assordato, svillanato da tanti altri indaffarati dolori, sgomenti sudaticci, sofferenze callose, querule, bavate.<sup>13</sup>

#### Liebesgedichte fünf

I

C'è la questione delle partenze:

un capostazione di costole

un esemplare scheletrico

da studio; la locomotiva

muore in un binario

perde le dolci budella –

camminiamo in un mare di orina.

II

A dare una buona partenza

occorrono; fazzoletti,

orari ferroviari, frastuono

di rigatino (i facchini),

un giornale con notizie improbabili,

una birra vuota, un bimbo che piscia,

e un certo numero di frecce direzionali:

inferno, garitta degli angeli

mortali, palude, cimitero.

Occorrono anche lacrime

per pulirsi la fuliggine,

dimenticare le immagini del membro.

[...]

VI

resta al tema: parla di stazioni,

cessi affollati, -

al bagaglio, tra cadaveri

e scatto di molossi inciprigniti

osserva la nascita

---

<sup>13</sup> HT, p. 45-46.

della giovane rana –  
la verde pupazza  
dalla pelle liscia –  
bevi la tua birra,  
respira a fondo  
il trombettiere ti assorda in una mattina di ottone  
(senti le ruote stridevoli  
hai perso l'orario) la rana  
fiorisce insetti, di malleoli. <sup>14</sup>

Secondo l'analisi di Piccini, nel primo brano in prosa «ci si imbatte in tessere, in nuclei e cellule che si moltiplicano incrociano e variano, ma che hanno origine, anche nella modalità scrittoria e inventiva, nella maniera post-poetica degli ultimi esperimenti in versi (quelli che infatti segnano il congedo dalla forma-poesia)» <sup>15</sup>. Si possono individuare, infatti, alcune rilevanti affinità: l'incipit in cui viene esplicitato chiaramente il tema («si vedano le partenze, gesto di simbolica terribilità»; «c'è la questione delle partenze»); la medesima ambientazione in una qualsiasi stazione ferroviaria, come «luogo tragico e indecoroso, confortato da zaffate di orina infantile, e sciami di singulti con magliette a strisce», in cui «la locomotiva / muore in un binario / perde le dolci budella»; il caotico e composito magma degli elementi coinvolti e sconvolti nelle partenze («epilessia di fazzoletti, esplosione discinetica di dita crocchianti agli adii; allusivo imbroglio di orari, scambi, ritardi, mutati marciapiedi di arrivo e partenza»; «fazzoletti, / orari ferroviari, frastuono / di rigatino (i facchini), / un giornale con notizie improbabili, / una birra vuota, un bimbo che pisca, / e un certo numero di frecce direzionali»). Inoltre esiste una evidente contiguità temporale tra le date di composizione degli ultimi testi poetici con l'elaborazione del libro d'esordio: il testo poetico, riportato qui sopra, è databile all'ottobre del 1960, mentre è noto – grazie alle ricerche di Mariarosa Bricchi <sup>16</sup> – che la primissima stesura di *Hilarotragoedia* avviene tra il dicembre '60 e il gennaio '61. Se poi si mettono a confronto la data del testo poetico più tardo di Manganelli, 31 ottobre 1962 <sup>17</sup>, e quella delle riscritture del libro d'esordio, dal gennaio '61 alla metà del '62, allora la deduzione di Piccini risulta particolarmente valida:

ciò significa che gli ultimi scampoli della scrittura in versi e la composizione del libro-né saggio-né

---

<sup>14</sup> Po, pp. 159-161.

<sup>15</sup> D. Piccini, introduzione a Po, p. 15.

<sup>16</sup> Cnfr. M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea, Novara 2002, pp. 16-20; cnfr anche Tagliaferro A., *Intorno alla genesi di Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, ne «il Verri», XLII, n. 6 (1998).

<sup>17</sup> Vedi Po, p. 213.

romanzo corrono per alcuni mesi paralleli. E che inevitabilmente, come l'esempio addotto dimostra, si offrono materiali e suggestioni, in una tela di rapporti incrociati, in un laboratorio che va mettendo a frutto la particolarissima temperatura di lingua e di stile in una simile combustione di generi diversi. Voglio dire che la cosmogonia "ilarotragica" sotto specie "discenditiva" affonda in parte nella sperimentazione, poi rimasta celata e segreta, della versificazione manganelliana, costituendo anche, in qualche modo, il punto di approdo e insieme di dissoluzione.<sup>18</sup>

Esiste dunque una continuità tematica e linguistica tra il laboratorio poetico di Manganelli e il trattatello "hilarotragico", perciò è possibile esaminare, prendendo spunto dalle riflessioni di Francucci, alcuni «fenomeni di memoria interna»<sup>19</sup> a proposito di temi ripresi dal *corpus* poetico e sviluppati poi nella stesura di *Hilarotragoedia*. Ad esempio, così come nel componimento *L'universo sta su quattro zampe*, l'universo viene comparato a un grande animale, in cui i pianeti sono capre e «regge il centro, l'ombelico / del mondo, un cartello sghembo / con su scritto: / Monta taurina»<sup>20</sup>; la medesima costruzione è rintracciabile anche nella comparazione sia dell'Ade come «una sorta di animalone, grande a dismisura»<sup>21</sup> in *Hilarotragoedia* sia del Testo come «enorme cetaceo» in *Nuovo Commento*. Nel trattatello sulla «catalevitazione», rispetto al testo poetico, si assiste a una dilatazione della metafora dell'Ade in quanto «animalone», così l'estro retorico manganelliano si scatena in una aggettivazione sovrabbondante e ipertrofica:

Animale grande e potente, caudato, membruto, masticante, evacuante, nobile ed oscuro, misura misurante di ogni cosa, che cose e dèi liquefa, disfa e omogeneizza in merda, senza ira o interiore sconcezza, così che quella sarà merda liturgica ed astratta: teomerda.<sup>22</sup>

Altri esempi – individuati da Francucci – sono l'«Iddio [che] si disfa [in] bicchiere di vetro sottile» confrontato con il «disfarsi [...] dell'infinito otre di Dio» in *Hilarotragoedia*; e ancora il «succo spremuto dagli inguini» che «rinfrasca, ringiovanisce, ti delizia» della poesia «Nuovo pezzo isterico» con il «vinello spregevole e lieve» della «angoscia titillante», che nel libro d'esordio Manganelli invita a bere: «puoi berla; bèvila: ti giova; e di fatto tu, amico prebalistico, o di perplessa e anche elusa e deplorata balistica, quotidianamente la bevi, inconsapevole»<sup>23</sup>. E ancora, suggerisce Francucci, «l'irraggiamento dei testi poetici sembra spingersi anche oltre gli anni Sessanta», se consideriamo l'«abitabile tomba» e il «nobile sarcofago» come

<sup>18</sup> D. Piccini, introduzione a Po, pp. 17-18.

<sup>19</sup> F. Francucci, postfazione a G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 345.

<sup>20</sup> Po, p. 61

<sup>21</sup> HT, p. 141.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> HT, p. 39.

iniziali spunti per il «sarcofago nuziale» di *Un amore impossibile*, contenuto in *Agli dèi ulteriori*. Esistono, dunque, numerose corrispondenze tematiche tra le due diverse e in parte parallele produzioni, caratterizzate entrambe da un forte ed esibito «tanatocentrismo», una pulsione di morte che diviene fulcro principale del linguaggio, sia esso strutturato in versi o in prosa: ciò vale per tutta la scrittura manganelliana che è dominata da un'intrinseca tensione verso una tautologica «morte da morire»<sup>24</sup> ovvero al gesto risolutore dell'«automorire»<sup>25</sup>.

Affrontando l'analisi delle affinità formali e dell'andamento ritmico della scrittura in versi e in prosa, sembra opportuno raccogliere la proposta avanzata (ma non attuata) da Francucci nella postfazione alla raccolta di poesie. Egli propone un'ipotetica «interpolazione» di alcuni versi di un testo del 1960 nel tessuto di un brano tratto da *Amore*, affinché possano risaltare le contiguità non solo tematiche ma soprattutto formali. Il risultato di questo esperimento, per quanto filologicamente scorretto, sottolinea le corrispondenze sotterranee tra prosa e poesia (le parti in grassetto appartengono al testo poetico):

Io non cesso di amarti, corrotta, decomposta, luminescente, fosforica regina; maestosa lebbra; immortale mortale; disfacimento inconcludibile. Mirabile orrore: **ovoide senza corpo, faticoso disegno, pace sui miei resti, onirografo, I wonder dove essere tua bocca, che fai tu mai della tua lingua, chiusa nel tuo teschio senza esiti? Se ti parlo, oscilli, ma non ascolti; oserò toccarti? Accarezzare la superficie declive del tuo nonvolto con la codardia di queste mani? Non oserò mai trattare con te i termini della mia esistenza irritabile, non spero di trovarti di fronte alla mia sedia durante una cena notturna, non suppongo di fenderti con un coltello di denti.** Esisteva altro modo, se non la tua riluttanza ad esistere, che ti consentisse a non rifiutarmi? In verità, ora non puoi rifiutarmi; né io cessare di amarti **e dunque noi dovremo convivere, e dedurre dalle ombre che io, non tu già vedi, chi di noi satellite si incontri sull'altro suo satellite.**<sup>26</sup>

Da tale esperimento si possono trarre alcune valutazioni che certamente non possono essere ritenute valide in assoluto, poiché l'interpolazione dei brani si basa su di una selezione arbitraria, ma in qualche modo indicative delle visibili analogie ritmiche tra prosa e poesia. Infatti, anche optando per altri passi tratti da *Amore*, si sarebbero ottenuti dei risultati non privi di una certa coerenza. Il motivo di tale corrispondenza si deve, probabilmente, al ritmo della composizione, che risulta il medesimo sia nel testo poetico sia in quello prosastico: entrambi giocano sul tentativo da parte del soggetto (“io”), di definire in qualche modo l'oggetto del desiderio (“tu”), sebbene per quest'ultimo sia

---

<sup>24</sup> Po, p. 34.

<sup>25</sup> HT, p. 20.

<sup>26</sup> Si tratta della poesia “Disincantando l'oggetto ovoidale che mi osserva” in Po, p. 175; mentre i brani di *Amore* sono tratti dalle pp. 88-89.

impossibile palesarsi come esistente; quindi, le continue domande retoriche di "io" rimangono immancabilmente senza risposta, totalmente retoriche, totalmente ipotetiche, generando così un catalogo di possibili definizioni del "tu", che di volta in volta condizionano il rapporto tra soggetto e oggetto.

Cimentandosi nell'esperimento opposto, ovvero disponendo in versi un brano da *Hilarotragoedia*, si ottengono risultati altrettanto interessanti. La scrittura prosastica del trattatello si presta efficacemente alla versificazione, poiché il ritmo del testo, escludendo in questo caso i passaggi che maggiormente appartengono allo stile trattatistico, possiede un andamento prosodico che regge anche nella commutazione in versi. Poniamo l'esempio di un brano tratto dalla "Testimonianza di un giovane solitario" (nella trasposizione in versi abbiamo cercato di mantenere le pause della punteggiatura):

Inospite e irto,  
io vivo in una gibigianna di tetri prodigi;  
fuggo le voci registrate dei vivi,  
indugio in gutturale conversazione  
con i fiati biascicati,  
i rochi ronzii dei peluriosi imperfetti;  
i non nati, i non morti,  
i misti di vita e morte;  
annoto gli scricchi compitati dei sassi,  
le smozzicate ragioni degli insetti,  
raccolgo le confessioni  
dei vegetali agonizzanti.  
Amo la compagnia,  
tra tutte discretissima,  
dei morti.

L'esperimento sembra confermare le peculiarità ritmiche della prosa manganelliana: il testo resiste anche se disposto secondo una struttura che simula quella poetica. Si tratta, certamente, di uno di quei brani in cui la presenza del soggetto si rivela predominante, ma non è infrequente trovare questo tipo di costruzioni in *Hilarotragoedia*. I verbi alla prima persona singolare, collocati a inizio di verso, scandiscono il ritmo del testo, che si slancia verso la chiusa finale, spezzato in brevi sintagmi ritmici, allo stesso tempo autonomi e perfettamente amalgamati con il contesto sintattico d'appartenenza. La composizione del testo evidenzia l'unione tra la rigida solidità della struttura a elenco (rivelata dai verbi «annoto» e «raccolgo») con l'esplosività delle inattese combinazioni

di nome e aggettivo («vegetali agonizzanti», «smozzicate ragioni»). Risulta evidente, inoltre, quanto l'attenzione per la sonorità della parola influisca sull'unità prosodica del testo, che riesce a mantenere coerenza interna e specificità ritmica, nonostante la tentazione divagante del senso. Si possono notare, infatti, alcuni espedienti retorici che conferiscono ridondanza fonetica al testo: la ravvicinatissima rima interna di «fiati biascicati»; l'allitterazione di «rochi ronzi»; l'uso marcato delle consonanti doppie (gibigianna, scricchi, sassi), in alcuni casi quasi senza soluzione di continuità («annoto gli scricchi compitati dei sassi, le smozzicate ragioni degli insetti, raccolgo le confessioni dei vegetali agonizzanti»), rafforzato anche dalla sapiente alternanza di participi presenti e passati in funzione aggettivale; il sarcastico gioco di parole con doppia negazione tra «i non nati, i non morti» e «i misti di vita e di morte». Il ritmo peculiare di questo passo, sia esso disposto in prosa o in versi, si fonda sulla deformazione della struttura rigida della catalogazione attraverso un sapiente accostamento della sonorità dei significanti e l'abbondante uso della punteggiatura, piuttosto che su aspetti legati alla disposizione del testo sulla pagina, come la fine di verso. La composizione della frase in base alle sonorità delle parole coinvolte viene illustrata e giustificata dallo stesso Manganelli:

Il fatto che le parole hanno dei suoni è fondamentale perché l'accostamento, il ritmo, la giacitura, il cadere, il giustapporsi e lo scindersi delle parole fa sì che queste parole agiscano in una maniera molto sottile, molto losca direi, leggermente impudica, proprio suggerendo delle immagini e delle fantasie che sono legate alla sonorità della frase.<sup>27</sup>

L'esplicito interesse per la «sonorità della parola» si deve all'incessante esplorazione di nuovi possibili significati sotto la parola quotidiana, prosciugata dall'uso ordinario, verso quelle voci che giacciono inascoltate all'ombra del significante. Fondamentale risulta per Manganelli la sperimentazione delle possibili combinazioni tra significanti, in modo tale che dall'incontro di sonorità affini sulla pagina emergano significati nuovi, inusuali e inaspettati. Risulta evidente – come ha rilevato Mariarosa Bricchi in merito alla composizione di *Hilarotragoedia* – che «Manganelli non insegue l'esattezza ma il ritmo, non la parola che catturi come nessun'altra cose o concetti, ma il rimbombare di una pagina ricca e satura»<sup>28</sup>. Egli ambisce a creare una tessitura ritmica nella quale le

---

<sup>27</sup> Dichiarazione di Manganelli in G. Pulce, *Lettura d'autore*, cit., p. 93; cfr la definizione di “fonomanzia” proposta da Giuliani: «Divinazione attraverso i suoni (fonie) emessi dal parlante. Il significato del fenomeno fasico della lingua è sempre convenzionale e astratto; non così il senso interiore più vicino al pensiero immanifesto, abbreviato, agglutinante, sintatticamente predicativo, lingua senza suono costretta a socializzarsi foneticamente e a grammaticalizzarsi. La fonomanzia è una metafunzione [...]. Le narrazioni di flessuosa continuità sintattica cercano, invece, di catturare la narratività dell'abnorme, percorrendo le articolazioni intermedie tra fenomeni fasici e sensi interni, in Id., *Il giovane Max*, Adelphi, Milano 1972, p. 91.

<sup>28</sup> M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, cit., p. 61.

parole si intrecciano non solo attraverso la coerenza sintattica della frase ma anche, soprattutto, grazie alle connessioni sonore, acquisendo così significati impreveduti, validi in quella determinata geometria sonora dove “co-suonano” perfettamente. Manganelli aveva già rilevato questa predilezione compositiva, nella nota alla sua traduzione di *Confidence* di Henry James nel 1946:

Questa prosa ci appare nel suo vero aspetto, come un sottile tessuto di vibrazioni e sensazioni, di parziali presenze e non totali assenze, disposte in un ritmo, un intreccio di ritmi, che in ultima analisi è l'essenza della sua opera, delle sue creature, della sua stessa prosa. [...] Ne sorge qualcosa di analogo ad uno spartito musicale; è una composizione di estrema intelligenza, retta da segrete regole matematiche, e la cui bellezza si fonda su labili ed intoccabili presenze... La creatura umana è così risolta in una dialettica interiore di elementi spesso in contrasto: se ne origina una serie di problemi di chiarezza interiore, di giudizio innanzi a sé medesimo, infine di buona o mala fede intima, che raramente giungono ad un risolvimento e superamento.<sup>29</sup>

La prosa di James, secondo Manganelli, si presenta come «qualcosa di analogo ad uno spartito musicale», e ciò le consente di essere retta allo stesso tempo da una struttura rigidamente matematica e da presenze sonore «labili e intoccabili», in cui la trama del racconto coincide con la trama sonora prodotta dagli «intrecci di ritmi» delle frasi. In questo processo di acquisizione di una consapevolezza ritmica nella narrazione, l'attività di traduzione svolta da Manganelli assume un ruolo fondamentale, poiché – come ha sottolineato di recente Nigro – «il riconoscimento della trama sonora della prosa di James si accompagna [...] all'individuazione del ritmo come sistema generativo del racconto e come “qualità segreta della vicenda”»<sup>30</sup>.

L'attrazione di Manganelli, già evidente nel laboratorio pre-manganelliano, per la composizione di testi in prosa che siano la sintesi tra una struttura rigida, spesso legata a generi letterari tradizionali e codificati, e un flusso linguistico impetuoso e divagante, trova forse la massima espressione in una delle più strepitose sperimentazioni manganelliane: i «cento piccoli romanzi fiume» di *Centuria*<sup>31</sup>. Infatti la peculiarità del libro, una sorta di riscrittura prosciugata e condensata del *Decameron*, risiede proprio nell'auto-imposizione di una struttura alla quale la scrittura si deve adattare, conquistandosi un ritmo interno “da romanzo”, senza averne gli spazi e, soprattutto, l'aria. Proprio Manganelli, intervistato da Stefano Giovanardi a proposito della genesi del libro, mette in evidenza alcuni dati fondamentali:

---

<sup>29</sup> G. Manganelli, nota di traduzione a H. James, *Fiducia*, Einaudi, Torino 1990, p. 300.

<sup>30</sup> S. Nigro, *Asterischi manganelliani*, in «Autografo», n. 45, 2011, p. 15.

<sup>31</sup> G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano 1979; ora versione ampliata a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1995.

I racconti [...] sono stati pubblicati nell'esatto ordine di composizione; questo soprattutto perché credo che nel loro insieme essi disegnano, se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di un universo di volta in volta narrate... Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi.<sup>32</sup>

Innanzitutto Manganelli mette in rilievo la coincidenza tra il ritmo della scrittura e quello degli stati d'animo da cui nascono i cento abbozzi di trame per romanzi potenziali, mentre nega la volontà di una narrazione tradizionale. Infatti egli definisce le sue "centurie" come «sequenze narrative», ovvero testi che del romanzo mantengono solo l'essenziale, mentre il respiro tipico del genere romanzesco viene eliminato. Nella stessa intervista Manganelli fornisce la sua particolare definizione del romanzo in relazione alle "centurie":

Ho l'impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po' come dei romanzi a cui sia stata tolta l'aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi d'aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe.<sup>33</sup>

La distinzione tra romanzo e "centurie" è connessa alla quantità d'aria che lo scrittore inserisce tra le righe del testo: così mentre il romanzo si assiste a una dilatazione della trama a partire da poche righe fondamentali, nelle "centurie" l'aria viene aspirata lasciando solo l'ossatura del testo. Quindi ognuno dei cento piccoli romanzi è l'espressione dell'essenzialità di una trama prosciugata che rispecchia uno stato d'animo dell'autore e di quella condizione individuale mantiene il ritmo, come se ogni stato d'animo possedesse una particolare organizzazione ritmica traducibile sulla pagina. Si tratta evidentemente di una finzione letteraria, ma denota una particolare cura nella composizione ritmica dei testi, ancor più se vincolati in uno spazio limitato e claustrofobico, come quello in cui viene collocata ogni singola centuria.

L'altro dato interessante riguarda il riferimento al «mito del sonetto», in quanto «struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi». Infatti Manganelli, accingendosi a trascrivere questa sorta di allegorie di stati d'animo universali, sente la necessità di imporsi una misura che lo costringa a comprimerli in

---

<sup>32</sup> G. Manganelli intervistato da S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, in "Avanti!", 8 aprile 1979; ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 47-48; si può rilevare un'analogia con l'intento espresso da G. Parise nei suoi *Sillabari*, Rizzoli, Milano 1972-1982.

<sup>33</sup> Ivi, p. 48.

uno spazio limitato. Nel caso dei «piccoli romanzi fiume» la “vessazione” viene prodotta dalla grandezza dei fogli su cui Manganelli sceglie di scrivere; mentre per quanto riguarda il sonetto si tratta di rispettare, almeno nella forma tipica, la misura di quattordici versi endecasillabi raggruppati in due quartine a rima alternata o incrociata e due terzine a rima varia. Dunque il sonetto, esempio emblematico in poesia, si caratterizza per la «dura brevità» in obbedienza ai principi metrici di una struttura «rigorosamente carceraria», ma anche di una sorta di «leggerezza»<sup>34</sup>, poiché all’interno di quella griglia vengono inseriti i temi più volatili, impossibili, le maggiori finzioni della poesia italiana. Si ricordi infatti quanto dichiara Manganelli a proposito di Petrarca, sommo maestro della forma sonetto: egli ammira Petrarca proprio perché, usando il sonetto come sfida a se stesso, «è riuscito a non significare nulla»<sup>35</sup>, ovvero la finzione di un canzoniere d’amore.

La supremazia della sonorità delle frasi in fase compositiva, a prescindere dalla forma adottata (trattatello, commento, centuria, ecc.), diventa una costante della prosa manganelliana, come ha constatato Mattia Cavadini, tentando di fornire una definizione di libri quali *Amore, Dall’inferno, Rumori o voci, Il presepio, La palude definitiva*:

l’attenzione in essi non si focalizza affatto sulla dimensione narrativa, bensì sulla libera creazione ritmica, sull’inedito fonico e visivo. [...] Poemi in prosa, dunque, sia per lo spessore della lingua, sia per la sospensione mitica, sia per il gioco illusorio e visivo delle figure: espressioni di una spiritualità profonda; epopee fantastiche, cantate da un immaginario liberato, incentrate sulla *nigredo* alchimistica, sul Caos originario, sulle metamorfosi; liturgie musicali, in cui accade di sperimentare modificazioni interiori, intestine, a contatto con le zone abissali dell’io, laddove tutto acquista significato epifanico, misterioso.<sup>36</sup>

I testi di Manganelli sfuggono alle classificazioni di genere e si presentano perciò come testi ibridi, che si fondano «sulla libera creazione ritmica, sull’inedito fonico visivo», mescolando diverse strategie compositive e conservando costante l’attenzione per il ritmo del linguaggio. Cavadini li definisce addirittura «poemi in prosa», commutando un’etichetta approssimativa e altrettanto inefficace, che non rende giustizia del flusso discorsivo dei testi. La stessa difficoltà classificatoria si riverbera sulla figura dello scrittore: Rodolfo Wilcock lo considera «unicamente un poeta», scrittore «figlio della retorica e della poesia»<sup>37</sup>; mentre Alfredo Giuliani lo definisce «uno scalpitante poeta

<sup>34</sup> G. Manganelli, *Leggerezza del sonetto*, “Il Messaggero”, 2 marzo 1989; poi in *Id.*, *Antologia privata*, cit., pp. 231-233.

<sup>35</sup> G. Manganelli intervistato da L. Ripa di Meana, *Nel paese di Manganelli*, contenuto in *Id.*, *La penombra mentale*, cit., p. 85.

<sup>36</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., pp. 123-124; interpretazione condivisa da Ludovica Koch: «Apparentemente in prosa [...], *La palude definitiva* è in realtà un Poema – medievale, secentesco, romantico – sulla Putrefazione», in *Id.*, *La palude, indecorosa preghiera*, «Riga», p. 270.

<sup>37</sup> J. R. Wilcock, *L’enigma del pendolo*, “Il Tempo”, 25 settembre 1976; ora in «Riga», p. 229.

della prosa», sottolineando che Manganelli «non era un poeta, ma si adattava alla disciplina del verso», e allo stesso tempo «non era un narratore, amava e capiva come pochi le favole e le architetture romanzesche, ma non si adattava alla disciplina, al senso comune del romanzo»<sup>38</sup>. Accogliendo la definizione di Giuliani, è possibile comprendere per quale ragione nei testi poetici, a differenza della prosa, Manganelli non si sia mai cimentato con strutture metriche chiuse. Infatti non si rintracciano rielaborazioni di sonetti tra le poesie, sebbene i temi trattati si possano adattare alla doppia valenza, rigida e leggera, del sonetto. Dunque, ripensando a *Centuria*, si può affermare che l'operazione compiuta da Manganelli consiste nel trasportare il «mito del sonetto» nel terreno a lui più congeniale della prosa, e di conseguenza la struttura rigida e leggera del sonetto viene trasposta alla misura dei fogli su cui egli s'impone di scrivere i «cento romanzi», allo stesso tempo «piccoli» e infiniti.

In Manganelli prosa e poesia si compenetrano e si compensano, ciò che rimane costante è l'organizzazione del linguaggio, riconoscibile e multiforme allo stesso tempo. La conferma arriva da alcuni versi, databili tra il '56 e il '57, che manifestano l'angoscia stilistica di Manganelli:

ora la tenerezza lasciva  
d'una retorica barocca,  
arrossa il sangue che s'inverna.<sup>39</sup>

In tre versi Manganelli riassume l'essenza della sua retorica: una scrittura ossimorica («tenerezza lasciva») che contemporaneamente esalta la viva materia autobiografica («arrossa il sangue») e ne frena gli ardori sotto la *callidissima* coltre di una lingua che renda tutto figura retorica («s'inverna»), una lingua morta ma «proliferante». Manganelli compie una operazione antidialettica, che si ricollegga – come egli stesso dichiara negli Appunti critici – al barocco in quanto «sistema dei contrasti, ma non risolti; senza dialettica», in cui non si è obbligati a scegliere tra aspetti contrastanti, a meno che non si decida di scegliere appunto la «follia ragionevole» dell'«assurdo, il contraddittorio»<sup>40</sup>. I versi precedenti, associati agli appunti critici del diario, possono essere considerati come una primigenia dichiarazione di poetica: ovvero delle contraddizione irrisolte e dell'ossimorica «follia ragionevole». Secondo la definizione di Grazia Menechella, Manganelli può essere considerato un «neobarocco»<sup>41</sup>, proprio perché «la musicalità del linguaggio è centrale nella *sua* scrittura»<sup>42</sup>; ma, forse, sarebbe

<sup>38</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 15.

<sup>39</sup> Po, p. 70.

<sup>40</sup> G. Manganelli, *Appunti critici*, in «Riga», p. 79; vedi supra Cap. 1.5.

<sup>41</sup> Vedi per una definizione del concetto di «neobarocco» O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

<sup>42</sup> G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*,

più consono definirlo un “dissimulatore”, rifacendosi alle riflessioni di Torquato Accetto nel trattato sul dissimulare onestamente, in quanto «industria di non far vedere le cose come sono», ovvero: «si simula quello che non è, si dissimula quello che è»<sup>43</sup>.

Nel laboratorio del “pre-Manganelli” poesia e prosa si presentano allora come due modi di esprimere una medesima necessità di superamento dell'angoscia, il risultato della «lotta violentissima (e il suo andamento regolare e imprevedibile) che si svolge nel mio cervello, nella mia ‘anima’, per sopravvivere, vivere da uomo, capire attivamente la realtà»<sup>44</sup>. Con l'espressione «capire attivamente la realtà» Manganelli intende paradossalmente che «bisogna essere così prossimi alla demenza per capire il valore pratico, tecnico dei concetti», poiché «il concetto nasce dove è possibile eliminare l'angoscia» e si configura come «il simbolo dell'angoscia superata»<sup>45</sup>. L'ambito superamento dell'angoscia arriverà solo dopo un lungo percorso verso la “dissimulazione” e la “menzogna”: infatti i testi prodotti nel laboratorio pre-manganelliano non si presentano come «simboli dell'angoscia superata», ma come esternazioni del doloroso rapporto con l'angoscia che ancora lo pervade. Tuttavia, Manganelli comprende che questi esperimenti di scrittura costituiscono solo l'incipit di un processo molto più ampio e profondo che lo porterà a confrontarsi con proprie contraddizioni e ad accettare la loro impossibile risoluzione; infatti, in un testo poetico del '58, con disincantata lucidità confida a se stesso: «Non sono molto interessanti / questi scarabocchi del tuo sangue»<sup>46</sup>. Le prose e le poesie del laboratorio del “pre-Manganelli” sono soggetti ancora legati all'informe violenza del dato reale, e si presentano come «scarabocchi» intinti nel vivo dolore delle proprie ferite e perciò privi della paradossale coerenza della menzogna, che solo più tardi verrà completamente elaborata.

Il dato costante che caratterizza, invece, la sua scrittura, fin dalle prove laboratoriali, è la quasi ossessiva meticolosità nel calibrare le sonorità e il ritmo della parola, svincolandola da qualsivoglia codificazione semantica. Perciò i tentativi di descrivere l'ambiguità della sua scrittura non esauriscono la complessità dell'organizzazione linguistica che egli conferisce alle sue fluide geometrie sonore. Nella postfazione a *Ti ucciderò, mia capitale*, Silvano Nigro ricorda che in *Encomio del tiranno* Manganelli ha scritto che «le storie distraggono dalle parole», perché «sono le parole ad accadere in un racconto», e dunque «la scrittura è lo spazio artefatto, il pentagramma, il luogo delle cerimonie verbali. In essa le parole si spendono e si disseminano; si espongono: si perdono e divagano. Manganelli era un incantatore di

---

Longo, Ravenna 2002, p. 79; per una definizione articolata di “neobarocco” si veda O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

<sup>43</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, cit., cap. VIII, pp. 50-51.

<sup>44</sup> G. Manganelli, *Appunti critici*, 20 giugno '55, in «Riga», p. 92.

<sup>45</sup> Ivi, p. 93.

<sup>46</sup> Po, p. 88.

parole, un flautista magico. Faceva balzare fuori dai testi (di Pulci, Firenzuola, Bartoli, Segneri) le parole, morte, rare o preziose che fossero, e anche irradiate di sentimento dialettale [...]; per poi ordinarle in liste e porre ai propri ordini il loro vitalismo»<sup>47</sup>. Se Manganelli è stato un «incantatore di parole», si potrebbe ipotizzare una definizione più complessa dello scrittore in quanto “metamorfico dissimulatore”, ossia uno “scrivente” in grado di miscelare generi, stili, maniere in una scrittura ambigualmente polimorfa, che dissimula la menzogna su cui è fondata, mimetizzando il “come se” a cui obbedisce, attraverso un metamorfico e instabile divenire del linguaggio.

---

<sup>47</sup> S. Nigro, postfazione a G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, pp. 256-357.

### 2.3 – La tecnica della variazione in *Nuovo Commento*

Con il *Nuovo commento* (1969) Manganelli mette alla prova il genere del commento, compiendo un'operazione affine a quella della scrittura combinatoria, ma preannunciando anche gli sviluppi ritmici dei suoi discorsi teologici successivi<sup>48</sup>. Infatti in merito alla composizione dello pseudo-commento, Manganelli fa esplicito riferimento alla tecnica della variazione, prelevata dal campo musicale e adattata alla prosa letteraria, in funzione di struttura portante del testo. Il secondo libro di Manganelli si configura, infatti, come commento a un testo inesistente, di cui si viene a conoscenza solo attraverso il commento stesso, senza poterlo mai delineare del tutto. Calvino avanzò l'ipotesi che il testo inesistente corrispondesse a Dio o all'universo, e dunque esso fosse impossibile da decifrare a partire dal commento, essendo per definizione ineffabile. L'ipotesi risulta con ogni probabilità valida, e rende evidente la necessità di un commento che può strutturarsi solo su se stesso, non potendo contare su alcun referente esterno. Il risultato è un commento che riflette sulla riflessione ermeneutica in sé, espandendo il genere commento a emblema della totalità delle attività di scrittura, in quanto organizzazione del linguaggio attorno a una assenza: se il testo è inesistente e l'universo ineffabile, all'uomo rimangono a disposizione solo il linguaggio e le ipotesi sul mondo.

Nella composizione di *Nuovo commento* Manganelli si avvale di una tecnica di provenienza non letteraria ma musicale, ovvero la variazione, che egli sperimenta in quanto possibilità di conferire ritmo al commento, nonostante l'enigmaticità del tema, da cui deriva la labilità di un sistema linguistico che commenta nient'altro che se stesso. Durante un dialogo radiofonico con Paolo Terni a proposito delle caratteristiche compositive delle opere di Stravinskij, contenuto insieme ad altri in *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Manganelli ha fornito la sua interpretazione della variazione musicale, ammettendo di aver tentato di praticarla in tre punti circoscritti di *Nuovo commento*:

Effettivamente la variazione è proprio, direi, il riassunto della cosa suprema che la musica può fare e

---

<sup>48</sup> Vedi infra Cap. 2.5.

che la letteratura non può fare... la variazione adopera uno schema, una geometria, e [...] questa geometria la ricomponne continuamente in modo totalmente irricognoscibile e ricognoscibile. È lei e non è lei. È continuamente cambiata e mantiene lo stesso schema. E c'è da diventare matti di fronte al fascino, all'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità. Io mi sono anche provato di fare... in certe pagine mi sono così meschinamente provato a vedere in quale modo il ritorno [...] di una pagina letteraria di certi temi potesse consentire degli spostamenti in qualche modo analoghi alla variazione...<sup>49</sup>

L'indizio fornito da Manganelli rivela una particolare attenzione alle possibilità compositive legate alla trasposizione letteraria di tecniche musicali, le quali, nonostante le difficoltà di adattamento da un ambito all'altro, risultano efficaci anche sul piano linguistico. In *Nuovo commento*, dunque, egli mette in pratica la tecnica della variazione, rielaborando uno stesso tema in tre modi diversi al fine di farne risaltare la complessità e l'ampiezza. In seno a questa operazione si nasconde un quesito di notevole portata: come applicare la tecnica della variazione a un tema inesistente? Come si può variare qualcosa che non compare mai?

Si tratta di una questione fondamentale, perché le affinità compositive tra ritmo letterario e musicale assumono troppo spesso la caratteristica di prestiti lessicali, sorta di arabeschi del linguaggio critico, piuttosto che risultare vere e proprie trasposizioni messe in atto con consapevolezza e necessaria distinzione. Come sottolinea con puntualità Stefano Colangelo nel suo *Metrica come composizione*<sup>50</sup>, la diffidenza espressa da Meschonnic nei confronti della equivalenza tra ritmo musicale e ritmo letterario è giustificata dal fatto che il concetto di ritmo risulta troppo spesso inficiato dal retaggio del desiderio romantico di una sorta di “caccia” all'analogia estetica tra le arti, quelle «suggerzioni incontrollabili» – come le ha definite Beccaria – che compensano la vacuità del gergo della critica letteraria. Invece la relazione tra la composizione musicale e quella letteraria dovrebbe essere intesa, secondo l'insegnamento di Pierre Boulez – ricorda ancora Colangelo –, come condivisione di modelli, non come prestito di metafore e suggestioni. Consapevole del rischio di semplificazione sempre in agguato in questo campo, Manganelli chiarisce con estrema lucidità in che misura la tecnica della variazione possa essere praticata in un commento

---

<sup>49</sup> P. Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2001, p. 63-64; sul rapporto letteratura e musica si veda anche A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: archeologia di un collezionista*, in Id., *Libri segreti*, cit., pp. 213-223.

<sup>50</sup> S. Colangelo, *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002, p. 15.

che ha per tema il nulla e per motivo dominante se stesso:

Nel *Nuovo commento* ci sono tre pezzi che [...] secondo me dovevano essere intesi in questo modo... E questa qualità restituisce alla musica una intensità e una lindura della forma, una pulitezza, una feroce pulitezza della forma, una mistica della propria geometria, che è vano cercare forse in qualunque altra forma di espressione artistica. E veramente, di fronte alla variazione, io mi sento meschino e invidioso, mi sento assassino potenziale di musicisti perché [...] credo che sia in qualche modo il sacramento musicale: più in là di così la musica non poteva andare nella concezione di se stessa come fecondità e sterilità in uno spazio in cui niente nasce e tutto si moltiplica.<sup>51</sup>

L'invidia di Manganelli nei confronti della tecnica della variazione in campo musicale nasce proprio dalla libertà concessa a un gioco formale, che apre verso infinite combinazioni e divagazioni su di un tema stabilito; la variazione, infatti, conferisce alla musica quella «feroce pulitezza della forma» che le permette allo stesso tempo «fecondità e sterilità in uno spazio in cui niente nasce e tutto si moltiplica». La «geometria» compositiva della variazione, secondo Manganelli, proietta sulla musica uno schema che la rende «irricognoscibile e riconoscibile» nello stesso spazio d'azione, poiché riesce a celare il tema principale, mentre ne esalta e dilata le potenzialità. Il vortice geometrico della variazione si fonda su uno schema talmente solido, che può esistere a prescindere dalla presenza di un tema da modificare, perciò consente di comporre variazioni senza bisogno di esplicitare il tema di partenza.

È ciò che accade nell'esperimento compiuto dal compositore inglese Edward Elgar con la creazione delle sue *"Enigma" Variations* (1899), costituite da quattordici variazioni su un tema inespresso, che appunto non compare mai durante tutta l'opera ma si pone in quanto enigmatico e sotterraneo punto di riferimento. In quest'opera Elgar unisce l'abilità compositiva alla passione per la matematica e la numerologia, creando un sistema enigmatico assai intricato, che ha costretto musicologi e matematici a proporre numerose soluzioni che sono risultate mai del tutto calzanti, esaltando così le possibilità combinatorie della tecnica della variazione, vera e propria protagonista dell'opera. Nel libretto di sala della prima esecuzione pubblica nel 1899, lo stesso Elgar pose la questione dell'enigma affermando che il tema nascosto è una sorta di *dark saying*, una parola oscura, che soggiace a tutta l'opera, perché un altro e più ampio tema "va" attraverso tutta l'opera ma non viene mai suonato («further, through over the whole

---

<sup>51</sup> In P. Terni, op. cit., p. 64.

set another and larger theme “goes”, but is not played»<sup>52</sup>).

In linea teorica, a partire dalla analisi delle variazioni si potrebbe risalire al tema centrale mai suonato, ma Elgar sapientemente dissemina indizi e tranelli nella sua opera senza mai fornire la chiave di lettura decisiva per decifrare l'enigma, in cui si intersecano diversi piani di lettura: dalla biografia dell'autore alla numerologia, dalle citazioni musicali a quelle letterarie, dalle combinazioni visive del pentagramma alle mosse degli scacchi. Come sostenne il matematico e numerologo Eric Sams negli anni '60, uno dei maggiori interpreti dell'opera di Elgar, «il tema che “va” non è un vero codice, né un “contrappunto fantasma”, né una mera citazione dissimulata – ma l'inseme di tutte queste tecniche da *quodlibet* onirico»<sup>53</sup>; secondo una schema tipico dell'inventore di enigmi: «chi inventa enigmi ha una mente tortuosa, ma giusta. Tutte le tracce devono essere là; è permesso un gran dissimulare, ma nessuna finzione. Questo indica una via per uscire da dilemma»<sup>54</sup>. Tutti gli indizi sono presenti ma abilmente dissimulati, così la soluzione dell'enigma si trova già all'interno dell'opera, ma risulta evidente solo agli occhi di chi è in grado di leggerla e interpretarla, tenendo insieme tutti gli indizi. Secondo Elgar l'unica persona che avrebbe avuto a disposizione tutte le chiavi per deciptare il dilemma era Mr.s Dora Penny Powell, detta Dorabella, a cui erano dedicate le *Variazioni*, ma ella non riuscì mai a trovare una soluzione definitiva, nonostante molti indizi fossero rivolti solamente a lei. Al di là delle possibili soluzioni proposte negli anni (pare che la più plausibile sia il tema della canzone popolare *Auld Lang Syne* scritta dal poeta scozzese Burnes), l'aspetto rilevante dell'operazione di Elgar risiede soprattutto nell'aver giocato con il paradosso della variazione sul tema, annullandolo e ribaltando così il rapporto di dipendenza fra il tema e le rispettive variazioni: si possono ascoltare solo le variazioni, mentre a proposito del tema si possono solo proporre delle ipotesi, più o meno valide, e mai definitive.

Il *Nuovo commento* manganelliano si forma seguendo il medesimo principio, poiché è costituito da una serie di variazioni a un tema enigmatico<sup>55</sup>, che non compare

---

<sup>52</sup> E. Elgar, citato in J. Rushton, *Elgar, “Enigma” Variations*, CUP, Cambridge 1999, p. 65.

<sup>53</sup> E. Battaglia, prefazione a E. Sams, *Variazioni con enigma svelato, saggi su Elgar, Schubert e sul confine tra musica e letteratura*, a cura di E. Battaglia, Analogon, Asti 2008, p. XV.

<sup>54</sup> E. Sams, cit., p. 16; sul rapporto tra musica e letteratura in Elgar si veda *Edward Elgar: Music and Literature*, edited by R. Monk, Scolar Press, Aldershot 1993.

<sup>55</sup> A proposito dell'enigmistica Manganelli ha scritto nell'articolo *Parole sbriciolate* sul «Messaggero», 25 maggio 1986: «Enigmista è parola imparentata con enigma; e nell'enigma s'illustra la volontà del suono della parola di impedirci di giungere al supposto significato della parola stessa; insomma, la parola sta lì, ma emette una nebbia sonora, se così posso dire, che non ci riesce di adoperarla, e dunque la parola diventa inutile, e pertanto utilissima agli usi letterari. Ma diventando praticamente inutile, la parola diventa sensata in una prospettiva che non è quella quotidiana; e ad esempio, chi

mai ma viene posto come esistente, affinché il commento possa avere luogo, offrendo alcuni indizi interpretativi per decriptare ciò che si nasconde in quella assenza. Il commento si colloca al margine del testo con l'intento di spiegare il testo, e anche in assenza di un testo da commentare esso non può rinunciare alla sua missione, pur proiettandosi nel vuoto. Inoltre il commento non viene definito “nuovo”, perché davvero rinnova l'interpretazione offerta da un commento precedente, ma perché amplia a dismisura le possibilità connesse all'attività ermeneutica, illustrando ipotesi ulteriori e mai definitive, all'inseguimento dell'inafferrabile totalità del testo-mondo. Fin da subito l'aspirante commentatore mette in chiaro il valore “innovativo” del commento, avvisando i lettori dei paradossi insiti nell'impresa che sta per compiere:

Non s'adonti l'occhiuto lettore alla intonsa insolenza di codesto “nuovo”, né travalichi in precoce, incauto sdegno. “Nuovo” lo diciamo non già perché ambisca a radicalmente innovare la materia, o proporre una redazione criticamente definitiva, breviarietto, o viatico amico pei frigidhi fuochi dell'apocalisse, o suggerire una lettura più sottile [...]. Piuttosto [...] vorremmo porgerlo come faticoso ma non sleale documento di un inseguimento sgangherato e penoso, tra binari e marciapiedi di una allegorica e nondimeno sordida stazione [...]. “Nuovo”, dunque, solo per questo pomeriggio, siffattamente effimero che, se oserai ruotare le disorientate orbite sulle poche carte già scorse, o con stizzosa impazienza compulserai le ulteriori, le vedrai fitte di subite righe, un cascame di penduli, senili barbigli concettuali, parole desuete, grafie vacillanti, arcaici modi sintattici, citazioni di mezzi di trasporto e vestiari a tal punto obsoleti da ritrovarli solo in stinti affreschi del contado marchigiano.<sup>56</sup>

Il genere commento viene così parodiato e insieme esaltato, attraverso il ribaltamento delle sue caratteristiche peculiari che solitamente appartengono all'apparato di note e appendici nell'accompagnare il testo commentato, e la riconversione del commento in quanto luogo della narrazione (come avviene nel *Fuoco pallido* nabokoviano). Il commento, quindi, non svolge il ruolo comprimario di supporto al testo ma quello del protagonista autarchico, e può così prendere il sopravvento divagando verso direzione

---

voglia far profezie è bene che impari tutto sullo sbriciolamento delle parole», ora in Id., RSP, p. 209.

<sup>56</sup> G. Manganelli, *Nuovo commento*, Einaudi, Torino 1969; ora Adelphi, Milano 1993, p.11-12; sulla parodia del genere commento Francucci ha scritto: «Decidendo di mettere in funzione il meccanismo del commento e di muoversi nel suo orizzonte, Manganelli assume, tutte insieme, le possibilità operative e le varianti morfologiche e strutturali che il commento ha offerto nel corso della sua plurisecolare storia. [...] Genere parassitario per eccellenza, è stato definito, ma, da parassita che si rispetti, con la possibilità di sopraffare il testo; in più gli si è attribuita la fondamentale funzione discriminatoria dei sensi possibili», in Id., *Barocco*, in «Riga», p. 317; si veda inoltre C. Mazzacurati, *Commentare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 286-298.

non previste dal testo di partenza.

Per Manganelli, infatti, «ogni commento, chiosa, o vero postilla vuol essere splanamento di testo», con l'obiettivo di distendere e s-piegare il testo attraverso una «artefatta retorica» che generi nuove escrescenze testuali: «casto, dunque, e gelido, punta l'asessuato sesso dell'ingegno a ingravidare del suo morto seme lo sterile e vergine seme»<sup>57</sup>. Il commento mantiene il suo caratteristico ritmo scandito dal susseguirsi delle note, dai rimandi interni, dalle plausibili interpretazioni del testo, ma esso, acquisendo autonomia narrativa, può esondare dai confini consueti, fino a disgregare la compattezza e la logica dell'apparato verso una ibridazione tra generi che si trovano solitamente affiancati e in alcun modo amalgamati: il commento diviene insomma dimostrazione saggistica delle potenzialità del commento in quanto romanzo. La sua affidabilità nel supportare la lettura del testo viene meno, perciò il commento resiste in quanto supporto strutturale alla narrazione, che prescinde dalla centralità di un tema commentabile.

Come aveva già notato Maria Corti ne *Il viaggio testuale*, il *Nuovo commento* si regge, secondo il modello del trattato secentesco, sulla simulazione di una «struttura isosintattica», ovvero l'attuazione di «una mimesi della sintassi dell'argomentazione» in chiave parodica, attraverso «il connubio sul piano sintattico fra le macrosequenze isosintattiche del genere trattato con argomentazione e le inversioni e dislocazioni delle parole all'interno delle sequenze stesse»<sup>58</sup>. La scelta di Manganelli – rileva con estrema lucidità Corti, utilizzando un'appropriata terminologia musicale – è quella di «un narrare per trattato», ovvero «per fluente sinfonia commentatoria al grande testo che è l'universo, [in cui] sia la natura dello stile, la sua particolare orchestrazione»<sup>59</sup>. Lo pseudo-commento manganelliano può avere luogo attorno a una vacuità tematica centrale, perché la sintassi che lo sostanzia allo stesso tempo simula il rigore logico del trattato (il procedere isosintattico) e lavora sulle figure retoriche per eccesso, dilatando la massa verbale e disarticolando i consueti rapporti sintattici, attraverso quella che Corti definisce «ironia metonimica», ovvero «la dislocazione semantica tra elementi logicamente contigui separati da catalogo o digressione»<sup>60</sup>, che conducono il testo

---

<sup>57</sup> NC, p. 10.

<sup>58</sup> M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Milano 1978, pp. 149 e 153.

<sup>59</sup> Ivi, p. 152; sull'orchestrazione della prosa: «Le serie accentuali e prosodiche si rilanciano, scompaiono per un attimo, ricompaiono vicinissime [...] e organizzano il movimento della parola attuando una continuità del senso, dai temi al discorso, dal detto al dire. La serialità prosodica [...] ripropone l'effetto di lista derivante dalla giustapposizione degli eventi ma disegnandolo secondo un ritmo che fa sentire l'attività del soggetto. Due principi, che non sono tra loro speculari, organizzano il processo della significazione», Isotti Rosowsky, op. cit., pp. 127-128.

<sup>60</sup> Ibidem.

verso l'ipertrofica verbalità del nulla: «s'ingraverà di seme verbale l'utero morto del nulla»<sup>61</sup>. Sempre Corti – recuperando l'analisi di Dàmaso Alonso<sup>62</sup> sulle strutture sintattiche della prosa barocca, che viene divisa in due categorie, quella a «sintagmi progressivi» e quella a «sintagmi ramificati» – osserva che la struttura sintattica dei periodi in *Nuovo commento* si dispone secondo una «accumulazione di sequenze non progressive, nate da continue geminazioni o biforcazioni della frase cui seguono successive sottodualità con un processo di espansione che può colmare un'intera pagina»<sup>63</sup>. La prosa di Manganelli non è progressiva, non procede secondo un moto lineare, ma si dispone secondo un sistema di multiple ramificazioni, che inglobano il nulla centrale, attraverso l'intreccio ramificato di una sintassi in continua espansione verso la saturazione della pagina. Come ha fatto notare puntualmente Alfredo Giuliani, recensendo il volume al momento della pubblicazione, «la struttura del *Nuovo commento* consiste nel ridicolizzare la Struttura, nel compaginare a imbuto e con piglio divinatorio i foglietti smistati dal caso»<sup>64</sup>.

La struttura geometrica del *Nuovo commento* si evince anche dall'immagine di copertina della prima edizione Einaudi, ovvero un quadrato composto da simboli grafici al cui centro si trova un emblematico punto nero, opera dell'artista giapponese Takahashi Shohachiro<sup>65</sup>, che Manganelli in quarta di copertina suggerisce di interpretare secondo una dualità semantica:

Potremmo leggere il disegno della copertina come una immobile esplosione; ma se ne differenzia, e quanto gravemente, in quanto quadrata; dunque è un temenos, recinto garantito dagli dei e, insieme, garante contro le inframettenze degli dei. Pertanto, una pacifica, fruibile esplosione che alla inventività del caos allea il rigore di una ben delimitata mappa. Ma se scrutiamo l'interno di codesta esplosione quadrata, le schegge ci si rivelano segni, numeri, ideogrammi, lettere. Assistiamo dunque ad una esplosione alfabetica, alla occupazione nominalistica dello spazio? E allora che sarà quella muraglia grafica se non l'esile e saldo confine della grammatica? Pare confermare codesta descrizione l'ordine, mimesi della sintassi, in cui si dispongono numeri e lettere e ideogrammi.<sup>66</sup>

Non importa si tratti di esplosione o implosione di simboli, a partire da o verso un unico

---

<sup>61</sup> NC, p. 49.

<sup>62</sup> Cnfr D. Alonso, *Pluralità e correlazione in poesia*, Adriatica, Bari 1971.

<sup>63</sup> M. Corti, op. cit., p. 153.

<sup>64</sup> A. Giuliani, *Nuovo commento di Manganelli*, ne «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1969; ora in «Riga», p. 216.

<sup>65</sup> Cnfr l'analisi di W. Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, Armando, Roma 2003, p. 35 e segg.

<sup>66</sup> G. Manganelli nella quarta di copertina di NC.

punto centrale non decifrabile, perché a risaltare è l'organizzazione stessa dello spazio attorno a quell'unico punto che funge da fulcro alla disposizione dei segni, nonostante non agevoli l'interpretazione del sistema figurativo. Ogni simbolo si può configurare come commento o variazione rispetto al punto centrale, spiegandone la funzione o dispiegandone le possibilità intrinseche, secondo una disposizione spaziale che, essendo esso l'unico elemento sferico in un sistema di quadrati, lo rende allo stesso tempo necessario in quanto ambivalente origine della ex/in-plosione, ma anche innecessario, poiché la struttura portante dell'organizzazione grafica resisterebbe anche in sua assenza, essendo essa una cristallizzata composizione del caos. Il centro, infatti, si configura come luogo infinitamente mutevole e attraversabile:

unico luogo che, come circolare, accoglie imparzialmente o imparzialmente scocca tutti i circostanti dardi. Liscio, indifferenziato, quel vacuo centrale può essere variamente descritto: come pozzo natale e mortale; luna colta nel contraddittorio istante in cui esiste come non luna, una tensione, o solo fantasia del cielo, di dar fuori quella bolla di ritmica materia luminosa; sole nero, la cui intensità creativa è pari alla tenebrosa maestà. Insomma, che i segni escano da quella sede, o a quella convergano, o attorno a quella facciano quadrato, pare chiaro che la loro fine, o inizio, o consistere, esigano una qualche continuata, notturna catastrofe; ed anzi di quella siano designati e compatti.<sup>67</sup>

Il centro inconoscibile è il tema inesistente, il testo illeggibile, ovvero l'enigma, a cui tendono tutte le soluzioni e dal quale si diramano tutte le possibili variazioni che fanno perno sul vuoto centrale. La figurazione geometrica della copertina corrisponde allo schema fondamentale della tecnica della variazione, in cui riconoscibilità e irriconoscibilità del tema, ovvero tensione alla chiarificazione dell'enigma e tensione alla dispersione dei significati, si muovono di pari passo, variando e moltiplicando all'infinito i valori che può assumere di volta in volta il centro; così «l'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità»<sup>68</sup>. L'organizzazione formale della variazione consente di dare vita a una struttura che può

---

<sup>67</sup> *Ibidem*; sull'immagine di copertina ha scritto Isotti Rosowsky: «Il testo non è il libro: organizzato nel disegno preciso e a contorno di una finzione letteraria il primo, aperto e sconfinante il secondo, che si completa nel nome dell'autore, del titolo, di un'illustrazione e del risvolto di copertina vergato da Manganelli a commento generale del volume. L'immagine illustrativa è quella di un quadrato, forma asseverativa per eccellenza, a valore di lapide mortuaria, riempita com'è di segni grafici enigmatici che si rincorrono in serie variabili intorno al buco nero del centro», Id., *Una scrittura dell'eccesso*, cit., p. 81.

<sup>68</sup> G. Manganelli in P. Terni, op. cit., pp. 63-64.

svilupparsi e mantenere continuità, nonostante l'assenza del tema, riuscendo a sopperire alla mancanza della centralità, poiché – come ha recentemente sottolineato Mariarosa Bricchi – «l'autore crea un organismo dove la complessità – raggiunta grazie a sottili artifici di manipolazione sintattica – è tale da mettere a rischio la decodifica razionale, almeno a un primo livello di lettura; ma dove la sollecitazione stessa dei meccanismi della frase guida, attraverso scarti e derive, ad afferrare un nuovo livello di senso»<sup>69</sup>.

In *Nuovo commento* – come è stato anticipato – la tecnica della variazione viene proposta in tre luoghi particolari del testo, ovvero “Il caso del commentatore fortunato”, la lettera del profeta e la “sventurata testimonianza” di un cledonista, che si configurano non come variazioni del testo invisibile ma come variazioni del concetto stesso di commento, sulla varia casistica dell'avventura ermeneutica: «tre storie individuali dunque, di diversa lunghezza e fattura, scritte in prima persona, vengono a interrompere e, per l'ultima, a concludere la successione delle note che avvolgono un testo non meglio individuato e continuamente lo portano a “giganteggiare sulla scena”, come diceva Pavese a proposito di *Moby Dick*»<sup>70</sup>. Il testo è il grande assente, perché, pur essendo il centro di tutti gli interessi e il filo conduttore di tutte le possibilità del commento, esso non emerge mai in superficie ma resta inabissato in qualche irraggiungibile altrove, permanendo come desiderio e incubo di tutti gli aspiranti esegeti e commentatori. Comparando i paragrafi iniziali di ognuno dei tre tentativi d'applicazione della variazione musicale in prosa si può notare il procedimento attraverso cui essi si auto-presentano in quanto commenti paralleli e coesistenti al commento principale suddiviso in note, attraverso la parodia di altrettanti generi letterari dalle caratteristiche inconfondibili:

Il caso del commentatore fortunato.

Non principierò, come usa nelle narcisistiche autobiografie, col dichiarare il mio nome, anonima targa, né il mio luogo di nascita; non già per eludere l'indiscreto lettore, vizioso voyeur – chi più vizioso di un commentatore? - ma per denudarmi, per quel che è possibile, di me stesso, sciogliermi di dosso questo effimero e ormai démodé apparecchio di vene e fiati, strappare me alle mie viscere, spegnere finalmente l'inveterata brama di commentarmi. In queste rapide catastrofiche note mi propongo di frustrare il mio genio della divagazione, astenendomi da me stesso usarmi non come

---

<sup>69</sup> M. Bricchi, *Note sulla sintassi di “Nuovo commento”*, in «Autografo», p. 110.

<sup>70</sup> G. Isotti Rosowski, op. cit., p. 65; si veda l'intero capitolo “Verso la dinamica parallela. Il *Nuovo commento*”, pp. 57-83.

calamo, sì come sigillo.<sup>71</sup>

Lettera del profeta.

Egregio Signore,

Ella ha avuto la cortesia di rivolgermi per invitarmi a contribuire, grazie a quella che Ella ha la bontà di definire la mia singolare dote, alla delucidazione di questa illustre nota 2 che ha tanto affaticato le menti dei più illustri chiosatori. Signore, Ella certamente non ignora quanto sia penosa la condizione del profeta; ma forse le sfuggono le turpi implicazioni stilistiche, altrimenti non avrebbe ascritto a mio pregio quello appunto che è il lungo cruccio della mia vita.<sup>72</sup>

Testimonianza del cledonista.

Non indugero a riassumermi l'oroscopo che mio padre, consultatore di astri, elaborò quella notte, la notte della mia nascita, notte che un arcaico letterato definirebbe da tregenda. Una allusiva mandria di fulmini brucava un cielo di sasso; astri annodavano segni infausti, sigillavano di mostruosi paraffi la mia sentenza di nascita; nuvole nemiche disegnavano iniziali su di un tetro manoscritto.<sup>73</sup>

Ogni variazione si configura come ribaltamento formale di generi letterari ben definiti: l'autobiografia, la lettera, la testimonianza. Nel primo caso, infatti, il commentatore fortunato avvia il suo racconto negando la forma autobiografica («Non principierò [...] col dichiarare il mio nome»), con l'obiettivo preciso di non inficiare le sue parole con l'ingombrante presenza biografica («denudarmi di me stesso»), in un tentativo di riduzione dell'io all'anonimato, operazione assai paradossale e improbabile all'interno della forma autobiografica. Inoltre egli dichiara esplicitamente di non voler seguire l'innata propensione stilistica alla divagazione per dedicarsi completamente, invece, alla narrazione oggettiva dei fatti («astenendomi da me stesso usarmi non come calamo, sì come sigillo»), ovvero attingere dalla propria esperienza senza divenire protagonista invadente del racconto. È una dichiarazione d'intenti menzognera perché il commentatore fortunato sarà il vero protagonista della storia, rubando la scena sia all'enigmatico autore deceduto di cui vorrebbe ricostruire la vita, tale Federico, sia alle tre donne (la moglie, la sorella e la figlia), con le quali egli intrattiene relazioni di vario tipo. Ritmicamente l'incipit evidenzia il paradosso che sta alla base di questa prima testimonianza, poiché, pur aprendosi con una perentoria proposizione in cui si dichiara con fermezza (il verbo al futuro con negazione) l'intenzione di porsi come una non-

---

<sup>71</sup> NC, p. 56.

<sup>72</sup> NC, p. 108.

<sup>73</sup> NC, p. 131.

autobiografia priva di divagazioni personali, il testo è dominato da una serie di periodi collegati per asindeto che specificano la volontà dell'autore di elidersi nel commento: «denudarmi [...] sciogliermi [...] strappare me alle mie viscere, spegnere [...] la brama di commentarmi». Con questo primo elenco di auto-privazioni equivalenti il commentatore stesso viene così meno al suo proposito, dichiarato alla fine del primo paragrafo, quello di «frustare il mio genio della divagazione», che lo porta a divagare rispetto all'oggetto d'indagine ritrovandosi a commentare la propria vita, che è quanto in realtà avviene nel momento stesso in cui la sintassi si ramifica in strutture divaganti in forma di catalogo.

Anche nella seconda variazione si assiste a un uso parodico di una forma standard, che ha i caratteri di una risposta epistolare estremamente ufficiale e forbita, organizzata però in modo paradossale: infatti il profeta, interpellato per commentare e chiarire la nota 2 sul concetto di «futurità del testo»<sup>74</sup> di cui è massimo esperto, accoglie la richiesta lusingato, ma ammette che la sua stessa condizione di profeta è la causa di dubbi, crucci e «turpi implicazioni stilistiche» che potrebbero inficiare il suo operato. Egli non può declinare la richiesta dell'Egregio Signore, ma non può nemmeno esimersi dal rivelare le proprie vicende biografiche, concedendosi anche un ampio sfogo divagante sugli impedimenti connessi alla sua capacità di pre-vedere per intercessione divina gli eventi.

Nel terzo *exemplum* di commento il genere deformato è la testimonianza giudiziaria, nella quale, per definizione, il testimone dovrebbe essere obbligato a fornire in modo meticoloso la propria versione dei fatti accaduti, mentre in questo caso la consuetudine decade, perché si tratta della dichiarazione di un aspirante indovino, figlio di indovini, che dunque riporta la sua versione del futuro. Anche in questo caso la variazione sul tema del commento si apre con una litote al tempo futuro con la quale il cledonista mette subito in chiaro la sua intenzione: non divagare, perdendosi in inutili discorsi che riguardano la sua vita, ma giungere direttamente al punto in questione. Tuttavia la sua testimonianza prende una piega autobiografica, come avviene negli altri due casi, secondo una tendenza al tradimento dei presupposti anti-autobiografici a

---

<sup>74</sup> Sulla «futurità del testo» in NC si legge: «Il concetto non manca di oscurità, giacché codesta futurità del testo può intendersi in due modi; o come prenotazione di un testo in fieri, destinato a collocarsi in quel punto, o come escrescenza del testo che, impaziente del suo continuato svolgersi, si proietta incontro ad un se medesimo futuro, producendo una proposizione neoplastica, destinata, nella violenza stessa della sua precipitosa euforia, a trascinarsi dietro la sua propria nota, divellendola dalla patetica ma inane familiarità delle connote. Certamente non sarà facile acclarare di qual profezia si tratti, ma forse non sarà strettamente necessario, data la precedenza che, nel presente commento, le questioni categoriali hanno su quelle di mero contenuto» (p. 107).

favore dell'inevitabile predominio della biografia sulla scientificità del commento: il vuoto tematico pervade il testo e le variazioni non possono che fornire altri punti di vista sull'inadempienza dell'atto ermeneutico. Il paradosso semantico delle tre variazioni fa sì che esse presentino con fermezza il loro fondamento invisibile, ma nei fatti perseguano il delirio autobiografico, il piacere della divagazione, l'impossibilità di un commento che non sia commento a se stesso, apologia del sistema di “splanamento” testuale che avvolge il testo assente.

Il ritmo del commento può essere applicato e tenuto in vita nonostante il testo di riferimento non compaia, poiché dal punto di vista narrativo è sufficiente che il testo sia posto come possibile, affinché il commento metta in atto i suoi precipui aspetti formali: il ritmo del commento è quello di un sistema discorsivo al servizio di un altro testo, al quale rinvia costantemente, esplicitando ciò che è occulto, e ampliando ciò che viene solamente accennato. L'operazione compiuta da Manganelli intacca perciò la coerenza del commento ma non ne disarticola irrimediabilmente la struttura, mantenendo comunque riconoscibile il commento dal punto di vista formale. Anche se le note si intersecano l'una nell'altra, i rimandi interni sono labili e dispersivi, e i tre inserti narrativi si configurano come variazioni sul tema stesso del commentare, ad ogni modo il testo di riferimento può mancare senza che crolli l'architettura discorsiva. E così il libro si può chiudere rinviano a qualcosa che deve ancora giungere, come avviene nella testimonianza del cledonista, ovvero l'allegoria della “futurità” del testo da commentare che a sua volta diviene – secondo Giuliani – «irrisione dell'allegoria»<sup>75</sup>.

Come aveva già sottolineato Italo Calvino in una lettera inviata a Manganelli all'uscita del libro, la prima operazione spontanea per il lettore è tentare di rintracciare il testo commentato che non c'è, e per questo motivo un «fanatico dell'opera chiusa» – come si autodefinisce Calvino – si è dedicato a scovare l'enigma combinatorio che soggiace al commento: «la mia nevrotica ossessione sistematrice mi porta a desiderare che tutto il disordina sia riconducibile a un ordine, a una sintassi che non lasci nulla al caso e agli scarti imprevedibili dell'estro nella struttura del testo»<sup>76</sup>. Ma, essendosi accorto che in *Nuovo commento* «sono le metafore a fare la narrazione» (il testo come città, come corpo umano, ecc.), si rende conto che è impossibile identificare il testo di riferimento: «il *testo* è Dio e l'universo, come ho fatto a non capirlo prima!»<sup>77</sup>. Calvino

---

<sup>75</sup> A. Giuliani, in «Riga», p. 217.

<sup>76</sup> I. Calvino, *Lettera a Manganelli*, 7 marzo 1969; ora postfazione a NC, p. 150.

<sup>77</sup> Ibidem.

stesso ammette di aver riflettuto a lungo sui «rimandi numerici delle note» per scoprire quale fosse la struttura portante del commento (in linea con la poetica del *contrainte* di scuola Oulipiana), dovendo però cedere all'evidenza che il rispetto formale all'apparato di note e note di note era solo simulato e non rimandava a nient'altro che a se stesso: «Volevo studiare se c'era un sistema, e ho trovato sistemi diversi che si escludono a vicenda, ma che potresti con un po' di studio inglobare in una struttura compatta e unitaria»<sup>78</sup>. Calvino infatti riesce a trovare una struttura abbastanza chiara, ricomponendo gli incastri delle note suddivisi in tre sezioni in cui la numerazione ricomincia da capo (da 1 a 7 le prima due, in realtà da 1 a 8; 1 e 2 la terza), ma tuttavia rileva che il sistema del libro è sostenuto dalle tre narrazioni, e in particolare da “Il caso del commentatore fortunato”, che egli interpreta come centro del libro, romanzo giallo dentro il romanzo del commento, caratterizzato da «questa suspense da detective-story sul perché dei tre aggettivi del necrologio»<sup>79</sup>. Gli indizi del giallo sono i tre aggettivi che compaiono sul necrologio di Federico, l'uomo di cui si cerca di ricostruire la storia, e che il commentatore deve decrittare per ricomporre il *puzzle* (la moglie «affranta», la figlia «in lacrime», la sorella «costernata»). Anche il genere giallo, però, viene disinnescato perché di tutte le caratteristiche che lo contraddistinguono restano solo gli indizi e la *suspense*, mentre la trama si accartocchia su se stessa fino al paradossale epilogo, come sottolinea Calvino: «così com'è chiude benissimo – se pur un po' rapidamente – col commentatore che scopre di cercare nient'altro che la propria morte, ma questo non spiega i tre aggettivi, e così io sono rimasto a arzigogolare come avrebbe potuto chiudere la storia [...] non scoprendo un mistero nel passato della famiglia di Federico, ma determinando il senso del necrologio nel futuro, cioè sviluppando il motivo che il testo evoca/annuncia/esige il commento»<sup>80</sup>.

Dunque non è il testo a determinare il commento, ma quest'ultimo a determinare il testo futuro, potenzialmente infinito. I verbi al futuro che compaiono nelle tre variazioni indicano il senso di “futurità” insito nell'atto ermeneutico, che un normale commentatore non potrà mai scovare, a meno che non faccia parte di una delle tre categorie prese in esame: il fortunato, il profeta o l'indovino, caratterizzate rispettivamente dalla casualità, dalla sapienza e dalla capacità di previsione. Le tre variazioni consentono a Manganelli di esplorare significati insoliti per il commento,

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 151.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ivi, p. 151.

amalgamando alla comune concezione ermeneutico-scientifica l'imprevedibilità del caso fortunato, l'onniscienza della profezia e l'infallibilità nella previsione di futuri possibili. Manganelli si serve qui della tecnica della variazione per ribaltare e ampliare il tema, o meglio il para-tema del commento, che sopperisce all'assenza del tema centrale, tanto inesistente quanto irriducibile. Si tratta, dunque, di un commento al quadrato, ovvero di un commento meta-commento, che attraverso la presenza delle variazioni/narrazioni si pone come possibilità di plurimi romanzi in apparato, una sorta di rivisitazione dei romanzi "in" appendice.

In questo senso l'operazione compiuta da Manganelli risulta affine a quella ideata da Nabokov in *Fuoco pallido*, in cui il commento, considerato «come la forma più creativa di letteratura», «uccide il tempo continuo del romanzo», dando vita ad una «autobiografia immaginaria», che snatura e rigenera la forma commento<sup>81</sup>. Nel capolavoro di Nabokov il testo da commentare esiste ed è il poema di 999 versi composto dal poeta John Shade, che viene pubblicato e commentato dal collega Charles Kinbote, il quale però si rivela un commentatore di estrema inadempienza. Egli infatti non elabora note pertinenti o almeno inerenti alla biografia di Shade, ma soprattutto preferisce divagare sulla propria vita privata, narrandoci la sua storia (nobile in fuga dal suo regno a causa delle rivolte popolari), invece di quella del collega. Si assiste allo sviluppo di un commento "impertinente", che parassitando il testo di riferimento acquista una sua autonomia da romanzo d'avventura. Manganelli rielabora l'insegnamento di Nabokov, concedendo progressiva autonomia al commento: in *Nuovo commento* mette alla prova la resistenza del commento anche in assenza di un testo da commentare, secondo principi che si avvicinano ancora alla scrittura combinatoria e all'esperienza Oulipiana. Successivamente con *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) e il testo teatrale *Cassio governa a Cipro* (1977) sviluppa l'idea del "libro parallelo", in quanto scrittura che prende spunto da un libro di riferimento ma lo accompagna parallelamente, andando alla ricerca di tutti i potenziali libri alternativi che si nascondono nell'ombra delle parole, negli spazi bianchi tra una parola e l'altra<sup>82</sup>. Ogni commento ha la funzione di sviluppare il non detto del testo di cui è fedele apparato, ma se il non detto prende il sopravvento e si sviluppa in romanzo autonomo, allora

---

<sup>81</sup> S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi*, cit., p. 30-32.

<sup>82</sup> Come ricorda Daniele Del Giudice questa prospettiva è connessa alla riflessione di Maurice Blanchot: sullo "spazio letterario" come «il bianco tra due parole, tutto il non scritto che si tace cercando di scrivere il "resto"», in Id., *Attraversando l'oceano "Pinocchio"*, contenuto in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit. p. 39.

l'infedeltà del commento diventa totale ed esso può disinnescare la sua funzione pur simulandola. In *Pinocchio* Manganelli commentatore del libro di Collodi fornisce una definizione puntuale del “libro parallelo”:

si presuppone in genere che un libro parallelo sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima forme e dimensioni di altra lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte traducendo, confermando, negando, ampliando; avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.<sup>83</sup>

Il libro parallelo si configura come un commento, perché allo stesso modo traduce, conferma, nega e amplia il testo a cui si riferisce, ma se ne distanzia per la continuità e la fluidità della prosa, non spezzata in singole note, glosse o chiose. In quest'ottica il testo perde la sua statica bidimensionalità, ma acquista profondità e mobilità, rendendosi attraversabile in ogni direzione secondo itinerari interpretativi svincolati dalla coerenza sintattica:

[per il parallelista, esso è simile] a un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e 'a capo'.<sup>84</sup>

La pluridimensionalità testuale ammette infinite traiettorie d'attraversamento, interstizi inesplorati dai quali il commentatore può estrapolare nuovi significati, libri nascosti al di sotto della trama del libro evidente, secondo un duplice movimento di implosione ed esplosione testuale: il commento riduce il testo, focalizzando l'attenzione su alcuni motivi intrinseci, ma allo stesso tempo lo espande attraverso possibilità inesprese del tema principale, variazioni che portano a significati ulteriori. Già in *Nuovo commento* Manganelli anticipava l'idea di una tridimensionalità dinamica del testo:

Infatti, data la natura del testo, che con onesta litote definiremmo “non espansivo”, mai possiamo essere certi che esso tolleri una interpretazione prima facie, al livello bidimensionale delle consuete letterature. Al contrario, pare che codesto testo non sia da contemplare e lambire come una illimitata

---

<sup>83</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977; ora Adelphi, Milano 2002, p. 7; per il concetto di parallelismo si veda anche L. Lionni, *La botanica parallela*, Adelphi, Milano 1977.

<sup>84</sup> Pi, p. 20.

pagina [...]; ma che, piuttosto, si muova, o estenda, od occupi una qualche prospettiva [...]; sicché non sarà fantasioso attribuirgli la forma di poliedro, o solido irregolare, frequentatore, forse, di più dimensioni, articolato nel suo stesso seno in una metropoli di dissoni edifici testuali: giacché non soltanto ad uno strato sottile ad infinitum, luogo bidimensionale di una fabbrica polidimensionale, si giustapporrebbero ed applicherebbero infiniti strati ulteriori.<sup>85</sup>

Nel libro parallelo anche i criteri di selezione delle parole da commentare e ampliare non coincidono esattamente con la procedura tipica del commento, poiché – evidenzia Andrea Maiello nel suo saggio sul *Pinocchio* manganelliano – «come in un vero commento, dunque, le parole sono le vere protagoniste, e costituiscono le botole per mezzo delle quali si accede al lato sommerso del testo», e quindi «a differenza di un commento, [...] la scelta delle parole da inseguire non si attiene a criteri oggettivi, ma puramente soggettivi: persino le assenze e i vuoti, come il Re dell'incipit e l'armadio di Mastro Ciliegia, possono acquistare un peso decisivo. Attraverso l'individuazione degli echi, gli oggetti del libro [...] diventano protagonisti. Le parole del testo, per mezzo dei “nervi” del lettore, si evocano tra loro, e a ogni richiamo amplificano il loro valore»<sup>86</sup>.

Grazie a questa duplice impostazione Manganelli è in grado di scovare la pulsione di morte del burattino, che pervade tutto il libro, pur rimanendo celata sotto il ritmo della fiaba, e sottolinea così il versante macabro e nero di Pinocchio, burattino-bambino che deve uccidersi in quanto pezzo di legno per diventare definitivamente bambino. Le scene che Manganelli rilegge come tentativi di suicidio del burattino sono numerose: i piedi bruciati nel fuoco del caminetto, l'avventura nella pancia del pesceccane, la trasformazione in ciuchino, l'impiccagione da parte dei carabinieri; tutti tentativi improbabili di provocarsi la morte. Il suicidio definitivo infatti si compie solamente quando Pinocchio comincia a rigare dritto e subisce la trasformazione definitiva in bambino di carne e ossa, liberandosi così della sostanza legnosa che fin lì gli aveva consentito di vivere (e sopravvivere) in tutte le sue mirabolanti avventure. Attraverso il libro parallelo, una lettura anamorfica del testo, Manganelli può ridisegnare la mappa del Pinocchio collodiano, riportando alla luce significati nascosti che l'interpretazione consolidata e cristallizzata della figura del burattino-bambino ha da occultato, focalizzando l'attenzione solo sulla superficie del testo.

Il commento parallelo non risolve o diminuisce l'enigmaticità del testo

---

<sup>85</sup> NC, p. 37.

<sup>86</sup> A. Maiello, *Pinocchio*, in «Riga», cit., p. 463; sull'ambiguo segreto della retorica si veda J. Paulhan, *Il segreto delle parole*, a cura di P. Bagni, postfazione di A. Marchetti, Alinea, Firenze 1999.

commentato, ma anzi moltiplica le possibili interpretazioni, aggiungendo complessità e ambiguità anche dove apparentemente non compaiono. In questo senso si può rilevare una notevole affinità tra la struttura di *Nuovo commento*, ribadita anche dal disegno in copertina, e il racconto *La figura del tappeto* (1896) di Henry James, nel quale l'enigma attorno a cui ruota tutta la vicenda è la ricerca di quel *quid* invisibile che lega tutte le opere del grande scrittore Vereker, e che nessun critico è mai riuscito a determinare; così come accade quando il disegno di un tappeto è sotto gli occhi di tutti ma nessuno riesce a decifrarlo. Lo scrittore lancia la sfida alla critica, sia all'esperto Corvick che al giovane anonimo narratore, stimolando l'interesse per quel suo «piccolo punto» comune in tutta la sua opera, attraverso enigmatici indizi che giocano e beffano gli strumenti della critica letteraria:

è la piccola magia che scorre da uno all'altro dei miei libri: il resto, al confronto, si ferma alla superficie. L'ordine, la forma, la tessitura dei miei romanzi saranno forse un giorno, per gli iniziati, una rappresentazione completa di tutto ciò. Dunque, è questo che i critici devono cercare. [...] La cosa è concreta come un uccello in gabbia, un'esca su un amo, un pezzo di formaggio in una trappola per topi. È ben ficcata in ogni libro come il vostro piede è ficcato nella scarpa. Governa ogni riga, sceglie ogni parola, mette i puntini su tutte le i, dispone ogni virgola.<sup>87</sup>

Nessuno dei personaggi riesce a risolvere l'enigma, pur trovandosi sotto gli occhi di tutti, perché la soluzione non è nella figura ma nella sua tessitura, nella trama, nello sviluppo stesso delle ipotesi, ovvero nella dinamica che porta allo sfondamento della bidimensionalità, alla ricerca dello spazio vuoto tra un filo e l'altro della trama. Come afferma con puntualità Benedetta Bini, nella prefazione al racconto nell'edizione Sellerio, James «fa del segreto il vero tema del racconto e lo trasforma nel principio assoluto che determina l'esistenza stessa della pagina scritta», ma non è da escludere che si celi «al fondo di essa, forse, una menzogna»<sup>88</sup>. Già il titolo richiama, infatti, la metafora più pertinente, tra le tante avanzate, utilizzata dal narratore anonimo per indicare l'impostazione dell'enigma proposto dal Vereker: «Mi parve di indovinare che fosse qualcosa di presente fin dall'inizio del progetto complessivo: qualcosa di simile alla figura segreta di un tappeto persiano»<sup>89</sup>; e dunque il racconto stesso è costituito non dalla risoluzione dell'enigma ma dall'insieme degli indizi/tranelli disseminati dal

---

<sup>87</sup> H. James, *La figura nel tappeto*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 56-59.

<sup>88</sup> B. Bini, prefazione a H. James, op. cit., p. 23.

<sup>89</sup> H. James, op. cit., p. 70.

vecchio scrittore e dalle diverse interpretazioni fornite dai critici: la figura nel tappeto è il racconto della creazione della figura stessa, l'incognita inesplicabile, la soluzione evidente ma invisibile, fino alla sospensione prodotta dalla mancata conclusione. L'ironia di James nei confronti del lavoro del critico letterario è spietata e totale, poiché egli si prende gioco delle certezze ermeneutiche attraverso la creazione di un gioco di scatole cinesi, da enigma a enigma, in cui la sconfitta della ricerca critica è necessaria all'esistenza del racconto inconcluso:

Il racconto si costruisce sulle strategie che il protagonista mette in atto per conquistare la verità racchiusa in un testo; incapace però di leggere e decifrare i segni che solo nelle pagine di un libro è possibile rintracciare, egli viene trasformato da James in un segugio fallito a caccia di indizi. È un'operazione di comica crudeltà quella di inventare un protagonista, critico letterario, che sostituisce al dono dell'interpretazione, al corpo a corpo con la parola scritta, una ossessiva e petulante osservazione dei comportamenti umani: un procedimento indiziario subdolo e inefficace, una sorta di fisiognomica non riuscita. Dalla pagina alla vita, e da qui di nuovo all'enigma iniziale. Sfidato – o beffato – dal grande scrittore, il giovane critico è capace solo di trovare una definizione per qualcosa che non sa vedere l'immagine della figura nel tappeto rimane una formula efficace, ma non una traccia per giungere al mistero cui allude: è qualcosa che la voce dice ma l'occhio non coglie.<sup>90</sup>

La figura nel tappeto e il disegno sulla copertina di *Nuovo commento* hanno in comune proprio la medesima composizione geometrica dell'enigma, poiché in entrambi i casi è l'enigma centrale a porre la condizione grazie alla quale racconto e disegno si rendono possibili, pur nella totale ambiguità: sfida o burla? Esplosione o implosione? Ricerca di una soluzione o infinita variazione sul nulla? La soluzione si colloca nella parodia e nel paradosso, in quanto creazione stessa dell'enigma insolubile, dissacrazione della letteratura e beffa per il lettore. Il racconto jamesiano e il commento manganelliano si prendono gioco dei generi di riferimento, ne mettono in scena la parodia, facendo della lacuna, del vuoto, della sconfitta interpretativa, il centro stesso del loro interesse inappagato e inappagabile.

In Manganelli si fondono due tradizioni della letteratura inglese, quella dell'enigma metafisico e quella della satira letteraria, che trovano nel genere commento una sintesi impeccabile e una strategia per dominare il testo e il vuoto. Infatti, nel testo radiofonico *Odio e amore per T.S. Eliot*, Manganelli fornisce in opposizione alla criptica

---

<sup>90</sup> B. Bini, prefazione a H. James, op. cit., p. 30.

lingua eliotiana la sua definizione dell'enigma metafisico in quanto «struttura che non ha soluzione, è quel preciso istante di totale silenzio attorno al quale si regge l'instabile trama verbale»<sup>91</sup>. L'enigma è il fulcro insondabile e ineffabile su cui si erge la possibilità del discorso, è insomma il testo invisibile ma posto come esistente (Dio o l'universo?), attorno al quale si dispone il commento, pur nell'impossibilità di dire alcunché di definitivo e verificabile. D'altro canto òa vacuità dell'ermeneutica estetizzante si configura come il maggior bersaglio della satira inglese del Settecento, in particolare per gli scrittori riuniti sotto lo pseudonimo collettivo di Martinus Scriblerus (Swift, Pope, Gay, Arbuthnot), autore del *Peri bathous*, il trattato sulla profondità che fa il verso al trattato *Sul sublime* dello Pseudo-Longino, sbeffeggiando la retorica dello *scribbler*, il tipico letterato pedante, ottuso, presuntuoso, corrotto, emblema della falsa cultura del tempo e della smodata ricerca della sublimità sintattica e lessicale a ogni costo. Secondo Kernan – citato da Attilio Brilli nella sua introduzione all'edizione italiana del *Peri bathous* – quest'opera è un trattato di «sintassi della satira», poiché in essa «il distacco satirico diventa elevazione a principio supremo dello stravolgimento della lingua»<sup>92</sup>, e così nel gioco a più piani della paradossale contrapposizione tra profondità e sublimità possono coesistere commento e narrazione, in quanto contemporanea interazione di lingua emersa dell'emblema, la figura nel tappeto, e di lingua sommersa dell'ombra, la trama del tappeto. La satira del *bathous* si pone in contrappunto linguistico e stilistico con il sublime non solo ribaltandone i presupposti, ovvero la ricerca della massima eleganza compositiva, ma risemantizzandoli nel contesto “anti-retorico” della retorica della parodia, o meglio tenendo sempre legati “sublime” e “profondo”, in un processo di sprofondamento del sublime e di contemporanea innalzamento sublime della satira.

Il *Nuovo commento* manganelliano, dunque, si configura non solo come parodia del genere commento, ma anche in qualità di rilettura satirica della funzione della letteratura, vano inseguimento del senso, fallimentare serie di tentativi per decriptare il grande enigma dell'universo, unico e solo fulcro di ogni scrittura, che si rivela così in quanto mera e mirabolante variazione dell'inconoscibile tema centrale: il vuoto, il nulla. All'interno della testimonianza del cledonista, finale non-finale del libro, viene esplicitata infatti l'allegoria stessa del libro, in quanto tentativo di descrivere l'ineffabile:

---

<sup>91</sup> G. Manganelli, *Odio e amore per T.S. Eliot*, in Id., *Incorporei felini*, vol. II, a cura di V. Papetti, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002, p. 2.

<sup>92</sup> A. Brilli, *Retorica della satira*, Il Mulino, Bologna 1973, p. 88.

I primi passi della trasformazione conclusiva furono rigorosamente intellettuali. Enunciai lucidamente il concetto fondamentale, che nei segni del cielo e della terra vedeva solo proposizioni staccate di un linguaggio non ancora restituito nella sua interezza, non ancora accertato nella sua morfologia, e del quale non erano definite le risorse stilistiche e retoriche. Dalla compatta calotta dei cieli significanti, fino a quel centro verbale inaccessibile, tutto doveva saldarsi in un unico discorso, senza lacune.<sup>93</sup>

Il commento non giunge mai al «centro verbale inaccessibile» dell'universo, e perciò esso non può «saldarsi in un unico discorso, senza lacune», ma rimane frammentaria accozzaglia di note e note di note, divagazioni narrative e variazioni parodiche sul testo che non c'è. Per Manganelli, però, la letteratura si configura proprio come approssimativo commento al nulla, fallace interpretazione di enigmatici segni infinitamente significanti; e dunque il *Nuovo commento* stesso è allegoria del compito dello scrittore: sapiente e meticoloso mestiere di dissimulazione dell'assenza di una centralità tematica attraverso un corollario di variazioni retoriche attorno o in appendice al Testo-Dio-Universo. La vacuità si pone come condizione stessa della scrittura, approssimativa disposizione di segni linguistici che indistintamente si proiettano verso o dipartono da un centro enigmatico e ineffabile. Ancora Henry James, nella prefazione al suo *Roderick Hudson*, aveva utilizzato la metafora della vita come una tela senza immagini per «indicare che il lavoro dello scrittore consiste nel ricamare figure su questa superficie vuota»<sup>94</sup>: scrittura, dunque, come enigmatica figura nel tappeto, chiacchiera sull'universo, ovvero indispensabile sforzo di commento a un testo che prevede già in sé tutti i commenti possibili.

La tecnica della variazione esplicitamente sperimentata in *Nuovo commento* caratterizza, secondo Citati, tutta la prosa manganelliana e rispecchia il rapporto che egli aveva con la letteratura. Infatti il *modus operandi* di Manganelli prevede lo sviluppo di un tema per successive variazioni, che acquistano autonomia rispetto al tema proposto per poi distaccarsene, divagare, contorcersi su loro stesse, disinnescandosi, in attesa del Giudizio finale, la disintegrazione del testo, l'auspicata «ecpirosi»<sup>95</sup> dell'universo:

---

<sup>93</sup> NC, pp. 137-138.

<sup>94</sup> B. Bini, op. cit., p. 17.

<sup>95</sup> Numerosi sono i riferimenti all'ecpirosi in Manganelli; ad esempio in NC: «Scotendo il capo vi dissuaderà dall'attender sollievo dall'ecpirosi, bella esplosione del mondo; giacché allora il mondo tutto verrà totalmente scorticato della sua epidermide linguistica, si disfarà totalmente il demente e impeccabile dizionario, e sarà il morto mondo un precipitare, senza conclusione o clinamen, di tutti gli sciolti e dissennati possibili linguistici» (p.50); e ne *La palude definitiva*: «Cavallinità, dove andiamo?»

Era una singolare mescolanza di Beckett e di Guglielmo di Ockham. Così egli affidava i suoi temi all'arte della variazione. Proponeva una sensazione o un'idea: poi la trasformava, la deformava, la rinviava, talvolta in modo eccessivo: interrogava, supponeva e deduceva, avanzava una nuova ipotesi o una nuova interrogazione; e intanto attendeva, lì, in un angolo, abbandonato a se stesso, il disastro definitivo, l'Apocalisse del suo libro e della sua vita.<sup>96</sup>

La scrittura è di per sé una attività apocalittica, perché dominata dal senso della fine e dalla piacevole futilità dell'attesa, e dunque possiede un nucleo angoscioso inestirpabile, che ogni scrivente deve affrontare nel comporre un testo. In Manganelli questa angoscia connaturata all'atto di scrittura si somma alla sua inquietudine esistenziale, legata alla vicenda biografica, e di conseguenza in ogni sua opera – come ha notato Michele Mari nel suo studio *La maniera di Manganelli* – «estro, ossessione, lucida-folle inattualità del discorso formano allora un solo vortice al cui centro c'è il vuoto e il non detto dell'angoscia»<sup>97</sup>. Ogni tassello dell'opera di Manganelli si configura come variazione del vortice di scrittura e angoscia che si propaga nell'infinita ampiezza del vuoto, perpetua composizione e ricomposizione dell'impraticabile commento a se stesso, secondo quel movimento anamorfico e divagante che Barthes individua a proposito della metamorfosi della soggettività attraverso la letteratura: «il soggetto non è una pienezza individuale [...] ma un vuoto attorno al quale lo scrittore intreccia una parola infinitamente trasformata»<sup>98</sup>.

Ogni scrittore, perciò, non svolge nient'altro che l'attività di commento dell'universo, e di conseguenza ogni suo testo corrisponde a uno dei possibili commenti dell'universo, variazione su di un tema enigmatico e inconoscibile, senza alcuna presunzione di esattezza, completezza o genio individuale: «ciò che distingue il commentatore è appunto la sua esasperata pochezza, che lo costringe ad adibire se medesimo a strumento di chiose, isterico e chiassoso esibitore della sua stessa inaudita

---

Si, ho visto, l'orizzonte è fiorito subitamente di vulcani infuocati, e tra questi si leva, si inerpica, si aderge una vertiginosa colonna di fuoco. Non era quella la colonna che abbiamo incontrato nel sogno? Dove andiamo, mia astrazione con zoccoli e coda? Andiamo verso l'occhio destro della palude, oltre il sopracciglio, oltre la chioma, verso il luogo della epirosi? Spiegami tu, mia astrazione, viaggiamo, tu, io, la reggia, le carte degli antenati verso una dannazione, verso la suprema, perfetta luminaria?» (p. 117).

<sup>96</sup> P. Citati, *Giorgio Manganelli: una palude abitata da Dio*, in «la Repubblica», 19 novembre 1996; ora in «Riga», p. 283.

<sup>97</sup> M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 42.

<sup>98</sup> R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 2002, p. 57.

miseria intellettuale e perfetta inadeguatezza»<sup>99</sup>. La parola «infinitamente trasformata» rispecchia il paradosso esegetico del commento all'enigmatico emblema vuoto del testo e del soggetto, costantemente attraversato da tutte le possibili combinazioni verbali, che vanno a comporre le variazioni a un tema inesistente, uniche tracce intelligibili della «compatta calotta dei cieli significanti» e dell'«utero morto del nulla».

---

<sup>99</sup> NC, p. 27; Si vadano anche le parole di Blanchot - ricordate da Isotti: «il critico è una specie di rapsodo [...] è colui che porta avanti la ripetizione, riempie o allarga i vuoti con nuove peripezie», in Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 189, citato in Isotti Rosowsky, op. cit., p. 73

## 2.4 – *Rumori o voci*: il ritmo del periodo ipotetico

Con la pubblicazione di *Rumori o voci* Manganelli fornisce forse l'esempio più completo del valore ritmico della prosa, massima espressione di un linguaggio che è in grado di organizzare se stesso, mettendo in scena le infinite possibilità compositive relative alle diverse tipologie di periodo ipotetico, in quanto struttura sintattica di grande stabilità e precisione ma dominata dall'incertezza e dall'ambiguità. L'ipotesi è un processo intellettuale che consente di supporre le ragioni di un fatto e le relative conseguenze, valutando tutta la gamma delle possibilità, senza necessariamente optare per l'una o per l'altra. Ogni supposizione, ogni minima ipotesi, si presenta come un cerchio più o meno ampio che segue e precede altri cerchi, creando una sorta di circonferenze concentriche e interdipendenti che ampliano il campo d'indagine, al fine di ottenere una risposta plausibile alla questione iniziale. La dinamica si complica quando ogni circonferenza diventa fulcro di altre serie di ipotesi concentriche, ampliando così a dismisura il campo d'azione in divagazioni sempre più labirintiche, che non portano alla risoluzione dell'enigma, ma anzi, andando a demolire le ipotesi iniziali e i successivi sviluppi verso una auspicabile chiarezza, producono una situazione di stallo in cui tutte le ipotesi restano ancora valide, tutto è possibile e il quesito iniziale rimane irrisolto.

La questione posta in *Rumori o voci* è addirittura palese, perché esplicitata già nel titolo: quei suoni inarticolati che il protagonista-uditore sente d'improvviso sono rumori o voci? Tutto il libro si sviluppa come un lucido susseguirsi e incatenarsi di ipotesi su altre ipotesi, con l'obiettivo di venire a capo del dilemma iniziale. Alla fine del libro, però, non si giungerà a nessuna soluzione, ma solo a una serie di approssimazioni che ribadiscono lo stato di costante incertezza o di esigua solidità che pervade l'andamento delle ipotesi proposte. Inoltre l'intrecciarsi di frasi interrogative e periodi ipotetici determina una nebulosa di indeterminate possibilità, tra plausibili elucubrazioni e vicoli ciechi, piste da seguire e indizi del tutto accessori, che mano a mano diventa sempre più ambigua, impenetrabile e soffocante. Come in ogni sistema ipotetico, l'incipit svolge un ruolo determinante nell'avvio dei meccanismi su cui si fonda la dinamica stessa del processo interpretativo, il quale procede per congetture e

supposizioni ulteriori:

Se percorrete delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrifici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sostereete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo? <sup>100</sup>

La situazione di «assoluto, mai discontinuo silenzio» viene improvvisamente interrotta da «un rumore lieve» che interrompe il riposo, e costringe a interrogarsi da subito sulla qualità e la provenienza di quel qualcosa che non è silenzio, ma che l'uditore non riesce a distinguere come rumore o voce. La condizione di partenza mostra una situazione paesaggistica di massima quiete, nella quale è possibile trovare assoluto riposo: un fiume, la notte, la città deserta, la stanchezza del viaggio che si somma alla quiete del luogo. In particolare l'immagine del fiume – come sottolinea Isotti Rosowsky – rimanda alla forma del testo, che si configura come «un soliloquio in forma di dialogo», in una continua metamorfosi dei destinatari: all'inizio «rivolto a un voi plurale che ad un certo punto trapassa nel tu e talvolta si serve del discorso impersonale, collettivo» <sup>101</sup>. In questo caso si tratta di un soliloquio che ha bisogno di un pubblico per determinarsi in quanto voce “ipotizzante” e per distruggere la presupposta situazione di quiete, attraverso il germe del dubbio che all'improvviso penetra nella mente di quel generico “voi” a cui si rivolge il narratore, probabile riferimento ai lettori che in quel momento sono intenti a leggere il volume, gli stessi a cui si rivolge l'autore nella presentazione del libro, istigandoli a interrogarsi sull'origine di quel rumore così affascinante e indecifrabile:

Se avete un'intima inclinazione per il baccano, il bordello, il fracasso, il frastuono, la gazzarra e il

---

<sup>100</sup> RV, p. 7.

<sup>101</sup> G. Isotti Rosowsky, *Una scrittura dell'eccesso*, cit., p. 133.

putiferio, non dovete supporre di essere un perverso auditivo; non vi toccherà un inferno di silenzio, sussurri, fievoli fiati; ma piuttosto significherà che ospitate una occulta e forse disattesa vocazione per le chiacchiere, i pettegolezzi, il commerage del cosmo. [...] Ma chi smusica, miei cari? [...] Ma che è mai, che è mai codesto finimondo? Non sarà, per l'appunto, se stesso? <sup>102</sup>

Già nella presentazione Manganelli sventaglia tutta una serie di possibilità connesse alle tipologie del suono, attraverso cataloghi lessicali legati ai campi semantici dei rumori e delle voci, che risultano essere possibili alternative e variazioni sul medesimo tema, posto dall'interrogativa finale: «che è mai codesto finimondo? Non sarà, per l'appunto, se stesso?». Il rumore inarticolato potrebbe essere infatti quello del finimondo stesso, e spetta a coloro che possiedono una certa inclinazione a auscultare la molteplicità dei rumori, che provengono da un luogo imprecisato (dall'esterno o dal proprio interno), indagare l'origine di questo finimondo, ipotizzandone forma, qualità e provenienza.

L'operazione compiuta in *Rumori o voci* era già stata sperimentata da Manganelli nella conferenza *Hyperipotesi*, tenuta dallo stesso autore durante i lavori della prima riunione del Gruppo 63 a Palermo, e poi inserita come prefazione alla raccolta di dialoghi *A e B* <sup>103</sup>. In quella conferenza Manganelli mise in scena la crisi di un conferenziere incapace di continuare nella sua dissertazione, disturbato dai rumori che provengono da dietro il sipario e che distolgono completamente la sua attenzione, costringendolo a digressioni del tutto inaspettate. Il testo si pone come una chiara apologia dell'ipotesi:

Signori e signore, l'importante è proporre delle ipotesi. Nessuna attività è più nobile di questa, più degna dell'uomo. In primo luogo, in qualsivoglia condizione, senza pausa elaborare ipotesi; in secondo luogo, confortarle di documenti, indizi, argomenti, fenomeni, epifenomeni... Ipotizzare è sano, relaxing... è un'attività euforica ed euforizzante, da week-end, come fondare religioni, concepire generali, merendare con consanguinei... <sup>104</sup>

Ipotizzare è una attività rilassante e piacevole, la più nobile che esista, perché consente

---

<sup>102</sup> G. Manganelli, quarta di copertina di RV.

<sup>103</sup> G. Manganelli, *Hyperipotesi*, come prefazione a Id., *A e B*, Rizzoli, Milano 1975, pp. 7-11.

<sup>104</sup> AB, p. 7; sulla conferenza "iperipotetica" Sanguineti ha scritto: «In *Hyperipotesi* il Manga già collocava nelle Callide Iuncture e nelle Enumerazioni Caotiche ("comete, cavalli, domestiche, dinosauri, sonetti, singhiozzi") le forme tipiche del proprio linguaggio, i meccanismi di stile della propria ideologia: e la struttura stessa del monologhetto immorale, con la insensata insensabile catena dei rumori-documenti, che il Conferenziere vanamente suda a dotare di significati coerenti e compatibili, incarnava il procedimento di base della sintassi mentale del Nostro, verace rispecchiamento della sua visione della nientificata e nientificante realtà», in Id., *Universo di Manga*, in «Riga», p. 228.

all'uomo di provare l'euforia dell'invenzione di altri mondi, narrazioni probabili o fantastiche, biforcazioni, divagazioni e variazioni che possono essere confortate o confutate da validi o inattendibili documenti. Per Manganelli, l'ipotesi si configura come principale motivazione narrativa, che apre a infinite possibilità, ampliandosi in innumerevoli sotto-ipotesi e diramazioni, attraverso le quali si viene a creare la tessitura testuale, la necessità della scrittura. Il dubbio genera sempre nuove incertezze, sospensioni e attese, che possono essere confermate oppure disattese, attraverso ragionamenti e costruzioni sintattiche perfettamente logiche, anche quando si rivelano del tutto paradossali. Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Manganelli esalta tutte le tipologie di ipotesi in contrapposizione alla ferrea logica del discorso: «Io amo le ipotesi. Voi, voi non amate le ipotesi? Oh, suavia. Le ipotesi contraddittorie, le ipotesi infondate, le ipotesi insensate, le ipotesi aleatorie. Sono così instabili, le ipotesi, così languide, indifese assolutamente, guardatele come aprono le manine pingui, infantili, in segno di resa a qualsivoglia maniacale sevizia. Oh, nazussuriosa è la logica, Frau Logoik; datele, datele in mano una ipotesi, e ne farà strazio, Virgo von Nurnberg»<sup>105</sup>. In quest'ottica il compito della scrittura è porre ipotesi e argomentarle, vagliando tutti gli “infiniti infiniti” del linguaggio:

Reperire la appropriata documentazione significa, né più né meno, fare l'inventario dell'intero universo, giacché, rettamente intendendo, comete, cavalli, domestiche, dinosauri, sonetti, singhiozzi altro non sono che documenti: testimonianze che ci svelano un rudissimo, incolto universo, brutto di barba lunga, in ignara attesa della lama del rasoio dell'intelligenza ipotizzante che dovrà mietergli le irte gote. [...] Forse la storia umana è un faticoso, inconcluso tentativo di “vestire l'universo”, lavarło, disimparargli i rutti, educarlo alla discrezione sessuale, assisterlo nella scelta delle cravatte. Il mondo non finirà in apocalisse, ma in un tè delle cinque, cui inviteremo il Tutto, e gli offriremo tè al limone, ed egli lo sorbirà senza versarne una stille...<sup>106</sup>

Per Manganelli, la letteratura ha il compito di fare l'inventario dell'intero universo, catalogando tutti i possibili infiniti che lo compongono, senza preclusioni di alcun tipo, perché essa non teme divieti etici o morali, ma è libera di contrabbandare negli anfratti più infimi dell'universo. Infatti, a differenza della storia umana, che si presenta come «un inconcluso tentativo di “vestire l'universo”», al fine di mettere ordine alla magma dell'indefinito, la letteratura invece si può permettere di agitarsi alla rinfusa tra le

---

<sup>105</sup> DOS, p. 146.

<sup>106</sup> AB, p. 7.

dissipazioni e le dissoluzioni dell'universo, avanzando qualsiasi tipo di ipotesi e di contro-ipotesi, in una sempre crescente ragnatela di percorsi possibili sospesi nel vuoto. La letteratura può fare e disfare se stessa senza rimorsi o drammatiche fratture, perché essa non sta dalla parte dell'uomo ma da quella dell'universo, dell'ignoto sistema che tutto regola.

Così, anche la conferenza-parodia messa in scena da Manganelli, viene turbata dalla presenza di improbabili rumori che provengono dal sipario posto alle spalle del conferenziere, il quale in un primo momento prova a fornire ipotesi logiche sulla qualità di quei suoni, ma poi in balia dell'affollarsi di quei segnali uditivi degenera verso impraticabili ipotesi sulle ipotesi, "iperipotesi" che pongono sullo stesso piano tutte le argomentazioni proposte, senza poter decidere in alcun senso. Il conferenziere alla fine esce di scena sconfitto, perché non è riuscito né a portare a termine la sua dissertazione sull'ipotesi né a proporre ipotesi valide per chiarire la provenienza di quei suoni al di là del sipario, che lo hanno costretto a interrompersi e divagare. Allo stesso tempo il testo della conferenza, nel quale sono segnalate tra parentesi le tipologie di rumori e i movimenti del conferenziere, diventa una esaltazione delle possibilità stesse dell'ipotizzare, e dunque una ipotesi al quadrato, una "hyperipotesis", in cui la scansione dell'incertezza è data dall'insistita ripetizione delle disgiuntive "o... o / oppure" e dell'avverbio di dubbio "forse", che aprono verso inverificabili destinazioni semantiche. Ipotizzare su ipotesi innestate su altre ipotesi genera una reazione a catena che amplia a dismisura il campo d'azione, senza concludersi mai in una soluzione definitiva, ma tenendo sempre elevato il livello di "suspense" e di ambiguità che sposta in avanti l'orizzonte d'attesa del pubblico. L'ipotesi, infatti, è l'attività su cui si fondano i romanzi gialli e polizieschi, nei quali tutta la tensione si concentra sulla plausibilità di certe ipotesi fino allo scioglimento finale con lo svelamento del colpevole. Senza svelamento, invece, la tensione e l'attesa restano irrisolte, e perciò tutte le congetture si configurano come ipoteticamente plausibili, lasciando aperte ulteriori possibilità di sviluppo.

Nella conferenza viene posto anche un cruciale problema di metodo, che anticipa la condizione di partenza da cui prende avvio *Rumori o voci*:

Sentono? Questa zona di silenzio propone un bellissimo problema metodologico... Io amo i problemi di metodo. Possiamo definire il silenzio come un rumore di grado zero? Il silenzio è dunque un documento? Essere morti da un anno, dover morire domani... Se io penso ad un'esplosione grande

tanto da distruggere il cosmo, questo pensiero silenzioso in quale ordine di realtà fu rumore? <sup>107</sup>

Il silenzio pone un problema metodologico, perché instilla il dubbio che esso possa essere catalogato come «un rumore di grado zero», ovvero un rumore-non-rumore che deve essere posto come esistente, affinché siano possibili le dissertazioni ipotetiche su tutti gli altri gradi di rumore. Il silenzio, però, è il non-udibile per eccellenza, e dunque può essere considerato per assurdo solo in quanto ipotesi zero, condizione che deve essere infranta per poter udire qualsiasi rumore o suono o voce. Il silenzio si configura come condizione immacolata del rumore, assenza di qualsivoglia articolazione sonora, necessario sfondo per le impure contaminazioni da parte dei rumori, in modo analogo al «grado zero della scrittura» ipotizzato da Barthes ovvero «una scrittura immacolata, affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto del linguaggio» <sup>108</sup>. Per questa ragione, nell'incipit del suo libro, Manganelli deve porre una condizione di assoluto silenzio come punto di partenza per udire un indistinto rumore e avviare l'attività ipotetica che provoca così tanto piacere e rilassamento.

Il libro si caratterizza interamente come attraversamento linguistico di quello spazio di silenzio inafferrabile, che viene perforato ed infranto da effimeri e instabili suoni. Infatti la voce narrante, dopo aver riflettuto su quale possa essere il modo migliore per descrivere i suoni, si rende conto che non è possibile descriverli, perché essi cambiano in ogni momento e possono rimandare di volta in volta a cause diverse ed eterogenee: «non cercate di descriverlo, perché ad ogni vostra sosta, in ogni punto di quelle malinconiche strade [...] in ogni caso quel suono sarà diverso» <sup>109</sup>. Fin da subito una condizione di incertezza pervade il testo e si manifesta attraverso un'insistente catalogazione per ipotesi parallele (poste in alternativa attraverso l'iterazione della congiunzione “o... o... o...”), che illustrano le prime ipotesi percorribili, le prime variazioni plausibili. A poco a poco, però, l'orecchio si abitua al fruscio indistinto e, secondo una tipica attitudine razionalizzante dell'uomo, il protagonista comincia a supporre che quei rumori si presentino secondo una «apparente ritmica scansione», a partire dalla quale si possano formulare le prime ipotesi e le conseguenti deduzioni:

---

<sup>107</sup> AB, p. 10; sul tema del silenzio Kryszinski ha scritto: «Dato il fatto che la retorica appare come motore delle enunciazioni, possiamo dire che Manganelli negozia la distanza tra lui in quanto soggetto di enunciazione e i suoi lettori. L'oggetto di questa negoziazione è sempre la letteratura, un problema sfuggente quanto inesauribile. [...] Tra la letteratura e il mondo, secondo l'ottica di Manganelli, giace non soltanto il linguaggio, ma anche il silenzio», in Id., *Il romanzo e la modernità*, Armando, Roma 2003, p. 231.

<sup>108</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003, p. 55.

<sup>109</sup> RV, p. 8.

il ritmo che vi è più familiare è pur sempre quello del vostro cuore, e dunque vi accadrà, forse con precipitosa rassegna, di supporre che qualcosa non ignaro di cuore regoli quei ritmati suoni <sup>110</sup>

L'uomo metricizza una serie di rumori sconosciuti in base al ritmo regolare più familiare, ovvero quello del battito cardiaco, riconducendo ogni serie esterna a una simmetria interna (in ottemperanza alla nozione di ritmo importata per la prima volta da Erofilo in campo medico <sup>111</sup>). Si tratta, però, di un'ipotesi azzardata, perché la serie fonica potrebbe appartenere anche allo sbattere di una porta o alla caduta di una goccia, e di conseguenza la prima rassicurante ipotesi cardiaca svanisce nel terrore relativo all'impossibilità di stabilire l'elemento esterno generatore di rumori. Colui che ascolta si ritrova in balia di qualcosa che non può ricondurre agli schemi ritmici più familiari, e perciò in lui si insinua il dubbio che questi non siano rumori ma vere e proprie voci ancora indistinte, prodotte da un altro essere vivente:

la fantasia che nell'accadere si nasconda qualcosa di insinuante, un segnale occulto, indecifrabile, ma decisivo proprio grazie alla sua qualità di segnale [...] Ma non vi sono forse rumori che chiunque, anche un orecchio scaltrito dallo sgomento, potrebbe fraintendere per una voce? [...] E dunque può anche essere che quello scricchiolio sia la voce di quella ritmata pulsione, e il tutto, ritmo e scricchiolio, designino un qualche essere, indecifrabile, certo, ma tuttavia essere; forse immobile, distratto, o timido, o ignaro della presenza di altri essere in quel luogo. <sup>112</sup>

Il rumore indistinto, lo «scricchiolio» di una porta, diviene ritmo, «ritmata pulsione», e il ritmo si approssima alla voce di qualche essere che emette suoni in quel luogo, senza voler necessariamente comunicare. Questa ipotesi, fondata sul fraintendimento dell'indecifrabile, mette in moto una oscillazione a ritmo variabile tra due estremi, oscillazione segnalata grammaticalmente proprio dalla congiunzione/disgiunzione che, al medesimo tempo, distingue e unisce i due elementi in gioco. A partire da questa ipotetica oscillazione comincia a svilupparsi il sistema ad ingranaggi su cui si regge il libro, attraverso un continuo ma non regolare spostamento delle probabilità interpretative dall'uno all'altro estremo del campo d'azione, in una condizione di precario equilibrio.

---

<sup>110</sup> Ivi p. 10.

<sup>111</sup> A questo proposito si veda G. Dessons, *Il ritmo del polso*, in «Studi di Estetica», n. 21, 2000, pp. 31-40.

<sup>112</sup> RV, p. 11.

Tale condizione si manifesta attraverso le scelte sintattiche, nelle quali prevalgono, oltre ai periodi ipotetici di ogni grado, elementi compositivi che organizzano l'insistenza del dubbio: il modo condizionale, le interrogative dirette, gli avverbi che indicano approssimazione e incertezza (la diffusa presenza dell'avverbio "forse"), i cataloghi di aggettivi legati dalla congiunzione "o/oppure", i sillogismi sospesi. La precarietà semantica viene sostenuta dalla precisione sintattica, attraverso la quale i continui spostamenti e smottamenti di senso possono resistere alla loro naturale disgregazione, mantenendo viva la dinamica del testo, che rischierebbe l'annientamento in due direzioni: o come impronunciabile groviglio o come impraticabile silenzio. Il processo di iterazione ipotetica consente, invece, di dare seguito e consistenza alla mobilità del senso, perché nell'atto stesso di interrogarsi sulle possibilità interpretative dell'incerto oggetto d'indagine prende avvio la narrazione, l'immaginazione sfoglia il catalogo dei possibili e azzarda prosecuzioni ulteriori, im/probabili connessioni di senso, labirintici sentieri da seguire. Così si dipanano lunghi elenchi di rumori, infilate di aggettivi, sinonimiche possibilità per descrivere uno stesso suono, «se di suono si tratta, e anzi voce o almeno verso», proponendone diverse cause equivalenti: «dovrete chiedere a che intenda quel verso, quale allusione trasporti sulle sue spalle d'aria, disperazione, fame, orrore, solitudine, amore, delusione, spavento, fuga, sfinimento». In ogni caso l'ampiezza e l'ordine dei cataloghi di suoni non dipendono dai rumori stessi, ma dalla capacità dell'orecchio in ascolto di distinguere le diverse sfumature, anche le più impercettibili, e inerpinarsi in deduzioni plausibili, nominando i rumori in base alle competenze lessicali del soggetto:

tutte voci, lo sapete, che in verità voi ricavate dal vostro lessico, quel catalogo di nomi con cui voi descrivete voi stessi anche adesso, nel cuore del borgo notturno, a poca distanza da un fiume, voi, dico, in preda ad una insondabile, tenace, ostinata stanchezza.<sup>113</sup>

Tutte le voci acquistano un senso, o una serie di possibili sensi, in base al lessico a disposizione degli uditori/lettori, poiché esse non possiedono un lessico proprio e appropriato per definizione, ma si presentano di per sé non catalogate, fluide, mobili, ancora prive di un parola che le identifichi. Il compito di chi ascolta è di nominare e catalogare, perché sono i rumori stessi a esigerlo, offrendosi in tutta la loro inclassificabile molteplicità e sfidando così le capacità definitorie del linguaggio:

---

<sup>113</sup> RV, p. 14.

E dunque, e il silenzio, e i rumori saranno la popolazione del borgo; e i rumori vorranno essere interpretati. Poniamo che, prima ancora che il suono si offra nitido come verso o voce, vi siano altri suoni preparatori, o insomma che precedono; strani e allarmati.<sup>114</sup>

La scrittura si dispone, perciò, come tentativo interpretativo volto all'identificazione di tutti i rumori udibili, e allo stesso tempo come mappatura di tutti i percorsi possibili dei rumori e delle loro modulazioni di senso. Ipotizzare – come affermava proprio Manganelli nella sua conferenza “iperipotetica” - è «attività euforica ed euforizzante», perché lanciarsi nell'impresa impossibile di catalogare l'universo genera al medesimo tempo una scossa adrenalinica e un brivido di terrore. I numerosi elenchi di possibili collegati tra loro dalla disgiunzione “o” si rivelano strutture rigide e puntuali, ma anche ubriacanti progressioni *ad infinitum* che amplificano a dismisura le possibili variabili dell'oscillazione nel vuoto, nell'incertezza del senso. Si possono fornire innumerevoli esempi di questo procedimento; eccone alcuni di particolare rilievo:

E dunque sarà un brivido ininterrotto, forse uno slittare di faglie, a provocare quel tremito di cose che vanno via via sbriciolandosi; e allora saranno schegge e brice, e non altro, ciò che una fantasia insieme parletica e stratta supponeva piedi. Ma certo non sarete per certo di ciò certissimi; e ancora meno sarete, se bene tenderete la anima vostra perplessa al decifrare di quanto pare uno scivolare, o reperi di rettile, o serpe, o altro animale sottile, longilineo, di ventre umido, per lo più di natura tacita, tortuoso, venenoso e cauto, colore notturno.

Ad esempio, che quel borgo, che appare affatto privo di vita [...] sia invece frequentato ed anzi abitato, forse da sempre e per sempre, da una sorta di vita per qualche verso non dissimile da quella che ci è nota, ma per altro ad essa estranea; poniamo che sia affollata da animali innumeri, e tra questi perfino un re, ma che questi siano così fatti che non possano lasciare o non debbano lasciare orma o altra traccia come che sia; e che non abbiano suono di voce; che può essere, e cui la paura ritorna non senza una qualche preziosa smania, codesta ammutolata condizione, sorta da malattia, o da vessazione, o da terrore, o infine da naturale ubbidienza.

Possiamo supporre che costoro che sono capaci di voce, non siano capaci di moto; come se fossero sassi o alberi canori o vocali; ma se fossero, poniamo, vento o animale o a te simili potrebbero certo muoversi certo muoversi, anche a caso, e muovendosi potrebbero scoprirvi, o passare nei pressi del

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 15.

posto dove tu soggiorni, e farsi scoprire.<sup>115</sup>

Le supposizioni ad elenco si dipanano una dopo l'altra, una dentro l'altra, concatenandosi e moltiplicandosi in ramificazioni discontinue e ulteriori, che danno luogo a mappature stemmatiche di ipotetici itinerari di senso, con estremo ordine sintattico e altrettanto caos semantico. Le supposizioni restano sospese nella totale indecidibilità, perché qualsiasi punto fermo logico può essere sovvertito o riconvertito, perdendo la sua effimera e approssimativa stabilità. In un testo “iperipotetico”, come è *Rumori o voci*, non esiste nulla di definitivo su cui poter fare affidamento per approntare un'interpretazione del testo stesso, se non la compatta struttura ipotetica che si dispone sia orizzontalmente, attraverso l'accostamento di ipotesi equivalenti, sia verticalmente, attraverso lo sviluppo di ipotesi concatenate. Ogni periodo ipotetico si fonda sulla relazione di tensione e distensione che si viene a creare tra protasi e apodosi, tra premessa e conseguenza, attraverso la quale gli elementi in gioco giacciono insieme secondo la logica della sospensione. Il periodo ipotetico valuta una premessa, ne descrive le conseguenze, senza mai chiudere definitivamente il cerchio, lasciando indefiniti e potenziali sviluppi non contemplati direttamente ma annidati nel campo ipotetico di riferimento. Il ritmo proprio del periodo ipotetico è quello dato dalla tensione posta dalla protasi che si scioglie nella distensione dell'apodosi, secondo un meccanismo esatto e infallibile, che conduce da una supposizione ipotetica a una risoluzione parziale, anche nel caso in cui la premessa sia totalmente errata, imprecisa, a prescindere indimostrabile. La supposizione iniziale rimane fino alla fine “dimostranda”, priva di plausibile dimostrazione, e dunque aperta a qualsiasi interpretazione. Da un punto di vista retorico e grammaticale il periodo ipotetico funziona sempre e comunque, nonostante l'impossibilità logica degli argomenti forniti; perciò esso può argomentare supposizioni di nessun fondamento, non perdendo la sua esatta composizione formale, come avviene nella concatenazione del sillogismo.

Quando si presentano una molteplicità di supposizioni, perfettamente equivalenti sul piano discorsivo, allora sarà inevitabile una moltiplicazione esponenziale delle rispettive conseguenze, che si intrecciano, si conglomerano, influiscono a vicenda sui relativi significati. Il ritmo di tensione e distensione<sup>116</sup>, diviene pertanto

---

<sup>115</sup> RV, p. 19, pp. 22-23 e p. 119.

<sup>116</sup> Su questo argomento, in prospettiva semiotica, vedi D. Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano 2004.

paradossalmente ingestibile, perché il concatenarsi ipotetico dà luogo alla repentina metamorfosi di apodosi in protasi appartenenti ad altri periodi ipotetici, in una dinamica di tensione-distensione-tensione ulteriore, che mette alla prova l'estensione delle strutture ipotetiche fino a un massimo di "iper-ipoteticità" logica. Il testo esplose in tutte le direzioni e assume come vere ma inverificabili le supposizioni che a mano a mano vengono proposte, a partire da elementi estrapolati da supposizioni precedenti, riproponendo questi come validi documenti per procedere e argomentare ipotetiche soluzioni al quesito originario.

Il sistema ipotetico del testo si complica, inoltre, attraverso l'inserimento di innumerevoli quesiti, che aggiungono ulteriori elementi di dubbio alla già elevata instabilità dei significati nel flusso del discorso. Le preposizioni interrogative, incuneandosi spesso tra protasi e apodosi, incrementano la tensione del ritmo ipotetico, poiché dilatano e sospendono ulteriormente la tensione irrisolta delle premesse, posticipando le provvisorie distensioni prodotte dalle subordinate condizionali che completano costitutivamente i periodi ipotetici. Il susseguirsi delle interrogazioni non prevede un moltiplicarsi delle risposte, in un tentativo di avvicinamento verso la conclusione definitiva, ma sollecita la proliferazione ipotetica del discorso, configurandosi come ragione d'essere del discorso stesso:

è possibile che l'intenzione interrogativa sia la vera tensione delle parole, del discorso [...] l'interrogazione è essa stessa la tensione del discorso, è il discorso, infatti noterai che a questo punto le sillabe si fanno sì conseguenti e in modo accanito, ma anche perdono di nitidezza, non che fossero mai state nitide, ma erano articolate, sia pure goffamente, ma ora non sono poco più che la modulata sillabazione ininterrotta di un lagnone, che a noi pare interrogazione.<sup>117</sup>

Le proposizioni interrogative perdono il loro valore d'indagine, e si riconoscono come tali solo perché mantengono gli elementi formali dell'interrogazione, che consentono ancora di riconoscerle: «è questa una interrogazione in sé, o è tale perché tu la riconosci come interrogazione?»<sup>118</sup>. Il punto di domanda è il segnale che continua a identificare una proposizione in quanto interrogativa, e a conferire la particolare intonazione che contraddistingue questo tipo di frase, mentre il contenuto della domanda non è rilevante in sé, ma in quanto componente del sistema ipotetico in cui è inserito. L'iterazione insistita del dubbio costringe il linguaggio in una condizione di estrema labilità di senso,

---

<sup>117</sup> RV, pp. 99-100.

<sup>118</sup> AB, p. 100.

che resta costantemente sospeso non potendosi mai consolidare in un rapporto univoco con le parole che lo trasportano. Il flusso del discorso ipotetico segue lo slittamento tra parola e silenzio, tra formulazioni linguistiche sempre diverse e improvvise metamorfosi dei significati, producendo così un attrito ritmico, in base al quale la sintassi rinvia sempre il consolidamento del senso in traiettorie di impeccabile approssimazione.

Il senso resta in bilico tra un periodo ipotetico e una proposizione interrogativa, tra una *consecutio* formata dal modo condizionale e dall'indicativo futuro, che simula coerenza e precisione in contrasto con l'impossibilità di asserire alcunché di certo e determinato. La tensione che si viene a creare tra sintassi ipotetica e ipotesi del senso conferisce un particolare ritmo alla scrittura che, pur nella puntuale precisione retorica, mantiene una costante indecisione di fondo, una sorta di «gloglottio», che si pone tra lo «strido» e il «lamento»:

Quel gloglottio potrebbe essere un caso estremamente raro di rumore che imita una voce; ma non è probabile [...] Ora, se supponiamo che i rumori abbiano preceduto le voci, possiamo supporre che ciò sia accaduto perché tutte le possibili voci si erano travestite da rumori; oppure perché è cessata, in qualche modo, l'età dei rumori, ed è subentrata l'età dei suoni.<sup>119</sup>

Le possibilità non finiscono qui, ma continuano in un incessante catalogo di alternative, tutte invariabilmente inverificabili. Il ritmo “gloglottante” è formato da una serie di rumori che imitano voci, oppure di voci travestite da rumori, che attraverso la ridondanza e la ripetizione omofonica (come si può notare nella radice stessa del termine: “glo-glo-”<sup>120</sup>) riescono a emergere dal grado zero del silenzio, a riempire lo spazio vuoto della scrittura. Il verbo “gloglottare” deriva dalla voce onomatopeica “glo glo”, che il Tommaseo nel suo *Dizionario* definisce come «voce esprimente il suono che fa un liquido nell'uscire dalla struttura del collo d'un vaso», ed equivale a “gorgogliare”. La serie indistinta dei rumori per essere percepita, come accade a un getto d'acqua, ha bisogno di un ostacolo che la costringa ad avere un ritmo, una struttura costrittiva, che non ne impedisca il flusso ma che allo stesso tempo ne modifichi il percorso e l'intensità, rendendolo udibile all'orecchio umano. La necessità dello scarto, ovvero il

---

<sup>119</sup> RV, p. 38; in DOS si legge: «Le parole non danno una mano [...] nemmeno si riesce a sentire la poesia che parlotta sotto sotto» (p. 67).

<sup>120</sup> Cnfr anche il «glu glu glo globalità» di *Uno vi fu, uno* in A. Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, p. 938.

passaggio da una condizione di quiete a una di movimento ritmico, si ottiene attraverso la supposizione di un fittizio grado zero che viene infranto dall'improvvisa comparsa del primo grado di movimento percepibile dall'uomo. Il "gloglottio", dunque, si manifesta come relazione tra il silenzio matrice e i rumori/voci che in esso hanno luogo, attraverso lo stretto imbuto che li collega e che ne determina ampiezza, tonalità, e approssimazione alla voce umana.

Ipotizzato il dialogo tra silenzio e "gloglottio", si può cominciare ad ascoltarlo con puntualità, così anche nel testo la voce interrogante abbandona il "voi", caratteristico della conferenza in pubblico, e si rivolge al lettore con il "tu", tipico del discorso dialogante: «ascoltalo: è un suono roco, morbido, cantilenato. Mentalmente, provi a sperimentarlo»<sup>121</sup>. Esso si configura come «lamento sulla soglia del divenire», un discorso nascente, un tentativo di vocalità ancora inespressa, e pertanto appartiene a quella condizione incerta e incompiuta che si colloca tra il silenzio assoluto e la sua frantumazione in una miriade di possibili suoni. L'oscillazione concettuale del sistema ipotetico si fonda proprio sulla discontinuità tra silenzio e rumore, in cui il secondo cancella il primo pur avendone bisogno per manifestarsi in quanto rumore. Come scrive Paolo Valesio, a proposito della funzione della retorica in relazione al silenzio: «la retorica è una parabola inarcata fra due paradossi: quello della parola e quello del silenzio»<sup>122</sup>. I due paradossi si rivelano indispensabili per dare luogo alla retorica, che al medesimo tempo li tiene uniti e li distingue, approntando le potenziali conformazioni della parabola sospesa nel vuoto. Ogni rumore, ogni parabola retorica tra silenzio e parola, corrisponde a ipotetiche narrazioni, il cui itinerario è tanto strutturato quanto aleatorio:

Ma insomma: qualunque sia il rumore che tu sceglierai, potrai raccontare una storia ipotetica e insieme mostruosa, che descriva l'itinerario della cosa verso l'essere, e in questo itinerario collochi questo lamento [...] nulla è certo, tutto è aleatorio [...] e bisogna lasciar campo alle ipotesi che ora vi sia alcunché capace di fame, e amore, e contagio, e idee.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> RV, p. 40.

<sup>122</sup> P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. Il silenzio come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 371; cnfr anche: «L'opera letteraria tende a costruirsi in un movimento di reticenza e d'ambiguità, ma questo oggetto silenzioso esso lo fabbrica, per così dire, con delle parole, e questo lavoro di annullamento del senso è un processo tipicamente semiologico, passibile come tale di un'analisi dello stesso ordine: la letteratura è una retorica del silenzio», in G. Genette, *Figure I. retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, p. 185.

<sup>123</sup> RV, p. 42.

La massima fondante di *Rumori o voci* è proprio questa: «nulla è certo, tutto è aleatorio». I rumori possono essere voci incomprensibili, oppure voci travestite da rumori, oppure mere emissioni foniche inarticolate, o ancora ipotetiche narrazioni che attendono ascoltatori in grado di udire e tradurre il dialogo “gloglottante” tra silenzi. L'aleatorietà dell'interpretazione dei suoni che gorgogliano dal silenzio rende stabile il sistema delle ipotesi concatenate e del dubbio, dimostrando come la veridicità del discorso non sia assolutamente il fulcro del sistema: «il paradosso ci (di)mostra come [...] ciò che è fondamentalmente in giuoco non è una netta scelta di vero contro falso»<sup>124</sup>. Ipotizzare è un'attività che non si sofferma sulla dialettica vero/falso ma procede per definizioni provvisorie, approssimazioni, valutazione di possibilità e rispettive confutazioni; dunque si tratta di un processo in cui la discontinuità delle innumerevoli ipotesi, come autonomi frammenti di verità, assume compattezza grazie alla continuità del flusso ineludibile del dubbio:

[il ritmo è] quel fluire ininterrotto che ora diventa frammentario; senti le lacune, un attimo di pausa, non dirò di silenzio, coperto da un accorrere ansioso di brusio di recupero.<sup>125</sup>

L'uditore, per poter formulare ipotesi, deve necessariamente conferire un valore ritmico ai suoni che percepisce, perché è solo attraverso l'individuazione di una dinamica riconoscibile che può avviarsi il meccanismo di premesse e deduzioni su cui si fonda il gioco retorico dell'ipotizzare. Infatti nel momento in cui l'ascoltatore ha modo di riconoscere i suoni, riconducendoli a immagini preesistenti, o presumerli come tali, allora la proliferazione ipotetica sarà incontenibile e si dipanerà lungo l'articolato e labirintico flusso che la contraddistingue. Per queste ragioni risulta fondamentale il rinvio immediato a immagini che possano descrivere i rumori uditi o la fonte di tali suoni; e dunque l'ipotizzare, attività altamente ludica, si configura come impresa impossibile di associare suoni e immagini, nella consapevolezza che ad ogni suono può corrispondere una molteplicità di immagini e ad ogni variazioni di suono corrispondono altrettante variazioni e moltiplicazioni delle immagini evocate. Il *continuum* del flusso ipotetico è dato, quindi, dalla mobile compresenza di elementi sonori, linguistici e visivi, che si associano tra loro con legami provvisori, senza mai ridurre la complessità del dubbio.

---

<sup>124</sup> P. Valesio, op. cit., p. 371.

<sup>125</sup> RV, p. 63.

L'immagine della sosta notturna, dopo un lungo e faticoso viaggio per strade impervie fino all'arrivo in una città disabitata, accanto a cui scorre un fiume, si presenta come emblema della provvisorietà delle certezze in un sistema di dubbio persistente, poiché il luogo della sosta è di per sé provvisorio e modifica il suo aspetto ad ogni minima variazione del punto d'osservazione e, in questo caso, soprattutto d'auscultazione. A partire dall'ipotesi iniziale in cui il paesaggio fa da indispensabile sfondo all'interruzione della quiete da parte di alcuni indistinti rumori, in tutto il testo si insiste sulla stessa immagine che subisce variazioni ulteriori, come avviene in un processo di argomentazione logica, nel quale l'assunto principale resta costantemente sullo sfondo e riaffiora nel momento in cui le deduzioni proposte fin lì paiono poter fornire nuove prospettive in relazione all'ipotesi di partenza:

In primo luogo, nulla sappiamo delle dimensioni di ciò che emette quel suono; [...] e nessuno sa se quell'essere, una volta consumata la trasformazione, non si metta in moto, e allora l'intera mappa del borgo diventerà instabile, e anzi nessuna mappa sarà mai più possibile, in nessun modo nessuno saprà più dove ci si trova, e tutto perché qualcosa che gloglotta sta camminando;

Vorrei approfittare del momento di nulla per notare che in realtà né tu né noi sappiamo gran che del luogo della tua sosta, se di sosta si tratta; un borgo, una notte, un fiume, un ponte.<sup>126</sup>

Il luogo di passaggio, pur nella sua mobilità e incertezza, diventa punto di riferimento per il viaggiatore/uditore perché consente di riprendere fiato e riordinare le idee, prima di ripartire e divagare verso altri ipotetici percorsi, che portino verso una soluzione all'enigma posto dal luogo stesso.

L'immagine fondamentale che pervade tutto il testo è quella del fiume, in quanto elemento che può produrre suoni, o nasconderli, o modificarli, e cancellare voci, o confonderle, o renderle inudibili, ma allo stesso tempo diviene un filo conduttore da seguire, una traccia costante che consente a chi ascolta di fondare la propria caccia alle interpretazioni plausibili. Il fiume si pone come allegoria totalizzante del testo, non solo in quanto fluido magma di rumori e voci ma anche come flusso linguistico ad andamento ipotetico. Come ogni variazione sonora modifica la validità delle supposizioni approntate dall'ascoltatore, così ogni parola utilizzata per interpretare l'indistinta massa di suoni viene immessa nel fluire del discorso, non solo subendo

---

<sup>126</sup> RV, p. 44 e 70.

metamorfosi di significato ma anche determinando nuovi percorsi interpretativi e linguistici. Ipotizzare è un'attività «euforizzante» che consente di sperimentare la gioia del «parlare a vanvera», del «felice vanverare» attraverso gli infiniti possibili del linguaggio:

anche queste voci, che abbiamo supposto incorporee, o comunque non nate da fonazione animale, queste voci vocali, discendendo da un universo ulteriore, sarebbero forse significanti, e il sistema che tu potrai delineare potrebbe essere un esercizio di diligente classificazione, ma non più di questo, come è giusto, perché non può essere che un vociare iperuranio giunga a te sensato e tu che sei iperuranio sia idoneo a trascriverne la grammatica. Ma tutto questo è parlare a vanvera.<sup>127</sup>

Come fa notare Grazia Menechella nel suo libro sui concetti di ironia e parodia in Manganelli, a differenza di quanto avviene nella conferenza “iperipotetica” nella quale il testo viene interrotto, intaccato e rovinato dai rumori, non consentendo al conferenziere di portare a termine il suo ragionamento come previsto, in *Rumori o voci* invece i suoni che irrompono nella quiete dell'immagine idilliaca, posta come incipitaria, sono il pretesto per abbandonarsi alla gioia del “vanverare”, un ipotizzare sfrenato che ama i depistaggi, le divagazioni, gli imprevisti. Non si tratta, dunque, di trovare la strada per uscire dal labirinto, per risolvere l'enigma che attanaglia e angoscia, ma di perdersi nei percorsi labirintici che ininterrottamente si propongono davanti all'ascoltatore, attraverso i segnali uditivi che sembrano indicarli. Nonostante la mappa di tutte le possibili ipotesi si riveli impossibile, colui che si trova immerso nel flusso magmatico dei suoni non può fare a meno di tentare di percorrere tutte le strade che si innestano sulle precedenti e conducono verso luoghi inesplorati e provvisori. Il “vanverare” è un procedimento affine sia all'ipotizzare sia al viaggiare senza meta, poiché trova senso nel suo stesso procedere, e non necessita di una conclusione stabile per acquisire consistenza, avendo come fine la provvisorietà stessa delle ipotesi e delle tappe a cui giunge di volta in volta. L'andamento sintattico di questo procedimento, allo stesso tempo logico e inconcludente, possiede un ritmo costitutivamente instabile, in cui si alternano momenti di cauta riflessione a momenti di rapida frenesia divagante. L'allegoria di carattere fluviale consente di rendere evidente il sistema linguistico fluido ma non dispersivo che conferisce senso al testo, organizzando il linguaggio secondo un tortuoso andirivieni di periodi ipotetici a diversa intensità: un differenziale di senso che

---

<sup>127</sup> RV, p. 70.

va dalle placide anse alle improvvise cascatelle, attraverso le tortuose deviazioni che può subire un fiume nella sua discesa verso una foce che non c'è:

[il fiume è] questa miscela di voci gelatinose, impasto di sonorità mirabili, ormai per sempre indecifrabili, anzi ormai sul punto di immergersi nel gran dizionario dell'oceano che accerchia, serpe iridato, lo spazio del mondo? <sup>128</sup>

Il fiume, dunque, rappresenta la viva dinamica della scrittura, nella quale si affollano innumerevoli voci (rese evidenti dall'oscillazione dei pronomi utilizzati per indicare emittente e destinatario del soliloquio), che determinano l'articolazione della frase, l'organizzazione del testo, la prosodia della prosa. Infatti la mescolanza di voci che provengono dal fiume per rendersi udibile adotta le medesime strategie compositive su cui si regge il testo, «adoperando» un'amplessissima gamma linguistica, «disgregando accenti, ritmi» della frase, «mescolando» la molteplicità dei significati riuniti in una stessa parola-stemma, giocando così sull'ambiguità del senso e sulle sue variazioni d'intensità:

Ma non saranno, queste, tante voci, ma una sola, innumere voci, una voce totale, che si moltiplica negli anfratti, rimbalza contro la superficie della notte, rimbalza lungo il fiume. [...] non è possibile non chiedersi se non sia dopo tutto il fiume, luogo mobile ed infido, ad emettere questa articolata melopea, questa folla simultanea di voci, il fiume che parla, caoticamente, parla adoperando innumeri e incompatibili suoni, disgregando accenti, ritmi, mescolando in ciò che dovremmo dire “parola” intenzioni intollerabilmente difformi, una ambiguità fonda e mirabile, sonorità insieme assordanti e sommesse, viscide e laceranti. <sup>129</sup>

Dal momento in cui il soliloquio si rivolge a un “tu” necessario per la comunicazione («ciò che più che parlare parlotta abbisogna di te proprio per parlottare; insomma, l'idea in sé del parlottare non di chi parlotta, ma di te che ascoltando affermi: costui parlotta» <sup>130</sup>), il destinatario da singolare collettivo diventa pian piano impersonale, facendo affiorare l'ipotesi conclusiva in base alla quale voci e rumori hanno origine e luogo nel corpo stesso del soggetto monologante. Tutto il processo di indagine sulla provenienza di quei suoni, al fine di determinarne la causa, le qualità e l'auspicabile catalogazione, attraverso un sistema di infinite supposizioni e confutazioni, si configura allora come

---

<sup>128</sup> RV, p. 138.

<sup>129</sup> Ivi, p. 141.

<sup>130</sup> Ivi, p. 96.

viaggio labirintico all'interno del soggetto, mappatura dei percorsi sonori che si servono del soggetto svuotato come cassa di risonanza:

Dunque, ciò che vocia è uno spazio che ipotizza una folla di bocche, orifizi, gole, lingue, becchi, denti, ugole [...] Ora, se la geografia trasportata al sonoro viene così scomposta, noi non avremo una singola, polifonica follia; anzi, forse neppure una follia, o forse tante follie parallele, o ragioni che, così giustapposte, non possono che raffigurare una qualche guisa di follia. Ma se noi, disegnata la mappa degli stridi, la sorvoliamo mentalmente, così come mentalmente la disegnammo, noteremo che talune di queste località gridule hanno diversa voce, e ritmo, e crediamo, o tu credi, diverse intenzioni. [...] Sono forse tue voci? Voci che tu stesso hai progettato, da proporre per una o altra sede della tua cartografia astratta [...] Dunque, se tu farai bruscamente silenzio sulla sfera del frastuono, ti accorgerai che codesto frastuono, si farà semplice, ma nitido, e di mille suoni, una voce permane, quella che tu ora ascolti.<sup>131</sup>

La scrittura, il segno grafico, si manifesta perciò come trascrizione delle voci che invadono e pervadono il corpo dello scrivente, soggetto svuotato di sé e riempito di tutte le voci possibili che lo attraversano (quelle che in *Hyperipotesi* si nascondevano dietro il sipario). Già in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, volume che porta l'emblematico sottotitolo *o dello scrittore e del lettore considerati come dementi*, Manganelli aveva utilizzato la medesima immagine metaforica per determinare l'atto di scrittura come trascrizione di suoni che provengono dal corpo dello scrittore ma non gli appartengono, poiché egli presta la propria vacuità, ottenuta con il totale annullamento di sé come individuo, alla manifestazione delle interferenze sonore che ode ma non sa interpretare:

Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo, vengono, sommesse ma pronte a farsi urlo, dalle mie viscere, le pagine interne, che leggono se stesse a gran voce. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono uomo, ma un vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di tomba, io debbo scrivere sulla mia pagina di corpo il mio specifico mentito "qui giace".<sup>132</sup>

Così il corpo si fa pagina e i rumori si fanno parole, anche se prive di significato stabile. L'euforia dell'ipotizzare perpetuo raggiunge l'apice nel momento in cui la scrittura si manifesta come automatismo che risponde allo stimolo di suoni inintelligibili, verso una

---

<sup>131</sup> RV, pp. 122-123.

<sup>132</sup> DOS, p. 38.

irrimediabile apocalisse delle componenti minime della letteratura: lo scrittore, il lettore, il testo; come sottolinea Ludovica Koch, analizzando la “vocazione apocalittica” del libro: «l'ultima, bellissima pagina insegue, per allitterazioni, il volo irregolare e ansioso della voce: l'ultima occasione di dialogo col mondo (“digrignare di un universo vocale dentro un universo taciturno”), la possibilità stessa della storia. La voce che si spegne ha i poteri della tromba del Giudizio»<sup>133</sup>.

Il viaggio intrapreso tra rumori e voci, alla ricerca della loro origine, si chiude con la vera e propria esperienza del silenzio, che è del tutto opposta alla supposizione di un silenzio iniziale, funzionale alla nascita del discorso. Solo al termine di un fallimentare percorso d'indagine, dopo che l'uditore ha cercato di catalogare e decriptare l'intera gamma dei suoni percepiti, è possibile ascoltare il silenzio definitivo, “apocalittico”, quello che comincia dove finisce il testo, cancella ogni rumore, e pone fine all'euforia dell'ipotizzare. Il finale, infatti, è un crescendo di proposizioni interrogative, domande retoriche, previsioni di fallimento, che la «nonvoce», l'io narrante, pone al destinatario del suo soliloquio nell'imminenza del silenzio totale:

Infine sperimenti il silenzio; il cielo è colmo di suoni morti, piume sonore di volatili, uccisi rintocchi; si celebra la morte del suono. La voce è spenta. Una goccia. Una porta. Un vento disperde una polvere di rantoli e strida. Ascolta: può essere che la notte abbia una fine? [...] Io dovrei parlarti, io nonvoce, della lacerazione della notte, e della progettazione dell'alba, del barlume. Scinde il silenzio un grande, nobile stridore. Questo ora vorresti sapere, vero? Che è mai questo frastuono? Questo subito fragore, quale mai udito? Questo urlare della notte, scheggiata in una moltitudine di notti, perle, gocce di notte? Che è questo rombo, farnetico, frastuono, quale rissa governa il mondo, dilata lo spazio? E che vuoi che sia questo biscanto, questo bailamme, questo stridore e fracasso, questo sibilo dell'aria, questo brivido sonoro? E che vuoi che sia, mio caro nottambulo, mio sedentario delle tenebre, se non questo, questo appunto – la resurrezione dei morti?<sup>134</sup>

Solo alla fine appare evidente il tema sotterraneo di tutto il libro, ma in realtà di tutta l'opera manganeliana, cioè la comunicazione con i morti, il dialogo con l'aldilà, l'epifania dei trapassati attraverso le loro voci d'oltretomba: «la resurrezione dei morti». Si sente qui l'eco, chiaro ed esplicito dell'operetta leopardiana *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, nella quale l'anatomista olandese ha la possibilità per alcuni minuti di ascoltare il canto dei morti e di imbastire un instabile dialogo con loro. Già nel

---

<sup>133</sup> L. Koch, *La “Palude”, indecorosa preghiera*, in Ead, *Al di qua o al di là dell'umano*, Donzelli, Roma 1997; qui si cita da «Riga», p. 271.

<sup>134</sup> RV, p. 145.

*Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti*, contenuto in *Agli dei ulteriori*, Manganelli si era occupato proprio della possibilità di entrare in comunicazione con i morti e di come riuscire a risolvere i problemi di incomprensione legati alla mancanza di un linguaggio comune tra vivi e defunti. Per ascoltare la voce dei morti è necessario abbandonare la logica quotidiana del discorso che regola tutti i dialoghi tra i viventi, e lasciarsi condurre dalla logica “parallela” di coloro che abitano l'Ade e conoscono tutti i linguaggi possibili, comunicano indifferentemente attraverso voci e rumori, senza bisogno di interpretarli. In questa prospettiva, *Rumori o Voci* si presenta come l'ultima tappa di un percorso che Manganelli ha intrapreso a partire dalla conferenza “iperipotetica”, attraverso il trattatello sulla “difficoltà di comunicare con i morti”, avendo sempre come guida il Federico Ruysch di Leopardi.

Quei rumori inarticolati e indistinti si configurano come voci che provengono da un altrove, al di là del sipario, a proposito del quale è lecito formulare ipotesi basandosi solo sull'udito. Se la scrittura è trascrizione di voci di origine ignota, che si attua attraverso l'organizzazione sintattica delle ipotesi di ipotesi sulla loro provenienza e conformazione, dando vita a un sistema “iperipotetico”, allora anche il senso che consente di trascrivere queste voci, l'udito, deve proiettarsi in una auscultazione extra-quotidiana, ulteriore, una «iperaudizione» – così definita da Alberto Savinio nel racconto *Il signor Munster*: «voci degli dèi del cielo – di tanti dèi e i gridi delle loro baruffe, che gli uomini non hanno udito mai, ma che questa iperaudizione rivela»<sup>135</sup>. La scrittura si determina in quanto «iperaudizione» di voci prodotte da entità invisibili, apparati fonatori di defunti o dèi ulteriori, nel tentativo di proporre la mappatura totale di tutte le loro possibili forme, l'iperipotetica organizzazione ritmica dei possibili linguistici.

Il sistema retorico secondo il quale è organizzato il flusso del materiale linguistico di *Rumori o Voci* si basa, dunque, sul rapporto tra la coerenza strutturale del periodo ipotetico e la fluttuante ambiguità semantica delle ipotesi proposte, per cui ogni immagine allegorica, ogni figura retorica applicata, mantiene una voluta indecidibilità che oscilla tra coerenza al sistema di riferimento (la struttura a ipotesi concatenate) e incoerenza rispetto ai significati a cui allude, immediatamente confutati e disseminati nella totale disponibilità del linguaggio. La prosa, perciò, emerge dal silenzio non come contrapposizione all'assenza di linguaggio, ma come continuità tra rumore inintelligibile

---

<sup>135</sup> A. Savinio, *Il signor Munster*, Adelphi, Milano, 1981, p. 125.

e parola, di cui è emblematica la metamorfosi dei suoni inarticolati in voci, di cui Manganelli fornisce una gamma amplissima.

Il silenzio supposto come condizione iniziale non si configura come “Nulla totale”, perché – riprendendo l'analisi sulla retorica del silenzio di Valesio – «una zona silenziosa completamente vuota definisce una soluzione nihilista, mentre una zona articolata apre la possibilità di un'altra soluzione. [...] il silenzio, anche il più radicalmente interruttivo, continua ad inviare messaggi»<sup>136</sup>; ovvero una disponibilità di significati da interpretare che solo il silenzio può determinare. La furia dell'ipotizzare, amata e suggerita da Manganelli, ha luogo in questa estrema disponibilità di silenzio, di vuoto, dove può percorrere impunemente tutte le traiettorie possibili del senso, seguendo il ritmo organico e divagante del periodo ipotetico.

---

<sup>136</sup> P. Valesio, op. cit., p. 396; Vedi anche il capitolo *Silence: langage* in H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Gallimard, Paris 2006, pp. 17-115.

## 2.5 – Il ritmo dell'indistinto

Nella seconda fase della sua produzione, dalla metà degli anni Settanta fino alla morte che lo ha colto nel 1990 (e si potrebbe dire anche oltre, considerando la pubblicazione postuma de *La palude definitiva*, curata da Ebe Flamini), Manganelli ha messo a punto un sistema retorico che regola con estrema abilità il meccanismo su cui si fonda il genere ibrido e multiforme del discorso teologico negativo, riuscendo ad amalgamare elementi difforni e spesso contraddittori in una fluida omogeneità ritmica. Si tratta di ininterrotti e dinamici flussi linguistici che procedono lungo traiettorie non rettilinee, seguendo i cambiamenti di direzione dovuti al loro movimento di conformazione nello spazio e nel tempo. Essi rientrano nel genere del «trattato teologico»<sup>137</sup>, perché prendono avvio da un'ipotesi o da una effimera convinzione e si costruiscono attraverso l'interazione e l'interconnessione tra *input* linguistici eterogenei e imprevisi, che li conducono in viaggi divaganti e deragliamenti verso finali irrisolti, ovvero ambigui ma retoricamente impeccabili tracciati dell'inarrestabile flusso della parola; come accade nel finale del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, in cui si vanifica l'intero trattato:

Ricordo confusamente un viaggio labirintico, faticoso e oscuro; un itinerario colmo di pedaggi, di richieste stravaganti, di affermazioni infondate, di ipotesi smentite da altre ipotesi, infine da scorciatoie che allungavano il percorso, da strade rette che portavano a luoghi deserti di ogni senso

---

<sup>137</sup> M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, p. 24; sul “trattato teologico” Nigro ha scritto: «Convocò a un ballo filosofico il pensiero novecentesco della crisi. Ne venne fuori *Un trattatello* di ateologia, nel quale confluirono pure, e trovarono sistemazione, l'eresia lucreziana contro la religione generatrice di empietà e scelleratezze (“scelerosa atque impia facta”) del racconto *Lettere di Agamennone a Calcante*, e il rifiuto di una divinità nimica e bieca non meno di Satana del racconto *Giovanna d'Arco giudicata* [...] Dio non esiste, o si è decomposto, diceva Manganelli. E spalancava un'assenza, uno spazio vuoto, disfatto; un centro smarrito e tuttavia ubiquitario, un “mostruoso nulla” e un “faticoso sgomento” (è detto nel racconto *Il prete* del 1940), attorno al quale la successiva letteratura manganelliana non potrà che fare ipotesi su ipotesi, e coltivarle: dischiudere chiose o glosse, note, addenda, splanamenti, palinsesti di stolta e archeologica erudizione accademica; produrre decifrazioni di segni, ideogrammi, messaggi, indizi; dibattere soluzioni alternative con le interviste e le corrispondenze epistolari di personaggi che sono pure cauzioni narrative; e teologizzare in una incessante, proliferante e inconcludibile riflessione, argomentando e simulando deduzioni abbondantemente puntellate da complici “giacché”: in un “errore” labirintico, senza entrate e senza uscite, infinitamente dilatabile. La teologia laica sarà un sistema geometrico, un'organizzazione fittizia linguisticamente coerente, una forma assoluta», in G. Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, cit., pp. 352-353.

[...]. Nella testa, ho un gran frastuono e, a tratti, un gran silenzio. O forse, insieme, frastuono e silenzio. Quello che troverete scritto in queste pagine non ha senso: è questo il loro pregio essenziale, giacché suppongo che ciò mi dica: tu non hai idee.<sup>138</sup>

A partire da *Sconclusione* (1976) – tralasciando l'extravagante sperimentazione di un ordine preconstituito e vincolante dei «cento piccoli romanzi fiume» che compongono *Centuria* (1979) – Manganelli ha realizzato le sue opere più organiche e magmatiche, nelle quali la retorica della dissimulazione si manifesta in tutta la sua ambiguità: *Amore* (1981), *Dall'inferno* (1985), *Rumori o voci* (1987), *Encomio del tiranno* (1990) e *La palude definitiva* (1991) si contraddistinguono infatti per una condivisa omogeneità strutturale, ma si costruiscono in qualità di discorsi ininterrotti che indagano tematiche difficilmente determinabili, come i rapporti familiari, l'amore, l'aldilà, la distinzione tra suono e parola, il rapporto ribaltato tra servo e padrone, oppure la fuga in una palude allegorica.

Se nella prima fase della sua produzione Manganelli ha privilegiato la discontinuità e la frammentazione compositiva, decostruendo generi codificati quali il trattatello di argomento scientifico in *Hilarotragoedia* e il commento in *Nuovo commento*, oppure suddividendo uno stesso nucleo tematico in diversi capitoli esemplari ognuno in funzione di variazione sul tema (*Agli dei ulteriori*<sup>139</sup>), nella seconda fase egli ha dato vita a discorsi compatti ma privi di una direzione argomentativa univoca, i quali si dipanano per ipotetiche direzioni e metamorfosi successive, ma al contempo falliscono nella determinazione dell'oggetto stesso della loro indagine. Si tratta di discorsi che appunto “dis-corrono” – secondo la paraetimologia proposta dallo stesso Manganelli in *Discorso dell'ombra e dello stemma* –, ovvero avanzano procedendo in negativo, disperdendo possibilità semantiche e espandendo il senso dell'indeterminato. Essi si fondano su una teologia negativa, in base alla quale non è possibile dire nulla dell'oggetto della ricerca: si avvia così un procedimento di continua proliferazione del nulla e di organizzazione retorica dell'indistinto. A differenza del discorso teologico positivo, nel quale l'intera struttura retorica e linguistica ruota attorno a una centralità

---

<sup>138</sup> DOS, p. 167.

<sup>139</sup> A proposito di *Agli dei ulteriori* Walter Pedullà ha scritto: «Gli uomini, i loro progetti e le loro azioni cambiano, sono sostituiti, si avvicinano non diversamente dalle parole che fanno metafore e metonimie per lasciare le cose come stavano secondo le leggi strutturali antiche e inesorabili quanto la morte. Essi insomma fanno retorica, non solo nel senso che dicono parole che non corrispondono a cosa, ma anche nel senso che vivono come se fossero una proposizione o altro lacerto di linguaggio», in Id., *La sovrana letteratura in Giorgio Manganelli*, in «Riga», p. 218.

metafisica che determina e dà senso all'intero movimento discorsivo-argomentativo, nel discorso teologico negativo invece l'assenza di un centro resta incolmabile, e di conseguenza il discorso produce autonomamente significazione, senza poter scindere la verità dalla menzogna. In tal modo il discorso “parla” la sua impossibilità di determinare alcunché all'infuori della ramificazione metamorfica del linguaggio che lo costituisce.

Ogni volume quindi si configura al medesimo tempo come emblema del libro in sé, ovvero composizione totemica che rimanda alla materialità del libro, in una inscindibile cooperazione tra le diverse componenti (dall'immagine di copertina agli spazi bianchi tra le parole), ma anche come insolubile allegoria della scrittura, in quanto enigmatica proiezioni di senso oltre il libro, che rivela la paradossale coerenza della letteratura. La cura che Manganelli pone nella composizione libro in tutti i suoi aspetti, dalla scelta delle immagini di copertina alla scrittura delle quarte, è legata a una concezione olistica del testo, in cui ogni singola parte partecipa al processo di significazione. La paradossale coerenza della letteratura si manifesta così in quanto iterazione del dubbio e dell'ironia, secondo un movimento di espansione concentrica e tautologica, nel quale risulta impossibile distinguere tra punto di partenza e conclusione, tra verità e menzogna. Per Manganelli, la letteratura è certamente devota ma celebra la divinità dell'assenza, che può assumere qualsiasi forma, nascondendosi in qualsiasi travestimento cerimoniale:

La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito. E qui si raccoglie e salda la provocazione fantastica della letteratura, la sua eroica, mitologica fede.<sup>140</sup>

Se la letteratura si configura come organizzazione pseudoteologica di un universo privo di centro, allora ogni scrittura si presenta come cerimonia di una mitologica e ironica fede nell'assenza, a proposito della quale è concessa qualsiasi supposizione: «tutto è

---

<sup>140</sup> LCM, p. 223; puntualizza Citati: «La letteratura era, per Manganelli, una scienza e un'arte dei confini. Essa non viveva mai nel suo centro, ma sui bordi, sui limiti; e oltre i confini, in un luogo terribilmente oscuro e luminoso, verso il quale si protendeva piena d'ansia e di desiderio, abitava Dio, la parola mai nominata, che costituiva il suo argomento essenziale. Dio era, dunque, un luogo: la teologia di Manganelli era una geometria, una geografia, una cosmologia. Dove era questo luogo? Uno spirito sottile come Manganelli non poteva che rispondere: dappertutto e da nessuna parte; eppure un istinto egualmente profondo lo portava a disporre quel Dio – la fonte sovrabbondante d'amore, che abbiamo incontrato nelle lettere sul fratello – negli abissi del mondo», in Id., *Giorgio Manganelli: una palude abitata da Dio*, in «Riga», p. 281.

esatto, e tutto è mentito». Lo scrittore, in quanto cerimoniere adoratore di una vuota divinità, mette in atto i riti che sono propri di quell'universo linguistico, avendo a disposizione tutti i mezzi della retorica per dichiarare il vero o mentire indistintamente

141

Si può infatti affermare che Manganelli abbia scritto sempre lo stesso libro, riformulando ogni volta differenti discorsi teologici sulla non-presenza di una divinità organizzatrice, e in particolare a partire dalla seconda metà degli anni Settanta le affinità tra le diverse opere risultano evidenti, sia dal punto di vista formale che tematico. La propensione per la coerenza della menzogna ha fatto sì che ogni libro si configurasse come iterazione di un discorso pseudoteologico e come variazione su di un tema ignoto e inconoscibile: tutta l'opera di Manganelli si delinea come vertiginosa oscillazione tra resa all'indicibile e necessità di compensare l'*horror vacui* della pagina intonsa. Ogni discorso teologico è l'organizzazione linguistica di un vuoto, poiché rinvia continuamente a un senso ulteriore che potrà essere completato solo in una condizione post-apocalittica, e così si presenta in quanto perpetua allegoria di se stesso, esegesi metalinguistica della sua proiezione nel futuro.

Non a caso la figura che meglio descrive Manganelli è – come sostiene Pietro Citati – il «teologo burlone», colui che affronta la teologia con ghigno sarcastico e ironico distacco, professando un monoteismo policentrico di completa dedizione alla letteratura. Allo scrittore cerimoniere-buffone, shakespeariano «*fool* degli inferi», è concessa la facoltà unica di dissacrare il sacro, sconvolgendo i rituali e le leggi, cosicché il vuoto diventi proliferazione di infiniti possibili: «l'inesistenza di ogni universo che non sia universo linguistico è il cardine attorno al quale ruota tutta la poetica di Manganelli, e nello stesso tempo il fulcro delle sue più mirabolanti invenzioni linguistico-figurali»<sup>142</sup>. Come ha sottolineato Alfredo Giuliani, il primo libro postumo di Manganelli, *La palude definitiva*, risulta emblematico proprio di una coerente

---

<sup>141</sup> Recensendo una nuova edizione dell'*Odissea* Manganelli ha scritto: «L'uomo è lacerato dalle contraddizioni del divino, ma codesta lacerazione è insieme la sua sintassi, la sua descrizione, il suo nome, e in definitiva è in questo essere lacerato che gli dei acquistano nome, e il loro destino si piega alla grazia ambigua e consacrante della parola», ne «Il Messaggero», 11 novembre 1986; si veda inoltre F. Curi, *La scrittura e la morte di Dio. Letteratura, mito, psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1996.

<sup>142</sup> S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi*, cit., p. 28; sullo stesso tema ha aggiunto Nigro: «Manganelli è un teologo e un glorificatore del nulla. L'officiante e il cerimoniere di un rito che consente a ciò che non è ancora nato di incontrarsi con ciò che non sarà mai; e di abitare quei luoghi totali e definitivi che sono l' "inferno", la "palude", la "notte", l' "ulteriore". Le parole commerciano con l'ombra. Con la morte, con l'apocalisse già avvenuta, e con l'angoscia che la retorica disciplina, araldizza, e allegorizza, nei modi ilarotragici di un umorismo senza allegria (alla Beckett) e di un umorismo "allucinato e deserto" (non abitato da "uomini e fatti", ma da "simboli e miti", alla Swift)», in Id., *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in «Riga», p.130.

interrogazione del nulla, che non approda ad alcun risultato conclusivo, definitivo, ma innesca dubbi ulteriori, attraverso quesiti che sono necessariamente domande retoriche:

L'ultimo libro che conosciamo, *La palude definitiva*, è intessuto di domande senza plausibile risposta; ve ne saranno più di un centinaio. La domanda, escogitazione retorica, non è un argomento, e non è neppure un messaggio. Cerca di insinuare nel testo, con qualche naturalezza, il sottopensiero e il sovrappensiero, l'euforia del dubbio e della consapevolezza nell'assurdo che il testo ha scatenato. Nella scrittura il Mondo si recita.<sup>143</sup>

La scrittura si configura come recita del linguaggio: sul palcoscenico della letteratura essa si impone come primo attore e comprimario, concedendo a colui che scrive solo la possibilità di prestare un corpo e, soprattutto, un mano per far sì che essa si traduca sulla pagina. La voce che pronuncia ogni discorso teologico negativo è quella dell'attore che immagina un uditorio a cui rivolgersi e con cui scambiare battute, mentre “monodialoga”<sup>144</sup> con se stesso, incessantemente si parla addosso colto da una esondante «euforia del dubbio». In *Rumori o voci* una puntuale interrogazione senza risposta riassume il processo di mappatura dello spazio compiuto dalle diverse voci nei testi manganelliani: «non dovremo chiederci se le voci non abbiano a loro volta una sorta di vocazione a elaborare mappe, e che codeste mappe sono le giustificazioni della voce, come la tua mappa è la giustificazione del tuo ascolto?»<sup>145</sup>. In tutti i discorsi ininterrotti Manganelli mette in scena il linguaggio che si recita, ipotizzando altri

---

<sup>143</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit.p. 17; aggiunge Cortellesa: «Come in James, il *wandering* manganelliano è anche un *wondering*, un continuo stato d'inquietudine, d'incertezza, d'interrogazione. Si è visto come il testo di Manganelli, sempre dominato dalla “sintassi innamorata e guerriera” dell’“ipotesi” [...], sia talvolta anche un testo congetturale: è dunque un testo che, proprio per come si dispone, è portato a fare continuamente domande, un testo che interroga chi lo legge e interroga se stesso: sul suo statuto, sul suo senso (a onta delle ripetute negazioni autoriali), persino sulla sua “giusta” lezione», in Id, *La “filologia fantastica” di Manganelli*, in op. cit., p. 249.

<sup>144</sup> Nell'atto unico *Monodialogo* si legge: «A – Ma tu mediti. B – Certamente: inoltre tramo, complotto, m'ingegno. Oppongo il nulla al niente, congiuro e mento per togliere il potere dalle mani del nessuno e consegnarlo al nessuno, insidio l'inesistente, e dico menzogne che nessuno può distinguere dalla verità...»; in G. Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di L. Scarlini, Bompiani, Milano 2008, p. 62.

<sup>145</sup> RV, p. 133; sul valore allegorico della mappa in Manganelli ha scritto di recente Alfano: «La non territorialità della voce, la sua sovranità geometrica significa che essa è signora dello spazio in generale, non di uno spazio particolare, che essa è appunto costituita secondo coordinate astratte e pertanto non riducibili, non confinabili. [...] Dunque, la mappa costituisce nella riflessione e nella produzione manganelliana qualcosa di più di un emblema dell'attività scrittoria: proponendosi piuttosto come un'indicazione operativa, tale da rendere esplicita la qualità del procedimento. Non si tratta della riproduzione su di un piano bidimensionale di coordinate che riducono le sasperità e i confini di un territorio dato, ma del modo in cui il territorio si presenta, giacché il linguaggio si offre sotto la forma dell'allegoria, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 203-204.

interlocutori, altre voci, altre provvisorie soluzioni sulla condizione precaria e incerta di una voce che parla dell'assenza, mentre si colloca al centro di un vuoto, un luogo “imprecisato” e indistinto.

Per queste ragioni, a partire da *Sconclusionone*, le metamorfosi del paesaggio diventano fondamentali, e si succedono senza soluzione di continuità, non concedendo alcun punto di riferimento certo ai personaggi che le abitano e le attraversano. Il dubbio si insinua in ogni enunciato e lo fa esplodere in innumerevoli direzioni, dando vita a una articolata e irriducibile sintassi per ramificazioni orizzontali e improvvise verticalizzazioni di cataloghi ipertrofici. La corrispondenza tra un'organizzazione sintattica del testo per ramificazioni digressive e le figurazioni dell'indistinto (paludi, labirinti, deserti, fiumi) risulta completa e procede inscindibilmente anche in condizioni di vacuità semantica o di molteplice indecidibilità. Scelte lessicali, distribuzione della punteggiatura, proliferazioni ad elenco, metafore e metonimie interconnesse cooperano alla creazione del ritmo magmatico dell'indistinto, nel quale l'incerta disseminazione del senso si manifesta come significazione del dubbio. Così all'assenza di un centro tematico corrisponde una proliferazione retorica dei possibili discorsi sull'ipotetica consistenza del vuoto centrale, di cui i luoghi indistinti e privi di confini sono una sorta di correlativo oggettivo figurale:

Mentre la pioggia è una sorta di mare totale contenuto nel cielo, il cielo è il contenete, la scatola; e dunque noi siamo dentro l'acqua, più come batiscafi che come velieri; ma insieme siamo nel centro del cielo. Tuttavia: siamo nel centro, con l'onore che ciò comporta, solo nel caso che accettiamo il concetto che i limiti del cielo siano comunque inaccessibili, sicché noi siamo ora, come saremmo dopo secoli di navigazione, sempre nello stesso punto, appunto nel centro, alla medesima distanza dagli estremi celesti; ma se il cielo fosse un contenitore tangibile tremo alle conseguenze della prospettiva. [...] D'altronde, per restare nel centro, ci è indispensabile continuare a procedere, e pertanto il nostro procedere è ugualmente necessario, sia che intenda a pervenire, sia che sappia di essere già pervenuto e di non dover disarrivare il proprio punto d'arrivo.<sup>146</sup>

In *Sconclusionone* la voce protagonista presuppone se stessa e la casa, in cui vive con il padre ninfomane chiuso in un cassetto e le tre madri che emettono stridi a differenti tonalità per farsi riconoscere, come centro di un cielo metonimico di un flusso piovoso incessante. Mentre in *Amore* l'io che insegue l'amato “tu” si ritrova al centro della foresta notturna in cui è disperso – classico *topos* della ricerca amorosa – nel momento

---

<sup>146</sup> G. Manganelli, *Sconclusionone*, cit., p. 79.

stesso in cui nomina l'invisibile oggetto del desiderio:

Ecco, ti ho nominata, e tu sei giunta. Mi sono rivolto a te come imminente, e la tua imminenza mi affronta; tu sei la notte che è subentrata a quel giorno buio, larvale che avevamo pattuito. Questa notte totale non era nei patti. Mi hai tolto gli alberi, non esiste più alto e basso, né dove né donde. Se sto immobile, so di correre, se fuggo avanzo, se tocco sono abbandonato. Il mio corpo, questo miserabile vestito preso a rate, ma senza il quale non potrei avere conoscenza della notte, questo mio corpo trema. Ora io sono, inevitabilmente, al centro.<sup>147</sup>

La voce monologante diventa il centro di un luogo in cui non si distinguono alto e basso, e nemmeno la direzione da percorrere, poiché la meta irraggiungibile della ricerca, essendo stata nominata, si espande ovunque, mentre colui che l'ha nominata si ritrova sempre e comunque al centro, essendo in quel momento il “monarca” del linguaggio amoroso. Si assiste a un ribaltamento paradossale: l'inseguitore diventa centro dinamico dell'inseguimento, poiché l'oggetto amato non si trova in un punto preciso, non si colloca come meta da raggiungere, ma si dispone attorno all'inseguitore, manifestandosi come espansione dell'impossibilità di coglierlo nella sua interezza. Amore è ovunque e in nessun luogo: ogni inseguimento si rivela fallimentare.

Anche in *Dall'inferno* è la notte a caratterizzarsi come centralità in opposizione a un «noncentro» luminoso e periferico, disponendosi come il fulcro oscuro generatore di un alone di chiarore. Quando il viaggiatore infero chiede al cerretano che lo guida: «qui è notte; questa è notte notturna, non già stercata. Dove sono, dunque? Ma è lecito teologizzare? O proprio ora l'inferno mi si chiude addosso, e la mia storia è perfetta?»<sup>148</sup>, riceve una risposta che disgrega qualsiasi possibilità di teologia positiva, poiché pone l'uomo al centro assoluto non come misura del mondo ma come centro mobile di peregrinazioni senza sosta:

“Solo la notte ha un centro. In altro luogo, dove che sia, tu diurno non sarai mai nel centro; ed anzi, abbi per certo, dove è la luce non è centro, [...] questo luogo linea, ma oltre l'estremità di qualsivoglia infinita linea, questo mondo senza mondo, allora, amico, tu non potrai non essere nel centro, abitare il centro, essere infine tu stesso il centro; e dovunque tu andrai, ti porterai teco il centro e la notte perfetta e inattaccabile, la pagina su cui non è possibile scrivere, la terra che nessuno feconderà, tutta la notte, il buio, le tenebre, ti seguiranno, e non vi sarà momento, mai più

---

<sup>147</sup> Id., *Amore*, cit., p. 71.

<sup>148</sup> G. Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 46.

momento, in cui tu non sia nel centro, del centro, il centro. Ogni teologia è nella notte, o di che altro?

149

La notte centrale identifica il grado assoluto del paesaggio amorfo e indistinto, poiché essa destabilizza ogni tentativo esegetico di orientamento, cosicché la voce non può far altro che mimare, simulare, mettere in scena l'indeterminatezza del discorso teologico che procede grazie alla voce stessa<sup>150</sup>. Si tratta di una operazione paradossale che sfocia inevitabilmente nell'ossimorico andamento del "dis-correre", dell'avanzare retrocedendo, di una narrazione di tipo sterniano allo stesso tempo progressiva e digressiva. Ogni discorso teologico negativo non può prescindere da un inesorabile vagabondaggio nei meandri dei possibili linguistici, seguendo le tracce della ragionevolezza del dubbio, principio retorico di infallibile e distaccata precisione, che genera a profusione domande retoriche, sillogismi incompleti, enunciati anfibologici, argomentazioni contraddittorie, periodi ipotetici irrisolti, elenchi concatenati di possibili soluzioni, una proliferazione avverbiale esondante ed eccessiva volta alla saturazione di una irrisolvibile vacuità centrale.

Ne *La palude definitiva*, che definitiva non è, il cavaliere perduto nella labirintica palude senza confini dubita sulla possibilità che esista un centro della palude, dove essa possa rendersi comprensibile, ma tuttavia non può fare a meno di porre la condizione della centralità, affinché il suo discorso possa ancora procedere per eleganti elucubrazioni:

Ma, mi chiedo, che cosa mai sta nel cuore della palude, vi è forse un luogo centrale che governa i moti delle acque, lo slittare delle pozze e le metamorfosi delle dune? Esiste nel cuore intimo della palude, giù giù, dove stanno i visceri della terra putrefatta, esiste un cuore che pulsa, un cuore atroce cui non corrisponde alcun volto, alcuna mano, alcun genitale, ma solo questo grigio sangue di acqua melmosa? O si dà il caso che esista una sorta di mente della palude – non assomiglia questo viluppo alle irrigazioni del cervello – una mente viziosa e sentenziosa e punitiva e sofferente che continuamente fa e disfa questo spazio, la palude? Quanto, mi chiedo, quanto occorrerà discendere

---

<sup>149</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>150</sup> Riguardo al valore "notturno" dei riti di rigenerazione del tempo Eliade ha scritto: «Sia sul piano vegetale che sul piano umano, ci troviamo di fronte a un ritorno all'unità primordiale, all'instaurazione di un regime "notturno" in cui i limiti, i profili, le distanze diventano indiscernibili», in M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Borla, Torino 1968, p. 94; a tal proposito G. Pulce ha scritto: «se la metafora è trasposizione, rivelazione di altro cui silenziosamente allude, essa è anche il segno di un linguaggio cifrato, oscuro, oracolare, che ostacola o impedisce l'accesso ai non iniziati. La metafora è un'iscrizione funeraria che ammonisce gli intrusi e promette loro maledizioni, perché cose tremende sentiranno coloro che si avviano al centro del tempio», in Id., *Lettura d'autore*, cit., p. 55.

per toccare quel centro nel quale la palude diventa comprensibile? O forse quel centro non è che una fantasia delle nostre menti infanti; o sì, c'è il centro, come potrebbe esserci, ma appunto la palude altro non è che la difesa, la protezione, ciò che rende inaccessibile il centro che è governo e spiega.

151

La funzione della palude è di proteggere il centro, di renderlo inaccessibile, insondabile, così essa conferisce senso all'ipotesi centrale in quanto totale negazione della possibilità di parlare del centro. Il centro è il luogo dell'afasia, e perciò pone attorno a sé la condizione nella quale la parola può nascere, dipanarsi e divagare negli infiniti altrove che lo circondano. Il linguaggio si dispone sulla pagina secondo un procedimento affine a quello delle metamorfosi della palude, distribuendosi in maniera omogenea e informe lungo le traiettorie dei possibili percorsi di senso, che si concretizzano attraverso la formulazione di ipotesi concatenate e contraddittorie <sup>152</sup>.

Nei discorsi teologici negativi si assiste così a una coincidenza allegorica tra l'organizzazione formale del linguaggio e l'argomento trattato, cosicché la scrittura diviene emblema, stemma, *totem* di ciò di cui sta parlando, del movimento del senso che in essa e attraverso di essa subisce un incessante processo metamorfico. Come afferma Cavadini, riprendendo il concetto di "ipersegno" formulato da Genette in quanto «uso allegorico di una particolare costruzione formale», si riscontra che «questo uso allegorico, che fa dello stile lo stemma di ciò che si va narrando, creando un'intima omologia fra la sfera semantica e quella linguistica, fra contenuto e forma, è uso caro a Manganelli. Uso che, con il mutare della propria visione del cosmo, ha, esso stesso, subito un'evoluzione» <sup>153</sup>. L'evoluzione a cui si fa riferimento è strettamente connessa all'elaborazione della prosa magmatica dei discorsi teologici negativi, nei quali i paesaggi indistinti sono allegoria del ritmo metamorfico della scrittura, che a sua volta è allegoria di una impraticabile teologia dell'assenza. Non si tratta solo di «un'intima omologia fra la sfera semantica e quella linguistica, fra contenuto e forma», ma

---

<sup>151</sup> G. Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 50; notevoli affinità con la *palus putredinis* in E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956; vedi in merito E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*, Manni, San Cesario di Lecce 2006.

<sup>152</sup> A tal proposito Cavadini scrive: «La *Palude* ha dunque simbologia duplice: è meta di un *nostos*, di una regressione alle sacre origini; ed al contempo è negazione di qualsivoglia meta, di qualsivoglia attingimento, è luogo di divagazione e vagabondaggio. Rappresenta l'approdo in terra che non conosce approdi, l'essere del non essere. [...] La *Palude* è l'epitome dell'erratica scrittura di Manganelli, sempre ulteriore a se stessa, intollerante di limiti; ed al contempo della sua immersione nel cosmo, della sua asceti mistica. La scrittura ha trasformato in simbolo il Non-Manifestato; ha dato esistenza al non esistente; la lingua, come il vento, ha tracciato enigmi sullo sterco della pagina», in Id., *La luce nera*, cit., p. 132.

<sup>153</sup> M. Cavadini, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 53.

soprattutto della creazione di un ritmo della scrittura che, pur procedendo con fluidità e articolata puntualità, metta in evidenza l'ambiguità semantica insita nella parola, che determina l'impossibilità di collocare un centro tematico e la simultaneità di strutture sintattiche affini e divergenti.

Ogni volume manganelliano è nella sua interezza allegoria della letteratura come menzogna, stemma dell'enigmatico fulcro attorno a cui ruota il linguaggio letterario. Per queste ragioni le copertine dei suoi libri si configurano come stemmi o *totem* dell'impossibilità di dire qualcosa di definitivo sul tema proposto, e dunque dell'autonomia del discorso che si va dispiegando nel libro, apparati e palinsesti compresi:

Se il discorso letterario, sovraneamente autonomo, è anche autofascinazione ed irretimento nelle grazie dei significanti, nel gioco verbale con la materia del linguaggio, con il reame labirintico ed incantatorio dei segni, non stupirà l'insistita passione manganelliana per l'universo alfabetico e per il suo valore araldico, iconico, forse anche segretamente geroglifico.<sup>154</sup>

Nella sua indagine sulle quarte di copertina scritte da Manganelli per accompagnare i propri libri, Anna Trocchi ha individuato una strettissima relazione tra palinsesto e testo, che si basa essenzialmente su una sorta di istigazione al depistaggio, ovvero su un capovolgimento delle aspettative del lettore, il quale viene invitato a leggere il contenuto del libro con la consapevolezza che non troverà una narrazione pertinente rispetto all'argomento indicato nel titolo, ma piuttosto una serie di discorsi periferici e incoerenti. Il libro è un labirinto di parole, disposte secondo una sintassi e una retorica che simulano il geroglifico sotto il quale si cela l'assenza di un centro, o meglio l'impossibilità di collocare il centro in una posizione di salda centralità.

La scrittura si configura necessariamente come arabesco che segue i contorni di un profilo immaginario, in costante e dinamico movimento, come nei percorsi di un labirinto mobile del quale si possono conoscere i tracciati ma non il disegno complessivo. Boschi, deserti, diluvi, paludi, città e fognature sono variazioni della medesima figura del labirinto, travestimenti di un meccanismo inglobante di dispersione e frantumazione dei significati. Come ha sottolineato Silvia Pegoraro, a partire dal

---

<sup>154</sup> A. Trocchi, *Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 173; Trocchi sintetizza: «Il gioco manganelliano con gli apparati cerimoniali di seduzione e di presentazione che sovrintendono al debutto in società delle fole letterarie avviene dunque all'insegna di una sostanziale ambiguità, ludica ed ironica» (p. 167).

concetto di “forma fantastica” elaborato da Schlegel, esiste una esplicita affinità tra l'arabesco in quanto «sfida e negazione di ogni tipo di forma geometrica chiusa, simbolo del caos originario, in contrapposizione ad ogni epistemologia gerarchicamente e antropocentricamente costruita» e il labirinto in quanto «figura infernale, luogo del caos, con il quale coincide gran parte dello spazio metaforico e figurativo della scrittura manganelliana»<sup>155</sup>. Figure retoriche e spazio figurativo coincidono in Manganelli, attraverso un ritmo discorsivo proliferante in cui piano semantico e sonorità dei significanti partecipano del comune processo metamorfico del linguaggio. Il sistema discorsivo manganelliano è costituito da una serie dinamica di allegorie che si innestano su altre allegorie, in una proiezione “iper-allegorica” della letteratura: ogni parola è stemma che cela l'ombra di significati ulteriori; la sintassi a sintagmi ramificati allude all'indeterminatezza dei significati e alla compresenza di possibilità semantiche contraddittorie; le figure retoriche, in particolare metafore e ossimori, alludono a uno spazio figurale polisemico e inconciliabile; i discorsi teologici negativi mettono in scena il paradosso centrale della letteratura, l'enigma su cui essa si fonda: lo “splanamento” del “dis-senso”. Come sottolinea ancora Cavadini, a proposito del valore “ipersegnico” dell'organizzazione retorica della frase:

*L'argomentatio* isosintattica, peculiare di certa trattatistica barocca, si offre a Manganelli, non solo come possibilità formale di ricamare sull'assenza metafisica, bensì pure come stemma della propria concezione labirintica del mondo. Ecco che la forma diventa allegoria, diventa ipersegnico: la struttura a sintagmi ramificati per itinerari contorti o a raggiera allude all'idea secentesca e manganelliana di un universi dominato dalla contraddizione, dalla “robustezza dei contrari”.<sup>156</sup>

La costruzione isosintattica si dispone come allegoria della potenzialità multidirezionale del senso, in una fitta ramificazione di sintagmi tra loro interconnessi, che presenta notevoli affinità con le riflessioni di Deleuze sulla distribuzione “rizomatica” del senso. La complessità orizzontale della prosa manganelliana è strettamente connessa alla funzione che la sintassi acquista nella sua scrittura. Lo ha ben evidenziato l'analisi di Mariarosa Bricchi a proposito di *Nuovo commento*, un'analisi estensibile alla produzione successiva con risultati ancor più evidenti:

Manganelli usa di preferenza la sintassi non per creare relazioni tra frasi, e generare un'articolazione

---

<sup>155</sup> S. Pegoraro, *Il “fool” degli inferi*, cit., p. 13-14.

<sup>156</sup> M. Cavadini, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 53-54.

di pensiero complessa, ma per saturare, con argomenti sempre nuovi, le valenze delle parole all'interno dei suoi periodi. Le impalcature sintattiche sono ampie, ma relativamente poco profonde: prevalgono infatti ingorghi nominali e aggettivali, mentre, tra le dipendenti, sono più utilizzate le proposizioni complete (oggettive, soggettive, interrogative), e le relative, che espandono i nomi.<sup>157</sup>

Dal punto di vista sintattico l'architettura della prosa manganelliana si rivela «poco profonda», perché in essa prevale un'espansione orizzontale rispetto a una intricata successione di subordinate. Secondo Bricchi, per le sue «impalcature sintattiche» Manganelli si avvale in prevalenza di «ingorghi nominali e aggettivali», lunghi elenchi caotici, che determinano una proliferazione circolare del senso attorno ai nodi che di volta in volta intende sondare, poiché attraverso l'elencazione nominale e aggettivale egli può disporre gli elementi come equivalenti dal punto di vista funzionale e come leggere variazioni l'uno dell'altro dal punto di vista semantico. Di conseguenza il ritmo della sua prosa si rivela strutturalmente ambiguo: l'utilizzo in prevalenza di *pattern* compositivi (come enumerazioni, connettivi logici, periodi ipotetici, interrogative dirette) che diano ordine a un materiale polimorfo, si combina con una costante incertezza argomentativa che non agevola la lettura e la comprensione ma mette in scena il gioco cognitivo tra autore, testo e lettore:

Le impalcature frastiche rinunciano dunque a fornire, tramite la regolamentazione ipotattica, una guida alla comprensione. Ma si compie un passo ulteriore: l'argomentare viene disarticolato grazie a strutture che, mentre dilatano la superficie, sostituiscono all'ordine una perpetua, lieve incertezza.<sup>158</sup>

E' ancora Bricchi a individuare la strategia con la quale Manganelli organizza la «perpetua, lieve incertezza» argomentativa dei suoi testi, ovvero l'uso frequente di incisi che spezzano la continuità del discorso; infatti «il modulo base prevede l'inserimento di interposizioni accessorie, semanticamente e sintatticamente slegate dal corpo del periodo: [...] ne deriva una struttura ad alternanza di piani (soggetto... verbo, apposizione, nuovo verbo, nuova apposizione eccetera), una millefoglie di parole, una scrittura a strati»<sup>159</sup>. La prosa manganelliana si stratifica come «una millefoglie di

---

<sup>157</sup> M. Bricchi, in «Autografo», cit., p. 104; sulle digressioni e la sintassi ramificata vedi inoltre R. West, *Desire, displacement, digression. Rhetorical ramification in Giorgio Manganelli's "Amore" and "Tutti gli errori"*, in *Sparks and seeds: medieval literature and its afterlife. Essays in honor of John Freccero*, edited by D. E. Stewart – A. Cornish; with an introduction by Giuseppe Mazzotta, Brepols, Tournhout 2000, pp. 317-328.

<sup>158</sup> Ivi, p. 107.

<sup>159</sup> Ivi, p. 108.

parole», in cui il discorso si organizza e si dipana orizzontalmente in modo puntuale e coerente, ma allo stesso tempo mantiene una generale indeterminatezza semantica, accentuata dalla simultaneità dei significati e dalle continue e sovrapponibili variazioni di senso. Tale stratificazione viene interpretata da Bricchi come «l'intenzione consapevole di turbare la pagina, di creare l'ostacolo»<sup>160</sup> da parte Manganelli, ricollocando la sua scrittura nel campo della mera operazione *nonsensical*, mentre egli riesce a porre la discontinuità del senso in quanto metamorfosi dei significati, che si manifestano attraverso la compresenza simultanea di potenzialità semantiche eterogenee, segnalate dai frequenti incisi e dalle esondanti enumerazioni caotiche.

La coerenza del sistema figurale manganelliano si evince in particolare attraverso l'analisi della figura del labirinto, che si impone al medesimo tempo come emblema della costruzione retorica della prosa e della densità immaginativa dei testi. La figura archetipica del labirinto si attesta, infatti, come simbologia dominante del “centro”, in quanto costruzione e protezione del sacro, al quale si perviene attraverso un percorso rituale che si ripete sempre uguale e sempre diverso<sup>161</sup>. In un sistema teologico negativo, però, la sacralità del centro si manifesta come dispersione della centralità in una miriade di possibili centri focali, che solamente nel e attraverso lo sviluppo discorsivo possono rendersi evidenti, concretizzandosi nella parola-rituale di un movimento a-centrico di ricerca. In *Amore*, ad esempio, il deittico “qui” non possiede un referente preciso, poiché l'oggetto del desiderio può trovarsi ovunque senza coordinate esatte, e così esso può espandersi alla totalità del mondo, coincidendo con quello che Borges aveva definito il più grande labirinto del mondo, ovvero il mondo stesso:

Non diversamente, amore, io ti amo; sapendoti “qui”, ma chiusa in un “qui” che in ogni istante si arzigogola ed espande, e che, se non fuggo, diventerà in breve grande come il mondo. Riconosco la tua benevola ironia in questa invenzione di un “qui” che ci consente la convivenza minuta e la separatezza totale. [...] io credo che tu sappia che, come tu mi offri un “qui” inafferrabile e tuttavia non sleale, così io parto non per perderti, ma per cercarti; giacché in questi enigmi, giochi di parole, palindromi disamori e amori, anfibologie di incontri e simmetrie di fantastici abbracci, io debbo fuggire per cercarti, debbo abbandonarti per conseguirti, e darti le spalle per cogliere il tuo viso.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 109; sull'enumerazione caotica si veda L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'asino d'oro», n. 3, 1991.

<sup>161</sup> Vedi M. Eliade, *Il simbolismo del “centro”*, in Id., *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., 1968.

<sup>162</sup> A, pp. 8-9; sulla valenza del “qui” Manganelli ha scritto: «Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere “qui” solo accettando le regole linguistiche che lo inventano. Essendo il porsi di un linguaggio

Il paradosso di un “qui” omnicomprensivo fa sì che la dinamica della ricerca si inverta ossimoricamente, ovvero l'innamorato debba compiere l'opposto di quello che avviene in ogni tradizionale viaggio di ricerca, o *quête* medievale: «io debbo fuggire per cercarti, debbo abbandonarti per conseguirti, e darti le spalle per cogliere il tuo viso». La necessità di questa anti-ricerca è legata alla retorica dell'amore, composta di «enigmi, giochi di parole, palindromi disamori e amori, anfibologie di incontri e simmetrie di fantastici abbracci», nei quali l'amante si trova immerso e disperso, mentre prova a decifrarli, rielaborarli, svolgerli in percorsi intelligibili. Amore non si trova al centro del labirinto silvano, perché esso è l'arabesco di quegli innumerevoli tragitti da percorrere al contrario nella speranza di raggiungere un contatto con l'ambita meta, traiettorie appunto da “dis-correre”.

In *Dall'inferno* il viaggio nell'Aldilà si configura come viaggio all'interno di sé. Per questo motivo, fin da subito, l'aspirante esploratore si vede costretto ad accogliere il labirinto come duplice spazio interno e esterno, e svolgere se stesso e l'inferno in «forma di itinerario»; così egli diventa fantoccio guidato dalla bambola che si trova al suo interno – simbolo del suo inconscio:

Se voglio sperimentare il labirinto, devo subire, accogliere, dare il benvenuto al sogno quale si sia la sofferenza che il cerretano infliggerà al fantoccio in cui mi riconosco. Ma quel che soprattutto mi interessa è conoscere la bambola [...]. Ed infine, se accettavo di essere nel labirinto, la mia convivenza con la bambola era certo una figura, e straziante, di codesto labirinto. [...] Mi dicevo che percorrevo il labirinto, ma poiché, nella fioca ma costante luce del laggiùso – così intendo una compenetrazione di laggiù e lassù – non discernevo traccia di mura o altro limite che potessi dire labirintico, m'era forza dire che il labirinto ero io stesso e niun altro.<sup>163</sup>

Nonostante questa metamorfosi obbligata, i dubbi del viaggiatore infero permangono, al punto che, quando egli ha la possibilità di interrogare il cerretano “pseudo-Virgilio”,

---

arbitrario e non deducibile, i diversi linguaggi indicheranno luoghi totalmente discontinui», in Id., *Un luogo è un linguaggio*, postfazione a E. A. Abbott, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano 1993 [1966], p. 157.

<sup>163</sup> INF, p. 29; sul legame labirinto-inferno Corrado Bologna ha scritto: «il problema del labirinto presenta una particolare peculiarità, la quale del resto è comune alla maggior parte dei problemi che sorgono dalla ricerca mitologica [...]: si tratta di problemi privi di soluzione. [...] il labirinto è il mondo degli inferi. Ma questa definizione non risolve assolutamente il problema del labirinto. Ovunque lo si trovi [...], il labirinto è più connesso con il mondo delle idee, più archetipico, più primordiale, che non il mondo infero», Id., introduzione a K. Kerényi, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 31-32.

che di tanto in tanto compare lungo il cammino, non esita a domandare completamente spaesato: «Come posso camminare nel labirinto, se sono diventato io stesso labirinto?»<sup>164</sup>. Ma il cerretano risponde che in quel luogo non si cammina, non si viaggia, perché «qui si diventa», in una continua metamorfosi dello spazio contenuto dentro di sé e dello spazio che circonda, in corrispondenza biunivoca. In realtà l'enigmatica guida aveva già fornito un indizio per rispondere alla domanda posta dal viaggiatore, ipotizzando che labirinto e inferno fossero due travestimenti utilizzati dallo stesso “Signor dovunque”: «Ho l'impressione che per inferno tu intendi una cosa stravagante; magari nemmeno c'è, l'inferno; magari è come per il labirinto, l'inferno è una delle incarnazioni del signor dovunque»<sup>165</sup>. Si assiste perciò a un'espansione dei concetti di inferno e labirinto, che vanno a coincidere con il mondo intero, potendosi collocare dovunque, senza confini e limitazioni metafisiche.

Anche la “palude definitiva” subisce un costante processo metamorfizzante, che la porta ad assumere l'aspetto di un labirinto notturno, in cui il disegno dei sentieri è tracciato da una ambigua fosforescenza, come su di una buia scacchiera:

io so, so dopo aver scoperto che nella palude appunto mi trovo, che la palude ha assunto la forma del labirinto; sotto i miei piedi la terra è soda, e solo un persistente odore, di fango, di liquame, di sanie terragne mi conferma che, pur atteggiata a labirinto, la palude è sempre la stessa. La notte del labirinto è schiarita da una fosforescenza che in parte sale dalla palude stessa, in parte scende dalla palude che ho detto celeste. Io percorro un disegno che in verità nessun momento mi impedisce di varcare i limiti di quelli che dovrei chiamate sentieri; ma io so di non potere in alcun modo violare il disegno che debbo seguire; come un giocatore di scacchi, io sono vincolato ad un numero esiguo di mosse, e non posso percorrere lateralmente lo spazio della palude, non posso, come parrebbe agevole, puntare al centro. In verità io so che sto percorrendo il labirinto, so che debbo far sì che mai io mi trovi chiuso irrimediabilmente in una strada, disegnata soltanto, ma intollerante.<sup>166</sup>

In questo caso il cavaliere perduto nella palude è costretto a seguire il disegno del labirinto, muovendosi con le mosse limitate di una partita di scacchi, nonostante la distesa della palude si presenti come al solito nella sua indistinguibile omogeneità. Ma egli deve sottostare alle regole del gioco, perché secondo logica il fatto stesso che esista il disegno di un labirinto significa che esiste la possibilità di uscire da lì, pur non sapendo da che parte si è entrati e quanta strada si è stata percorsa:

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 64.

<sup>165</sup> Ivi, p. 33.

<sup>166</sup> PD, pp. 73-74.

Ignoro se esista un disegno complessivo e risolutivo, ma debbo pensare che non si inventa un labirinto se non con il progetto di offrire una via, un esito; oppure, non è impossibile, il labirinto è esso stesso la strada, e nessuna altra strada è progettabile, pensabile, percorribile; e dunque il labirinto è semplicemente il modello della strada, la stradità, non è vero? <sup>167</sup>

La vertigine del dubbio è una costante della prosa di Manganelli, nella quale si affollano ipotesi in merito all'esistenza di «un disegno complessivo e risolutivo», che tracciano l'arabesco stesso dell'inesistenza di risposte concilianti e definitive. Il dubbio manipola il senso e lo destabilizza, rendendo la parola uno spazio aperto, privo di confini, in cui ogni possibile strada risulta «progettabile, pensabile, percorribile» sia in un senso che nell'altro; come si afferma nel noto frammento eracliteo: «la strada all'insù e all'ingiù è una sola e la medesima» <sup>168</sup>. Si crea così un continuo stato di “sconclusione”, in cui le direzioni si confondono e le interrogazioni si fanno sempre più fitte e insolubili:

Verso quale nulla si dirigono costoro, quello delle origini o quello della fine? Ma si dirigono o è il nulla che va loro incontro, come un vecchio cane dalla lingua affettuosa ed umida? E sono poi diversi i due nulla, e sono poi due, o non sarà un anello di nulla, del tutto simile all'anello di pioggia che ci avvolge? Che cosa è un avvenimento nel loro mondo esile e saputo? È una cosa diversa dal nulla, o niente più che una miniatura lavorata su una minuta placca di nulla? Io diffido delle iterazioni ipnotiche [...]. Qui, invece, tutto è mutevole e insidioso, malizioso e sleale, non v'è qui, non v'è nome, non difesa, ma piuttosto uno stato perenne di fuga, o meglio di sottrarsi, posto in atto per altro senza malanimo, ma anche senza allegria, per una sorta di estraneità senza furore <sup>169</sup>

L'indistinto viene tematizzato attraverso le incalzanti frasi interrogative, che restano in attesa di risposta, e una condizione di costante tensione verso la fuga del senso, che non può essere frenata né da deittici privi di referente né da un'identità dissolta («Qui, invece, tutto è mutevole e insidioso, malizioso e sleale, non v'è qui, non v'è nome, non difesa, ma piuttosto un stato perenne di fuga»).

Il ritmo della prosa manganelliana si manifesta, dunque, come organizzazione

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 76. Si veda inoltre il racconto *Appunti di viaggio*, in cui si legge: «Tutto mi induce a credere che questa strada sia stata progettata per un unico viaggiatore, e che quel viaggiatore sia io. [...] La strada è supporto d'un viaggio, e io eseguo il viaggio: non mi pare irragionevole supporre che il viaggio sia parte della strada, o forse sia la strada in movimento. In ogni caso, io non possiedo la strada; sono proprietà del viaggio, che a sua volta è parte della strada», in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 54.

<sup>168</sup> Eraclito, fr. A 33, in G. Colli, *La sapienza greca*, vol. III Eraclito, Adelphi, Milano 1993, p. 49.

<sup>169</sup> G. Manganelli, *Sconclusione*, cit., pp. 101-103.

linguistica dell'indistinto, nella continuità enigmatica di una soluzione sempre rinviata in un altrove inaccessibile, che si manifesta solo attraverso l'arabesco impalpabile del disegno labirintico. In Manganelli – lo ha notato Graziella Pulce, facendo riferimento al mito del labirinto posto da Giorgio Colli come fondamento della sapienza greca – l'enigma del labirinto si colloca come tema cruciale nella rappresentazione del «nodo divino-umano»<sup>170</sup>, in quanto irriducibile ricerca teologica che si infrange sui propri presupposti. Nel tentativo di creare un contatto con il divino l'uomo si riconosce ignoto a se stesso, acquisendo la consapevolezza della reazione a catena per cui da enigma nasce nuovo enigma; cosicché – sottolinea ancora Pulce – l'uomo alla ricerca del divino non può far altro che «opporre enigma ad enigma», saturando lo spazio labirintico dal quale non può più uscire: «noi a noi stessi siamo e non possiamo non essere enigma»<sup>171</sup>.

Il centro del labirinto è il “luogo della morte”, perché è il luogo in cui tutto ha senso in quanto eternamente uguale a se stesso, e dunque per Manganelli i significati hanno a che fare con la morte, mentre il senso è connesso alle variazioni di significazione<sup>172</sup>. Ma in campo letterario non si sperimenta mai pienamente il centro, piuttosto un sistema a-centrico, ovvero «l'invenzione del labirinto come puro disegno, macchinazione senza centro e senza periferia»<sup>173</sup>, che – come ricorda Pegoraro – «è un sogno perché è costruito secondo le regole dell'(anti)logica onirica»<sup>174</sup>. Il disorientamento dell'io non avviene nel vuoto irraggiungibile ma nello spazio costruito dagli arabeschi di enunciati polisemici privi di stabilità, e dunque continuamente percorribili e ripercorribili in tutte le direzioni. Il linguaggio è il luogo in cui l'io perde se stesso, disseminandosi in quell'indistinto paesaggio verbale tanto avvolgente quanto

<sup>170</sup> G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, Firenze 1996, p. 88. Vedi anche G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1980.

<sup>171</sup> G. Manganelli, *Che cosa è un classico*, in *Laboriose inezie*, cit., p. 13; sull'enigma e le metamorfosi animali Pulce scrive: «Una delle figurazioni più rilevanti dell'enigma è il mondo animale. In Manganelli sono presenti molti animali, esistenti, scomparsi o del tutto fantastici. [...] Questa allegoria rende più agevole il passo successivo a quello della scoperta della molteplicità irriducibile dei significati, alla scoperta dell'ulteriorità incessante, ed è l'intuizione di un'immagine ancora più complessa, dove la complessità etimologicamente indica l'inestricabile abbraccio dei vari livelli di significato. Con l'enigma come grande animale, l'itinerario si è fatto esplicitamente concentrato su se stesso, non perché prima non lo fosse, ma perché solo ora si riesce a cogliere la perfetta coincidenza di metamorfosi e anamorfosi, il brulichio indistinguibile di metamorfosi e immobilità e dunque l'intima debolezza di ogni prospettiva unificante e univoca», G. Pulce, *Manganelli e i classici: incontro con l'enigma*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 62.

<sup>172</sup> In DOS si legge: «la parola ci conduce fuori dal mondo, in un luogo dove tutto è già accaduto, tutto è insieme finito e perpetuo, e il significato, che è proprio della sola morte, si coniuga con la gioia del significato, che è la gloria della perpetuità», (pp. 89-90).

<sup>173</sup> G. Manganelli, *Il carnevale dell'inferno*, in LCM, p. 77.

<sup>174</sup> S. Pegoraro, *Il “fool” degli inferi*, cit., p. 140.

destabilizzante, il flusso di quel «discorso impazzito che non [cessa] di scivolare su ciò a cui rinvia»<sup>175</sup>, cosicché l'io risulti «luogo parlante del linguaggio, immerso nel puro divenire che disancora le cose dalla loro consistenza effettiva e le consegna allo stato puro della possibilità»<sup>176</sup>. Il labirinto si configura dunque non in quanto allegoria di «un vuoto che paradossalmente significa l'anti-significazione, il rovesciamento del rapporto consueto tra significante e significato»<sup>177</sup>, ma piuttosto di una significazione dell'anti-codificazione dei significati, che ripete instancabilmente l'infinita trama degli ipotetici percorsi che conducono fuori dal labirinto. Nella prospettiva manganelliana ogni discorso si può attestare come una delle infinite teologie possibili, non proponendosi di negare il senso, in qualità di *nonsense* nichilista, ma di evidenziare la crisi del segno, in quanto esplosione del legame reciproco tra significante e significato, che porta alla possibilità di intrecciare nuovi e mutevoli legami tra il valore semantico e quello fonico della parola.

La prosa manganelliana si configura, quindi, come l'emblema dell'impossibilità di raccontare e rappresentare alcunché circa il tema centrale, che continuamente sfugge alle strutture del linguaggio e alle briglie della retorica. Nell'organizzare la materia verbale Manganelli mette in scena il processo di autocoscienza di una “voce” al medesimo tempo individuale e plurale, la quale riconosce la propria incapacità di pronunciare se stessa o di tracciare la mappa degli arabeschi che la compongono, perché essa non è in grado di contemplarsi al di fuori di sé e di conseguenza compiere una definitiva selezione paradigmatica delle parole che la possono descrivere. È per queste ragioni che la sua prosa si dilata orizzontalmente, in senso paradigmatico, generando uno “splanamento” verbale e semantico in direzioni molteplici e divergenti, senza alcuna conciliazione unificante. La figura del labirinto concretizza la condizione metamorfica di “iper-allegorizzazione” della scrittura, in cui architetture linguistiche, figure retoriche e immagini coincidono nel medesimo emblema, sintesi ininterrotta dei contrari irrisolti; come si legge nel racconto *Autocoscienza del labirinto*, contenuto nella raccolta *Tutti gli errori*:

Essendo labirinto, io non riesco a definire quanto mai sia lo spazio che occupo; infatti, io non mi delimito di mura,  
come una città, né di bastioni, come una fortezza, o di fossati, come luogo alto che conservi memoria

<sup>175</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 11.

<sup>176</sup> S. Pegoraro, op. cit., p. 66.

<sup>177</sup> Ivi, p. 22.

di assedio.

Sebbene vi sia certamente un luogo oltre il quale io cesso di essere in quanto labirinto, io sono non già superficie,  
ma la somma degli itinerari che mi attraversano, degli angoli, dei cunicoli, anfratti, fontane, statue e caverne.<sup>178</sup>

La voce che dice io e che organizza il discorso, disponendo gli enunciati secondo una coerenza polidirezionale che ha per centro la voce stessa, diventa allegoria della propria impossibilità di pronunciarsi, poiché ogni tentativo di dire qualcosa su di sé si trasforma in un viaggio nell'indistinto, nel dubbio, della proliferazione delle ipotesi, che porta alla costruzione di un labirinto verbale, nel quale paradossalmente essa non è mai entrata, perché lo ha abitato da sempre, e dal quale non può uscire, perché dovrebbe uscire dall'unico linguaggio che conosce. La voce che pronuncia il discorso teologico è consapevole di non essere la mappa del labirinto, del testo nella sua interezza, ma la somma degli enunciati che la compongono, ognuno dei quali possiede caratteristiche retoriche e figurali autonome eppur interdipendenti: «io sono non già superficie, ma la somma degli itinerari che mi attraversano, degli angoli, dei cunicoli, anfratti, fontane, statue e caverne».

Nei testi manganelliani il sistema ritmico – lo ha ben sottolineato in altri termini Pegoraro a proposito di *Sconclusione* – «modula una voce narrante che rappresenta tutti i momenti di esistenza dell'io, tradizionalmente presentati nel racconto in successione lineare, in inquietante simultaneità». La simultaneità narrativa e semantica, ovvero l'incertezza paradigmatica, fa sì che a una singola voce corrisponda una plurivocità di soggetti che parlano attraverso lo stesso pronome personale e lo frantumano in miriadi di metamorfosi possibili:

Tale “voce” non è altro che un coro di voci inaudite o inaudibili, ma perpetuamente riecheggianti nel grembo infero del linguaggio: in quanto estraneo alla percezione della realtà come unico, stabile sistema di riferimento spazio-temporale, il linguaggio fonda in particolare connubio di ripetizione e infinita variazione su cui si modella tutta la scrittura manganelliana. Scrittura che, lungi da un cerebralismo puramente intellettualistico, trapassa d'un colpo l'intelletto per farsi avventura psichica.

179

---

<sup>178</sup> G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 111.

<sup>179</sup> S. Pegoraro, op. cit., pp. 79-80.

Il modello della prosa manganelliana si fonda su un «connubio di ripetizione e continua variazione», che determina la coerenza dello spazio mutevole dell'indistinto, spazio al medesimo tempo letterario e psichico. Questo modello è strettamente connesso alla rilettura che James Hillman ha proposto sull'Ade, in quanto duplice raffigurazione dell'altrove oltremondano e della psiche umana, in una contiguità indissolubile tra morte e divenire: «Il regno di Ade è contiguo alla vita, la tocca in ogni suo punto, ne è appena al di sotto, ed è il fratello ombra che alla vita conferisce profondità e psiche»<sup>180</sup>. Il sistema retorico-figurale dei discorsi teologici di Manganelli mette in scena la coerenza del dubbio, attraverso una fluidità ritmica che si viene a creare grazie alla indissolubile cooperazione tra gli ordigni retorici del linguaggio e l'ambiguità semantica delle immagini. Egli è in grado di scrivere l'indistinto proprio attraverso l'impossibilità di scrivere alcunché di definitivo che non sia la «somma degli itinerari» che compongono il labirinto delle infinite potenzialità del senso.

---

<sup>180</sup> J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, a cura di B. Garufi, Edizioni di Comunità, Milano 1984, p. 44; sulla scrittura come emblema io-mondo Alfano ha scritto: «Poiché un punto è un luogo geometrico, dall'identificazione tra luogo e soggettività ("io") si deduce la natura puntiforme del qui, ossia la saturazione completa dello spazio da parte del linguaggio, che è ciò di cui il soggetto è fatto. E pertanto il linguaggio non sarà un catalogo di concetti, il deposito di idee astratte, ma la corposa e sonora graficità del segno. Dopo lo "sgonfiamento" del romanzo e la sua riduzione alle due dimensioni dalla scrittura, il processo di "mortificazione" del soggetto antropomorfo prosegue con la sua costipazione puntiforme. All'inverso, il punto tende a generare la linea, la macchia individuata si distende nel fruscio del rigo d'inchiostro: ne vien fuori un tempo tutto spazializzato e rinchiuso entro la gabbia bidimensionale della pagina», in Id., *Emblema*, in «Riga», p. 335.



### Capitolo 3: Scritture a confronto

#### 3.1 – Manganelli e Gadda: la scrittura come vortice linguistico

Fin dall'esordio letterario Manganelli è stato inserito nel novero dei presunti epigoni di Gadda <sup>1</sup>, i cosiddetti “nipotini” – secondo la definizione di Arbasino –, come se le affinità di presupposti su cui si fondano le diverse scritture consentissero di confondere tra loro autori che hanno praticato la scrittura con risultati inconciliabili, data l'evidente distanza nella realizzazione linguistica delle loro opere. Risulta assai rilevante mettere a confronto le due scritture, poiché – come vedremo – le corrispondenze tra i due autori non si basano su rapporti di sola dipendenza o di plagio, ma su ragioni più profonde, che riguardano il valore stesso della letteratura.

Il confronto può prendere avvio da un breve aneddoto, immerso tra storia e leggenda, che consente di delineare già la trama dei complessi rapporti che intercorrono tra i due autori. Nel 1964, pochi giorni dopo la pubblicazione di *Hilarotragoedia*, l'ingegner Gadda si presentò a casa del professor Manganelli, in via Coppelle a Roma, per chiedere spiegazioni su quel libro che lui considerava una chiara parodia de *La cognizione del dolore*, edito integralmente solo l'anno precedente. L'ingegnere, urlando fuori di sé, accusò il professore di plagio, non capacitandosi di come un esordiente avesse potuto prendersi gioco di lui in quel modo, usando il suo stesso linguaggio, ridicolizzando la sua scrittura e i suoi temi. A quanto pare Gadda continuava a ripetere tra l'accusa e la supplica: «Perché lei mi vuole rovinare?»; Manganelli venne colto di sorpresa, perché non si sarebbe mai aspettato di dover affrontare l'ingegnere furioso a casa sua, ma riuscì a far ragionare il rivale e a tranquillizzarlo. Pare che la battuta conclusiva del loro concitato diverbio sia stata: «Non è colpa mia se c'era una grande abbondanza, in quell'epoca, di madri matte». La testimonianza dell'accaduto è tramandata dalla figlia di Manganelli, Lietta, ma risulta di fatto parziale: infatti Lietta in quel preciso momento si trovava suo malgrado chiusa fuori sul terrazzino di casa, poiché il padre non voleva che assistesse a quell'inaspettato litigio <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cnfr R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.

<sup>2</sup> Ricorda Lietta in *Cantiere Manganelli*, Casa delle Letterature, Roma 2002: «Ero arrivata da mio padre

Questo rocambolesco aneddoto, oltre ad aver fornito lo spunto per un testo teatrale di Tiziano Scarpa <sup>3</sup>, fornisce lo spunto per analizzare il rapporto ambiguo che intercorre tra due universi linguistici che divergono dal punto di vista ritmico, ma convergono dal punto di vista epistemologico. Secondo Graziella Pulce è da escludere una ipotetica “filiazione” del trattatello manganelliano dalla *Cognizione* gaddiana, mentre Gilda Policastro ritiene che, con le dovute cautele, si possa rinvenire una certa parentela tra le due opere, che si può far risalire all'indifferenza materna denunciata da Leopardi nel suo Zibaldone <sup>4</sup>. Per affrontare questo rapporto è opportuno recuperare la distinzione proposta da John Usher: infatti «se in Gadda la profusione verbale tende a completare il mondo, titanicamente sfidando l'impossibilità di descrivere il tutto, nell'opera manganelliana la *copia verborum* e l'esattezza etimologica servono solo al progetto di cancellare l'universo, con una paziente eliminazione reciproca» <sup>5</sup>. Dunque la distanza che li separa è connessa alla diversa concezione della scrittura: da un lato la parola che completa il mondo (la mimesi), per una sorta di nevrosi compensativa, e dall'altro la parola che lo cancella (la dissimulazione, che fa spazio alla compresenza degli opposti).

In questa prospettiva si può stabilire un confronto tra le due scritture, considerando quella di Gadda come “vortice linguistico pieno”, mentre quella di Manganelli come “vortice linguistico vuoto”. Sebbene le scelte lessicali appaiano simili (spesso motivate dalla reciproca passione per la retorica barocca e per le definizioni fornite nel *Dizionario* del Tommaseo), l'organizzazione del linguaggio e la struttura narrativa risultano assai dissimili, in quanto espressioni di due poetiche epistemologicamente diverse ma non contrapposte. In Gadda la scrittura si organizza attorno a un pieno narrativo anche quando resta inconclusa, di conseguenza la lingua si modella su di un contenuto mutevole ma presente, secondo una sintassi «largamente omologa alle caratteristiche costruttive» <sup>6</sup>, nel tentativo di «organare il groviglio

---

alle sei e mezzo del mattino. Stavamo parlando quando suonò il campanello. Lui andò ad aprire ed io sentii subito degli urli beluini. Mio padre tornò, mi prese per spalle e mi buttò fuori sul terrazzo, dopo di che abbassò pure la tapparella, isolandomi completamente dal mondo. Rimasi lì segregata per un'ora. [...] Poi mi confessò che era Gadda e che gli aveva fatto una piazzata folle, sostenendo che *Hilarotragoedia* fosse una presa in giro de *La cognizione del dolore*. Ma, come diceva giustamente mio padre, che colpa ne aveva lui se in quell'epoca c'era grande abbondanza di madri matte?» (p. 9).

<sup>3</sup> Vedi T. Scarpa, *Il Professor Manganelli e l'Ingegnere Gadda*, in Id., *Comuni mortali*, Effigie, Milano 2007.

<sup>4</sup> Si vedano G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 101; e G. Policastro, *Madri / Inferni*, in «Riga» n. 25, pp. 378-394.

<sup>5</sup> J. Usher, *Manganelli*, in «EJGS», Supplement, no. 1, 2002.

<sup>6</sup> P. V. Mengaldo, *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Mulino, Bologna

conoscitivo»<sup>7</sup> del reale; mentre in Manganelli la scrittura si organizza attorno ad un vuoto narrativo, poiché «il linguaggio è nient'altro che organizzazione di se stesso»<sup>8</sup>, ovvero a una centralità assente ma allo stesso tempo necessaria, affinché la lingua si possa modellare seguendo il suo “felice vanverare”.

Concentrando l'attenzione sul rapporto tra *Cognizione del dolore* e *Hilarotragoedia*, è possibile rilevare la diversa grana delle due scritture, il loro modo di organizzarsi sulla pagina, le peculiarità ritmiche, quindi la competenza e la padronanza nel manipolare il linguaggio attraverso le più varie tecniche retoriche. Ne è un esempio il diverso modo di affrontare il tema centrale dell'amore-odio nei confronti della madre, nucleo irriducibile delle angosce familiari, a proposito del quale si può notare come la medesima materia possa essere trattata con un linguaggio per molti aspetti analogo, producendo effetti decisamente diversi:

La madre, tornando dal cimitero, avrebbe dovuto apparire da dietro il canto della casa, col vecchio ombrellino che le serviva ad appoggiarsi: la mamma! Dopo aver disceso i gradini al piccolo cancello da cui entravano tutti, senza chiudere; curva, forse la sorreggeva una donna, per un braccio, che non mettesse il piede a inciampare. Dopo aver percorso adagio il vialetto lungo il muro, dimessamente, annunciandosi col cri cri lieve, sgretolato dei tardi passi.<sup>9</sup>

Io ho, credo ancora per breve tempo, una madre, cui ho sempre esteso la solenne avarizia che regola i miei rapporti con i miei dissimillimi simili. Una vecchia madre; un corpo goffo, avvolto in stoffe di programmatico lutto, consunto e ancor litigioso; membra irremeabili, rive di carne cui venni strappato, che forse disertai, inorridito e furioso.<sup>10</sup>

In Gadda la figura della madre, «un groppo di disumano dolore superstite ai sacrificati»<sup>11</sup>, attraversa tutto il testo, agendo direttamente sulla scena e affollando i pensieri del figlio, e collocandosi come ossessione centrale della scrittura (insieme al “delirio interpretativo” di Gonzalo). Quando Gadda si pone dal punto di vista della madre la scrittura si fa più tesa, oppressa, senza respiro, come nel noto incipit anaforico del

---

1994, p. 148.

<sup>7</sup> C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, a cura di G. C. Roscioni, Einaudi, Torino 1974, XIV par. 88-89. D'ora in poi MM.

<sup>8</sup> G. Manganelli, editoriale di «Grammatica», n. 1, novembre 1964, p. 1.

<sup>9</sup> C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, p. 629. D'ora in poi RRI.

<sup>10</sup> HT, p. 104.

<sup>11</sup> RR I, p. 726.

quinto capitolo, «Vagava, sola, nella casa»<sup>12</sup>, che amplia a dismisura l'eco dell'angosciosa solitudine della madre che si aggira nella «nullità stupida dello spazio»<sup>13</sup> domestico. D'altro canto, quando il punto di vista è quello del figlio nei confronti della madre la scrittura si fa più frammentaria, costellata di frasi spezzate, sospensioni e continui cambi di tono (da un asettico “madre” ad un sentimentale “mamma!”) che rispecchiano l'instabile rapporto che li lega e che oscilla tra furiosi scatti d'ira, «mia madre è una testarda: questo è sicuro: Mille volte! Glie l'avrò detto!»<sup>14</sup> e improvvisi slanci d'affetto, «Ma la mamma, dove era? La poca strada, forse, era alla di lei stanchezza un interminato cammino. La mamma si era allontanata, dalla casa, dal sole»<sup>15</sup>. Per queste ragioni Roscioni ha definito la *Cognizione* come il frutto del processo di infiniti ripensamenti e contraddizioni «in cui l'incessante oscillare dei sentimenti del protagonista dà vita a un vastissimo contrappunto tematico-stilistico»<sup>16</sup>.

In Manganelli, invece, la figura materna, «un corpo goffo, avvolto in stoffe di programmatico lutto, consunto e ancor litigioso»<sup>17</sup>, occupa uno spazio ben limitato all'interno del testo, quello che le viene riservato nel capitoletto intitolato “Aneddoto propedeutico”, nel quale si narra la visita della madre al figlio e le conseguenze del pessimo rapporto tra «due notturni interlocutori, due vocali e rissosi luoghi di tenebre»<sup>18</sup>. In questo caso non si assiste ad una logorante tensione priva di contatto fisico, ma ad un vero e proprio scontro tra madre e figlio: infatti quest'ultimo, ossessionato dall'incombente pericolo di perdere la propria autonomia, scaraventa a terra la madre colpevole di essersi seduta come «macula radiososa» sulla poltrona verde che il figlio considera «unico luogo ospitale della mia cordialissima dimora»<sup>19</sup>. L'oltraggio deve essere punito immediatamente, perciò il figlio al secondo tentativo della madre le si scaglia contro isterico: «Mangiammo; ed ecco, sparcchiata la tavola, mia madre dirigersi verso la poltrona. Le urlo di non muoversi; la vecchia matta non si ferma! Le sono addosso, la butto da parte, mia madre cade a terra! La miserrima vecchia! Io sento le sue ossa che scricchiolano...»<sup>20</sup>. Questo brano rinvia direttamente ad un passo dei *Quaderni di appunti* in data 2 dicembre 1955, nel quale la figura della madre incombe

---

<sup>12</sup> RR I, p. 673.

<sup>13</sup> Ivi, p. 677.

<sup>14</sup> Ivi, p. 642.

<sup>15</sup> Ivi, p. 649.

<sup>16</sup> G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1974, p. 138.

<sup>17</sup> HT, p. 104.

<sup>18</sup> Ivi, p. 105.

<sup>19</sup> Ivi, p. 106.

<sup>20</sup> Ivi, p. 107.

come un'ombra sulle «crisi fobiche» del figlio:

Soffro in questi giorni di orribili crisi fobiche: ho paura della signora \*\*\*: una signora educata e normale, ma io ne ho una selvaggia paura. Il cielo è pieno d'ombre, e il ricordo di mia madre mi viene incontro, mi minaccia, mi turba, mi terrorizza: quando ero un ragazzo, ricordo con quale angoscia io scrutassi il volto di mia madre, per divinarne l'umore. Tutto questo ha lasciato in me, una traccia profonda e temo indelebile. Mi sento una piaga, un'ustione <sup>21</sup>

Il brano di *Hilarotragoedia*, che ricorda il Palazzeschi de *Le Beghine* <sup>22</sup>, rielabora il ricordo della presenza ingombrante e angosciata della madre, ed è perciò uno di quei rari casi in cui la scrittura di Manganelli diviene limpidamente esclamativa, discorsiva, quasi colloquiale, come se il momento di maggior intensità autobiografica (è noto il difficile rapporto tra lo scrittore e la madre) venisse reso attraverso una scrittura secca, teatrale, paratattica, configurandosi come lo sfogo di un atto mancato in vita che sulla pagina si rende possibile.

La dissimulazione letteraria dell'angoscioso rapporto tra madre e figlio passa anche attraverso la rielaborazione sotterranea del racconto *Poltromamma* (1943) di Alberto Savinio, nel quale l'identificazione tra la madre del piccolo protagonista Luigino e la poltrona sulla quale è solita sedersi sembra fornire a Manganelli lo spunto per la rappresentazione del loro rapporto morboso e dei sensi di colpa del figlio nei confronti della madre. La scena dello scontro madre-figlio si può porre, dunque, come archetipo di quella manganelliana:

Turgida di vene turchine e rostrata di unghie puntute, la mano continuava a lavorare lenta come uno strumento di tortura intorno alla manica floreale. La faccia si enfiava e si arrossava simile alla testa di un gallinaccio, le pappagorge si allungavano in turchini bargigli. Gli occhi erano tinti di nero e spaventosi di malvagità dentro il loro cerchio di zampe di scarafaggi. Stava dunque quella mano per picchiarlo? Era dunque per arrivare sulla faccia di Luigino quella percossa dolorosa e cocente come una staffilata, che oltre a tutto ha un nome burlesco perché si chiama “leccamuffo”? La mano si alza lentamente... Luigino era caldo ancora di battaglia. Era caldo dell'orgoglio, dell'“onore” della battaglia. Una spirale rossa gli ruotò dentro la testa, gli fece schermo agli occhi. Egli non misurò quanto alta era arrivata la mano minacciosa ma alla cieca l'afferro al polso con la sinistra, e nell'istante medesimo la sua destra, scattando all'improvviso come uno stantuffo, sferrò un pugno in

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, in «Riga», p. 96.

<sup>22</sup> «Io penso a denudarvi, / (turpe giuoco) / cavarvi i vecchi giacchetti sbiaditi / [...] / Sentirvi col mio corpo / stridere, / cigolare, / scricchiolare; / schiacciarvi, pestarvi, / insegnarvi la più orribile gioia / e il più feroce tormento», in A. Palazzeschi, *Poesie*, Preda, Milano 1930, pp. 335-336.

mezzo a quel petto molle come una imbottitura di bambagia e tremolante come una gelatina.<sup>23</sup>

In Savinio e Manganelli si ha lo scontro violento, quello che in Gadda viene solo intuito o presunto ma mai esplicitato, con la differenza che per il giovane protagonista di *Poltrona* si tratta di scaricare la propria rabbia contro la madre-poltrona, prevenendo lo schiaffo punitivo che stava per ricevere, mentre per Manganelli si tratta di difendere il proprio spazio di autonomia dall'invasione materna. I conseguenti sensi di colpa sono caratteristici del rapporto tra madre e il figlio, in particolare quando si ha a che fare con la figura della «Grande Madre Mediterranea», che lo psicanalista Ernest Bernhard ha individuato come archetipo della madre italiana:

La Grande Madre Mediterranea in Italia è una madre primitiva. Essa vizia per lo più i suoi figli con la massima istintività, e i figli di conseguenza sono esigenti. Ma quanto più li vizia, tanto più li rende dipendenti da sé, tanto più naturale le sembra la propria pretesa sui figli, e tanto più questi si sentono a essa legati e obbligati. A questo punto la buona madre nutrice e protettrice si trasforma nel proprio aspetto negativo, nella cattiva madre, che trattiene, che divora, e che con le sue pretese ormai egoistiche impedisce ai figli il raggiungimento dell'indipendenza e li rende infermi e infelici.<sup>24</sup>

Il confronto con la Grande Madre si muta sempre in uno scontro, perché essa al contempo vizia il figlio e lo divora, rendendo il distacco quasi impossibile, se non come forte e dolorosa lacerazione. La Grande Madre, infatti, è in grado di generare sensi di colpa nel figlio, ancor prima che egli commetta atti di violenza contro di lei, perché abilissima nel creare rimorso nel figlio allestendo la tipica «scena del perdono» nella quale – come scrive Savinio nel suo racconto – ella pronuncia una sola angosciosa frase: «Mi farai morire di crepacuore»<sup>25</sup>, con la quale si lega indissolubilmente il comportamento del figlio alla conseguente morte della madre. La Grande Madre si configura come un nucleo d'angoscia indissolubile, nei confronti del quale è arduo, anche per scrittori abili nel dissimulare la propria biografia, prendere le distanze e mantenere la fluidità della prosa, che infatti sembra frammentarsi, farsi più ellittica e disarticolata, proprio in prossimità dello scontro, effettivo o meno, con la madre e con i sensi di colpa ad esso connessi.

---

<sup>23</sup> A. Savinio, *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1945; ora Adelphi, Milano 2011, p. 159-160.

<sup>24</sup> E. Bernhard, *Mitobiografia*, a cura di H. Erba-Tissot, Bompiani, Milano 1969, p. 171; cfr anche E. Neumann, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma 1981.

<sup>25</sup> A. Savinio, *op. cit.*, p. 169.

Come ha sottolineato Mariarosa Bricchi, *Hilarotagoedia* si configura come la “mitobiografia” di Manganelli, ovvero il tentativo di «far affiorare alla luce il mitologema che sta alla base del destino del singolo»<sup>26</sup>, secondo le indicazioni fornite da Bernhard nelle sue sedute psicanalitiche. La Grande Madre si colloca come mitologema fondante, con il quale lo scrittore si deve confrontare, se desidera affrontare il nucleo “angosciato” che lo divora, neutralizzando l'ingombro materno in quanto oggetto letterario e non più angosciata presenza biografica. In *Hilarotagoedia* la descrizione della Grande Madre rinvia direttamente le riflessioni di Bernhard, poiché ella è dotata di un corpo deforme, consono al comportamento inglobante che tiene con il figlio:

La Grande Madre è per solito sedentaria di culo enorme, parte animale, parte vegetale, prensile di pseudopodi e fittoni; pertanto, ama putrefarsi in “io” altrui; gusta enormemente la propria frolla effusione, gourmenade e cannibale di sé; ci gonfia e intasa del suo nutritivo liquame; e, priva di voce propria, si dice si esprima mediante le nostre interiori scorregge.<sup>27</sup>

La madre, secondo Manganelli, per sua natura è dotata di un corpo deforme e multiforme che le permette di invadere ogni interstizio vitale del figlio e di «putrefarsi in ‘io’ altrui», divorando il figlio dall'interno, come un verme solitario, un parassita. Ogni figlio diventa un corpo putrefatto, incapace di amare la propria madre, incapace di staccarsi da essa: “radice materna” che condiziona tutte le sue scelte, matrice di angoscia e di disperazione. In Manganelli e Gadda si assiste al tentativo di svelamento “mitobiografico” attraverso la letteratura, con l'obiettivo di rendere innocue le rispettive madri, almeno sulla pagina, e perciò esso condiziona anche l'organizzazione del linguaggio, che diviene mezzo attraverso il quale oggettivare il mitologema personale. In Manganelli e Gadda i risultati di questa operazione – come ha ben chiarito Gilda Policastro in un suo studio su madri e inferi – sono dissimili, perché diverso è il grado di rimozione che i due autori mettono in atto: «In *Hilarotagoedia* è la madre stessa a connotarsi come figura estranea alla dimensione esistenziale dell'io che narra, dimensione resa in ipostasi nello spazio effettivamente abitato dalla finzione drammatica (reso in sintesi totemica dalla sacra inviolabilità della poltrona verde). Se per Gonzalo il rifiuto della Madre come vincolo psichico, prima che biografico, si esprimeva nella sua “sfigurazione”, ovvero nella sottrazione alla madre della sua

---

<sup>26</sup> M. Bricchi, *Notizie su “Hilarotagoedia”*, cit., p. 23.

<sup>27</sup> HT, p. 55.

autorità, e, perfino del suo volto; per l'io di *Hilarotragoedia* si traduce, una volta di più, in un allontanamento, un'assenza, o, *repetita iuvant*, una rimozione: il matricidio di Oreste senza nemmeno sporcarsi le mani»<sup>28</sup>. Se per Gadda il vortice del linguaggio serve per “sfigurare” la madre, che dunque è presente come oggetto che subisce l'azione, per Manganelli invece esso viene utilizzato per far sparire la madre, che diviene assenza “mitobiografica” attraverso un processo di sottrazione letteraria.

Nell'affrontare la comparazione stilistica risultano di notevole supporto alcuni schemi e disegni che i due autori hanno realizzato per esemplificare i fondamenti teorici della loro scrittura: tra i materiali preparatori di *Hilarotragoedia* sono stati rinvenuti i disegni di veri e propri vortici che rappresentano il moto “discenditivo” degli «adediretti»<sup>29</sup>; mentre nella *Meditazione milanese* tra i numerosi schemi presenti è assai rappresentativo quello in cui Gadda pone al centro la “realtà-bene” come punto fisso dal quale dipartono numerosi raggi verso la periferia del cerchio, che corrispondono a diversi tipi di “male” (1, 2, 3...) <sup>30</sup>. Questi schemi descrivono perfettamente la diversa concezione strutturale dei loro testi: infatti, nonostante l'utilizzo comune di figure circolari (la spirale e la raggiera), risulta evidente come in Manganelli il movimento circolare verso l'alto e verso il basso si costruisca attorno non a un perno centrale ma a frecce direzionali, che indicano la possibilità di percorrere direzioni opposte al medesimo tempo (la cosiddetta «catalevitazione discenditiva»); mentre in Gadda i raggi direzionali che si sviluppano a 360° hanno origine in uno stesso punto centrale, che funge da fulcro indispensabile per determinare ciò che si colloca al centro (“realtà-bene”) e ciò che si trova alla periferia (la varietà del “male”), ovvero per Gadda «il bene coincide con la maggior concentrazione possibile di relazioni e il male con il diradarsi o venir meno dei rapporti»<sup>31</sup>. Tali schematizzazioni si riflettono nella struttura sintattica delle due scritture: l'una impegnata nella costruzione di labirinti linguistici che, in assenza di un centro da raggiungere, si auto-generano e auto-alimentano grazie al movimento stesso della parola sulla pagina; l'altra, impegnata a tradurre il reale sulla pagina, ossia la cognizione del mondo nella sua caotica complessità, nel tentativo di conciliare tutte le possibili tendenze centrifughe del reale verso un punto fermo, un equilibrio centripeto, un ordine linguistico logico-razionale.

---

<sup>28</sup> G. Policastro, *Madri/Inferi*, in «Riga», p. 387.

<sup>29</sup> Vedi le immagini dal *Quaderno di appunti* (14/12/'60) riportate in M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, cit., pp. 24-26.

<sup>30</sup> Vedi MM, p. 122.

<sup>31</sup> A. Calzolari, *Gadda filosofo*, in «Polirama», n. 4, 1985; citato in F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione del reale*, Einaudi, Torino 2001, p. 127.

Opposte tensioni si collocano alla base di entrambe le scritture: scrivere, infatti, è un tentativo di mettere ordine nel disordine delle proprie vite e del mondo. Ambedue sono però consapevoli del fallimento necessario, della vacuità del loro obiettivo. Attraverso il *pastiche* linguistico Gadda prova a cogliere la complessità del reale fino a svelare la limitatezza dei mezzi espressivi a disposizione; ben consapevole che - come ricorda Mario Porro - «se la realtà è “fiume eracliteo pieno di gorghi e di forze aggrovigliate e intersecantisi” (*Meditazione*, SVP 777), il dato è solo una “pausa della deformazione in atto”, equilibrio transitorio di un vortice nella corrente»<sup>32</sup>. Manganelli, dal canto suo, non prova nemmeno a mettere ordine al magma del reale: infatti per lui la letteratura è per natura “menzognera”, fraudolenta, non aiuta lo scrittore nella rappresentazione mimetica del reale, ma anzi lo trascina verso le conturbanti spire della divagazione e dell'imbroglio. Le forze contrastanti che concorrono all'organizzazione del linguaggio danno vita necessariamente a strutture mobili e metamorfiche. Si viene così a creare quella sorta di “vortice” della lingua che consente di tenere insieme le spinte centripete e quelle centrifughe, la volontà di descrivere il mondo e la tentazione di abbandonarsi alle libere associazioni linguistiche. Il vortice mescola i linguaggi, le direzioni, gli obiettivi, così l'armonia e la disarmonia non sono più due strutture divergenti ma convergono nello stesso groviglio sintattico, mentre il centro del vortice resta inconoscibile (per Gadda) o vuoto (per Manganelli). Il «nòcciolo noumenico»<sup>33</sup> diventa così il fulcro invisibile ma necessario attorno al quale si aggregano le frasi, le possibilità del linguaggio, il ritmo dinamico della prosa; d'altro canto in sua assenza risulterebbe impossibile organizzare qualsiasi struttura linguistica, ovvero attuare la pratica stessa della scrittura: le concause – scrive Gadda nel *Pasticciaccio* – «sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»<sup>34</sup>.

La lingua, subendo una tale “torsione”, viene portata fino a «un limite infimo di pertinenza della rielaborazione»<sup>35</sup>, al di sotto del quale si colloca la pura sonorità svincolata da qualsiasi funzione strettamente comunicativa, una lingua totalmente inadempiente e impertinente. Il “vortice” linguistico nasce da questa torsione forzata attorno ad un vuoto nucleo narrativo, che rende necessaria la costruzione di strutture

<sup>32</sup> M. Porro, voce *Caos*, in *A Pocket Gadda Encyclopedia*, a cura di F. G. Pedriali. «EJGS», Supplement no. 1, 4/2004.

<sup>33</sup> R. Barbolini, *Gadda: anatomia della visione*, ne «il verri», n. 20-21, 1980-1981, p. 120.

<sup>34</sup> C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Garzanti, Milano 1964, p. 16.

<sup>35</sup> C. E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle lettere*, Solaria, maggio 1929; ora in Id., *I viaggi La morte*, Garzanti, Milano 2001, p. 77.

divaganti ma autonome, impalcature digressive che sostengono abitazioni inesistenti. A questo proposito Mauro Ponzi ha individuato un'interessante connessione tra la tecnica della digressione nella prosa di Gadda e il concetto benjaminiano di “marginalità”, «nel senso che la scrittura gaddiana procede per tangenti collaterali, per digressioni, si muove, cioè, al margine di un centro che non c'è più»<sup>36</sup>; avvicinando così la prosa gaddiana a quella modalità narrativa che Benjamin ha definito “fantasmagoria”. Nella sua analisi Ponzi si spinge fino ad azzardare una totale assenza di *story* nei testi gaddiani, ma le sue affermazioni risultano particolarmente pertinenti se accostate all'opera di Manganelli. Infatti, nel comparare la prosa gaddiana con quella benjaminiana, Ponzi sostiene che entrambe si configurino come «una forma di metalinguaggio, in cui il linguaggio parla se stesso, gioca con le sue allegorie, si rincorre in un gioco di specchi, trasferendo tutto il senso non già al referente bensì all'assenza [...], al linguaggio»<sup>37</sup>; e ancora, a proposito di *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, recupera la definizione di “trappola di parole” fornita da Carla Benedetti, affermando che «l'attenzione che Gadda dedica infatti alla costruzione della trama è dettata dal desiderio di riempire con un marchingegno vuoto che è posto al centro del suo narrare, con la perfetta coscienza che il senso dell'operazione è situato altrove, ovverosia nel modo in cui è congegnata e scatta la sua “trappola di parole”»<sup>38</sup>.

Una prosa definita come «una forma di metalinguaggio» in cui si trasferisce «tutto il senso non già al referente bensì all'assenza, al linguaggio» stesso, una trama che si configura come «marchingegno vuoto che è posto al centro del suo narrare», e ancora un testo come infallibile “trappola di parole” risultano affermazioni di ineccepibile pertinenza con l'opera manganelliana, e in particolare con il testo che si presenta come vero emblema della scrittura attorno alla vacuità: il *Nuovo Commento* (1969). In esso viene collocata al centro l'assenza del testo oggetto del commento, e di conseguenza – scrive Giuditta Isotti Rosowsky – «il rapporto risulta sempre sbilanciato; manca regolarmente uno dei due termini, sia perché fuori campo, irraggiungibile o distrutto dalla esegesi, sia perché, travolto dal proprio movimento, il commento ruota a mulinello intorno al vuoto»<sup>39</sup>. Si viene a creare così quel vortice tipico della prosa manganelliana, che si aggroviglia e accresce proprio come il

---

<sup>36</sup> M. Ponzi, *La tecnica della digressione nella struttura del testo gaddiano*, in *Gadda. Progettualità e scrittura*, a cura di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Editori riuniti, Roma 1987, p. 169.

<sup>37</sup> Ivi, p. 171.

<sup>38</sup> Ivi, p. 175; cnfr. Carla Benedetti, *Una trappola di parole. Lettura del Pasticciccio*, ETS, Pisa 1980.

<sup>39</sup> G. Isotti Rosowsky, op. cit., p. 72.

commento attorno ad un testo che non c'è, ma che deve essere necessariamente posto come esistente, affinché la scrittura possa avere luogo, anche come “marginalità”, chiosa, dislocazione paratestuale, o meglio ancora come «escrescenza del testo che, impaziente al suo continuo svolgersi, si proietti incontro ad un se medesimo futuro, producendo una proposizione neoplastica, destinata, nella violenza stessa della sua precipitosa euforia, a trascinarsi dietro la sua propria nota, divelgendola dalla patetica ma inane familiarità delle connote»<sup>40</sup>. Si può ritenere a ragione *Nuovo commento* come emblema stesso della scrittura di Manganelli, quel «mulinello intorno al vuoto» che fa della sua “marginalità” il contenuto stesso del proprio movimento, del suo proiettarsi e progettarsi nel ritmo della sintassi.

La sintassi, in quanto disposizione delle parole sulla pagina, deve tendere a questa vuota centralità, altrimenti le parole non hanno modo di coagularsi tra loro, rimanendo disperse nel caos delle possibilità oppure adagiate in una sterile immobilità; e di conseguenza «la sintassi descrittiva – scrive Emilio Manzotti analizzando la *Cognizione* – appare subito pretesto o punto di partenza per operazioni che ne pregiudicano la leggibilità»<sup>41</sup>. In Gadda e Manganelli, perciò, il ritmo della sintassi e le conseguenti geometrie linguistiche sono il frutto della necessità di porre come esistente ciò che non è possibile conoscere, la complessità del reale, il dato esterno, le cause e le concause, in modo tale che la scrittura (la parola fenomenologica) risulti motivata nonostante la sua inutilità di fondo, la mancanza di necessità, l'impossibilità di descrivere le cose. A proposito del tentativo delle parole di aderire alle cose, Michel Foucault affermava che «vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi»<sup>42</sup>. Se, dunque, le cose per Gadda «non sono altro che le infinite relazioni, passate e future, reali o possibili, che in esse convergono: relazioni che attenuano, nel mondo effimero delle “immagini”, prestabilite idee o “forme”»<sup>43</sup>, allora esse possono aver luogo solo nella «successione della sintassi», ovvero sono conoscibili in quanto grovigli di infinite relazioni che si dispiegano diacronicamente e diatopicamente sulla

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> E. Manzotti, *La cognizione del dolore*, in *La letteratura italiana. Le opere, vol. IV, “Il Novecento”*, Einaudi, Torino 1996, p. 308.

<sup>42</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1996; citato a proposito di Gadda da F. Bertoni, *op. cit.*, p. 23.

<sup>43</sup> G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 4.

pagina, oltre la quale non è concessa alcuna cognizione del reale. La sintassi, perciò, si configura come combinazione di sintagmi che ambiscono vanamente alla trascrizione delle cose in parole, di “ciò che si vede” in “ciò che si dice”, una combinazione di per sé imperfetta, perché l'istinto della combinazione non appartiene in alcun modo all'uomo; scrive Gadda in una nota del 28 marzo 1924: «la combinazione, l'istinto della combinazione, è nell'universo – l'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre ciò che non sussiste in equilibrio è l'incombinabile, cioè l'irreale. È l'errore»<sup>44</sup>. Per Gadda la missione dello scrittore diviene il tentativo di assecondare «l'istinto della combinazione» che è proprio dell'universo alla ricerca di quella stabilità che l'uomo non possiede, l'equilibrio come «affermazione cosciente della combinazione», sempre in bilico sul baratro dell'incombinabile, dell'irreale, dell'errore. Questa frustrante prospettiva viene ribaltata da Manganelli che si pone volontariamente dalla parte dell'errore, facendo del disequilibrio il motore stesso della combinazione: refusi, lapsus, errori (*Tutti gli errori* s'intitola una sua raccolta di racconti) sono parte integrante della sintassi, «l'istinto della combinazione» è nell'universo delle parole, l'unico di cui l'uomo può fare davvero esperienza<sup>45</sup>.

Entrambi gli autori sono accomunati da una medesima «opposizione centrale tra un mondo ideale di lucido rigore [...] e il difforme mondo della realtà»<sup>46</sup>, in quanto tensione irrisolta tra combinazione e deformazione da cui ha origine la scrittura. Infatti, come sottolinea Guido Lucchini a proposito di Gadda – ma è possibile estendere la definizione anche a Manganelli – la combinazione linguistica è «organizzazione di un sistema logico-fattuale [...] in cui è insita la tendenza centrifuga al disordine e alla dissoluzione»<sup>47</sup>. Per Gadda, infatti, organizzare il linguaggio – annota nella *Meditazione milanese* – «è un reperire, un inventare... mettere in ordine è eseguire quest'ordine, fabbricare la coordinazione»<sup>48</sup>, senza lasciare nulla al caso, arrovellarsi

<sup>44</sup> C. E. Gadda, nota 28 marzo '24, citata in G. Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in C. E. Gadda*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 27.

<sup>45</sup> Si veda la “voce” *Refuso* in A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977: «contributo involontario alla pluralità delle verità, e alla monotonia della Verità felice correttivo» (p. 319).

<sup>46</sup> E. Manzotti, introduzione a C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1987, p. XXXIV; analogo procedimento si rinviene nelle anamorfosi speculari dove «lo specchio proietta l'aberrazione delle forme naturali. [...] La rettifica operata dallo specchio, dove si vedono le forme esatte emergere dal caos, possiede anch'essa questo elemento soprannaturale: esse infatti ricompaiono non più su una superficie piana, ma entro una profondità che si rivela improvvisamente, insieme all'immagine, nel barbaglio dei riflessi metallici», da J. Baltrusaitis, *Anamorfosi, o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1978, p. 151.

<sup>47</sup> G. Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in C. E. Gadda*, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 26.

<sup>48</sup> MM, p. 24.

per mettere ordine alla causalità, alla pluralità delle cause; egli viene colpito dal medesimo “delirio interpretativo” di cui soffre Gonzalo: «un rovello interno a voler risalire il deflusso delle significazioni e delle cause»<sup>49</sup>. Anche nella visione manganelliana della letteratura il tentativo è quello di “organare” la complessità, ma non quella del reale: «Il testo letterario non vuole né esprimere né comunicare, vuol essere. Ma il suo modo di essere è un modo di organizzarsi linguisticamente in uno spazio che è silenzio»<sup>50</sup>. Se la letteratura, quindi, è un essere-per-il-silenzio, allora in Manganelli viene meno anche il compito dell'intellettuale individuato da Edmund Wilson - uno dei suoi principali riferimenti critici - ne *La ferita e l'arco*, ovvero «imporre un ordine intelligibile dove è il disordine, l'imprevedibilità, la minaccia dell'esistenza, della realtà»<sup>51</sup>; Gadda, invece, sembra attenersi scrupolosamente a questo compito cercando addirittura di coordinare l'imprevedibilità, o almeno di limitarne i danni, senza per questo confondere complessità con completezza. Bisogna fare attenzione - come ricorda Carla Benedetti attraverso le parole di Edgar Morin - a non «confondere complessità e completezza [...] il pensiero complesso aspira alla conoscenza multidimensionale, ma è consapevole in partenza dell'impossibilità della conoscenza completa: uno degli assiomi della complessità è l'impossibilità, anche teorica, dell'onniscienza. Il pensiero complesso [...] comporta il riconoscimento di un principio di incompletezza e di incertezza»<sup>52</sup>. La complessità, dunque, include anche l'incompletezza e l'incertezza, e perciò la ricerca delle totalità si configura come un processo di «conoscenza multidimensionale» che ha in sé il fallimento, in quanto impossibilità di raggiungere la completezza conoscitiva, che ne attesta l'infinita approssimazione al reale.

Strategie fondamentali per organizzare gli elementi del reale che si danno nella loro condizione fenomenologica disordinata e irrelata sono le tecniche di enumerazione e accumulazione, che diventano «*topoi* caratteristici della [...] prosa»<sup>53</sup> di entrambi gli autori, con risultati diversi. In Gadda, infatti, «le cose narrate dal tempo e dalle anime frànano giù nella evidenza del giorno, dal loro limbo sciocco: come da piena cornucopia

---

<sup>49</sup> RR I, p. 607.

<sup>50</sup> G. Manganelli, intervistato da C. Rafele, in *La penombra mentale*, cit., p. 52.

<sup>51</sup> E. Wilson, *La ferita e l'arco. Sette studi di letteratura*, Garzanti, Milano 1956; citato in G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 26.

<sup>52</sup> E. Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, pp. 2-3; citato in C. Benedetti, *Gadda e il pensiero della complessità*, in *Gadda: meditazione e racconto*, a cura di C. Savattieri, C. Benedetti, L. Lugnani, Pisa, ETS, 2004.

<sup>53</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 23.

cataratta meravigliosa di pomi, spaccarelle, fichi secchi»<sup>54</sup>, così come la numerazione caotica è il risultato del disordinato accadere del mondo, in cui si assiste ad un incessante “franare” disorganico delle cose, che spetta allo scrittore rendere comprensibile. Di conseguenza l'enumerazione si configura non come «dimensione unicamente orizzontale ma si snoda verticalmente, disponendo dati e fatti, nel loro razionale-irrazionale procedere, su piani diacronici»<sup>55</sup>. In Manganelli invece il «furore nomenclatorio» – così definito da Graziella Pulce – si presenta come un esondante magma di «aggettivi dirottanti» legati tra loro da allitterazioni, paronomasie e omoteleuti in cui «domina il principio della ripetizione di suono»<sup>56</sup> più che l'imperativo raziocinante di una volontà ordinatrice. Infatti nei numerosi elenchi presenti in *Hilarotragoedia* ogni termine dipende da quello precedente per geminazione fonica piuttosto che per logica consequenzialità:

[le tue mani] ora, autonome, rissose, hanno scatti, gole, appetiti, sdegni, smanie, ire, accuse, brama di carezze, adunghiare, aggavignare, strizzare, strozzare, stroncare. (HT 53)

Anima monocola, monocroma, filologa di univoca paranoia; noctìcula; fulminante amigdala, acumine lavorato in avorio di sauro, plebea balista, cervice cocciuta di ariete; ustione di micrometeora che non toccherà terra, delizia di infanti, strologamento di nutrici, unghiata di vetro di cielo. (HT 80)

Non crediamo, ovviamente, che da deposizione tanto parziale [quella del non nato] sia lecito trarre qualche definitiva conclusione; ma sì, forse, preclusione; non chiarimenti, ma presentimenti; meno ancora, non più rantoli, roucoulements, borborigmi, appunti di anima ventriloqua. (HT 120)

In tutti gli esempi precedenti il vortice ritmico accresce a mano a mano che l'enumerazione si allontana dall'input che l'ha generata (le mani, l'anima degli “adediretti”, la deposizione del “non nato”), assottigliando sempre più la pertinenza degli elementi che la compongono fino alla degenerazione in giustapposizioni legate da paromomasia (il *tricolon* «strizzare, strozzare, stroncare») oppure in acrobazie prefissal-suffissali («conclusione, preclusione, chiarimenti, presentimenti [...] rantoli, roucoulements, borborigmi, appunti di anima ventriloqua»). Tali costruzioni enumerative e accumulative sono il fulcro di entrambe le scritture; infatti, come sostiene

---

<sup>54</sup> RR I, p. 627.

<sup>55</sup> G. C. Roscioni, op. cit., p. 30.

<sup>56</sup> G. Pulce, *Figure e sistema*, cit., p. 22.

Roscioni a proposito di Gadda, «la disarticolata e arbitraria sintassi del discorso, sempre divagante verso l'aneddoto, la sentenza e l'esclamazione, funge benissimo, proprio in virtù degli incisi e delle digressioni [...] da veicolo dell'argomentazione casuale»<sup>57</sup>; argomentazione che in Gadda si lega ad un metodo narrativo ben preciso: «a poco a poco, ricostruendo dai dati le loro cause, le loro connessioni, ricollocando in un ordine certi fatti solo in apparenza disgiunti, avvicinando nomi e volti venni a confermarmi nella mia titubante nozione, a integrarla in una storia»<sup>58</sup>.

Non solo il mondo è barocco, magmatico e deformato, ma è la lingua stessa ad aggiungere deformazione alla deformazione grazie alla sua capacità di organizzarsi autonomamente rispetto al dato reale, perciò «una struttura così composta è di per se stessa, una confutazione di ogni convenzione, semplificante immagine della realtà; ma anche confutazione della confutazione»<sup>59</sup>. Se ciò vale per Gadda, allora in Manganelli assistiamo ad una sorta di “iper-confutazione” della confutazione, che riesce a dissolvere le immagini convenzionali fino a giungere al massimo grado di finzione: ovvero la dissimulazione (dis-)onesta di ciò che non si conosce, attraverso una sintassi che finge di simulare ciò che non è (ovvero il principio della “letteratura come menzogna” desunto dal trattatello sulla dissimulazione di Torquato Accetto<sup>60</sup>). Disarmonia e dissimulazione partecipano all'instabilità combinatoria della scrittura in perenne contraddizione tra la volontà di dipanare il groviglio, il guazzabuglio del mondo, «il convergere e intrecciarsi di relazioni diverse da cui scaturisce un evento, un oggetto»<sup>61</sup>, e l'impossibilità di frenare la creazione di ulteriori grovigli, ulteriori deformazioni, come effetti collaterali dell'atto combinatorio stesso: il guazzabuglio del mondo – chiosa Gadda nella *Meditazione* – «in realtà è creazione o deformazione logica, è trapasso dal noto all'ignoto»<sup>62</sup>. Il “pasticcio” linguistico è non solo contaminazione ma deformazione di plurimi linguaggi, che presuppone – lo esplicita Gadda stesso – «motivi teoretici e motivi pratici i quali ne spingano a volutamente disgregare la materia infima già offerta alla elaborazione personale; fino a dissolverla, a renegarla, a svuotarla d'ogni acquisita realtà»<sup>63</sup>. La stretta pertinenza linguistica del particolare si dissolve così nella inadempienza del pasticcio generale e generico, tanto

---

<sup>57</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 33.

<sup>58</sup> C. E. Gadda, *I Racconti. Accoppiamenti Giudiziosi. 1924-1958*, Garzanti, Milano 1963, pp. 349-50.

<sup>59</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 147.

<sup>60</sup> Vedi supra Cap. 1.5

<sup>61</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 77.

<sup>62</sup> MM, XIV 88-89, in SVP, p. 761

<sup>63</sup> C. E. Gadda, *I viaggi La morte*, cit., p. 78.

meticolosamente calcolato quanto eterogeneo, contaminato e disgregato.

L'accusa di barocchismo, infatti, non riguarda solo «il caldo, barocco gémito, scandito in ebbrezza e in protervia»<sup>64</sup> della lingua gaddiana ma «investe anche l'intelaiatura strutturale del racconto, il suo andamento scandito da digressioni, espansioni, dilatazioni centrifughe, cerchi che non si chiudono»<sup>65</sup>. E il vortice linguistico deformante coinvolge il testo non solo a livello microstrutturale ma anche macrostrutturale, evidenziando così il problematico statuto del narratore, perché se «da un lato non gli riesce di sostenere il discorso che ha avviato, dall'altro è impossibilitato a mantenere la propria posizione di controllo»<sup>66</sup>. L'organizzazione narrativa del testo risente dell'instabilità del vortice linguistico che sta alla base della combinazione sintattica, amplificando quella tendenza centrifuga e digressiva che sembra sfuggire al controllo del narratore stesso. Nei testi gaddiani si affollano una pluralità di voci e di punti di vista, ogni singola parola è gremita di innumerevoli significati anche contraddittori, che la rendono viva e policentrica, perché in Gadda, come ha rilevato Ezio Raimondi, «la parola è sempre il parlato di qualcuno, metonimica di una realtà umana che rimanda ad altre realtà umane: ed è questa la sua dialogicità potenziale»<sup>67</sup>. La dialogicità insita nella lingua di Gadda fa sì che la sua prosa non ambisca, dunque, alla purezza del dettato, ma anzi pretenda la contaminazione, l'impurità, l'inadempienza del narratore, poiché – sottolinea ancora Raimondi – «il disegno narrativo e la sua retorica etica presupponevano l'enciclopedia vivente della lingua e dei suoi multiformi sottofondi dialettali, fuori dal canone assoluto e riduzionistico della “purezza del dire”»<sup>68</sup>.

Anche la nozione di barocco differisce, nonostante entrambi gli autori ne abbiano assorbito e riproposto i principi cardine, cioè le tecniche di «accumulo e dissociazione»<sup>69</sup>. Se in Gadda lo «scopo del racconto rimane sempre la rappresentazione del reale, ma il reale, inteso come prodotto di innumerevoli combinazioni, vuol essere definito da un mobile, “spastico” e infinitamente allusivo linguaggio e discorso»<sup>70</sup>; per Manganelli il barocco è «talmente, profondamente permeato dalla gioia della chiacchiera, dalla gioia della verbalità pura, del piacere delle parole che giocano fra loro, della rissa delle sillabe, dei sintagmi, degli accenti» che

---

<sup>64</sup> RR I, p. 658.

<sup>65</sup> F. Bertoni, *op. cit.*, p. 61.

<sup>66</sup> R. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 23.

<sup>67</sup> E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano 2003, p. 175.

<sup>68</sup> Ivi, p. 167.

<sup>69</sup> Ivi, p. 6.

<sup>70</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 39.

diviene l'unico stile attraverso il quale è possibile «tenere insieme gli opposti senza conciliarli»<sup>71</sup>. Dunque il barocco gaddiano si configura come doppia deformazione, poiché ogni operazione linguistica che si prefigga la cognizione del reale deforma l'oggetto della sua indagine e viene a sua volta deformata dalla caotica molteplicità del dato esterno; mentre il barocco manganelliano si configura come compresenza di possibilità linguistiche opposte e spesso inconciliabili tra loro, che scardinano il principio di non contraddizione e sono tutte allo stesso tempo verosimili e inaffidabili, avendo come obiettivo la “chiacchiera” e non la narrazione pertinente. Esiste, però, un elemento che forse accomuna queste due nozioni di barocco: la medesima necessità di inabissare l'io al di sotto di un eccesso verbale che ne diminuisca l'ingombrante presenza. Quindi ciò che Robert Dombroski individua come obiettivo del barocco gaddiano potrebbe essere esteso anche allo stile manganelliano: «sottrarre l'io ad ogni compiuta rappresentazione trasformando l'esistenza in una struttura narrativa problematica; ciò comporta un eccesso di pietrificazione, un'uccisione vera e propria dell'io che, riducendolo a un'esteriore realtà grottesca, ne significa la cosificazione»<sup>72</sup>. La “cosificazione” dell'io si configura come unica via di fuga per il soggetto oppresso dall'invadente presenza di quel pronome personale, «il più lurido di tutti i pronomi!»<sup>73</sup>, formato da tanti «“io” confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del tuo nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva»<sup>74</sup>, il quale con insistenza cerca di assumere il ruolo di protagonista assoluto della scrittura. La retorica barocca fornisce così a Gadda e Manganelli gli strumenti necessari per mettere a tacere le pulsioni dell'io, lasciando che siano le geometrie puramente verbali ad avere la meglio sull'angoscioso nòcciolo autobiografico.

Soprattutto la geometrizzazione sintattica risulta essere la via attraverso la quale Gadda e Manganelli riescono a tenere a bada le pulsioni contrastanti, «le contraddizioni del loro sangue»<sup>75</sup>, organizzando il linguaggio secondo strutture di “armonica disarmonia”: come il vortice, appunto. Non si può che concordare con Roscioni quando, a proposito della geometria della prosa in Gadda, afferma che «alla radice stessa del disordine c'è un principio di attività, di creatività, di ordine possibile»<sup>76</sup>, mettendo in evidenza qui come la creatività nasca dall'improbabile tentativo di ordinare il caos.

---

<sup>71</sup> G. Manganelli intervistato da G. Pulce in *Lettura d'autore*, cit., p. 100.

<sup>72</sup> R. Dombroski, *Gadda e il Barocco*, cit., p. 51.

<sup>73</sup> RR I, p. 635.

<sup>74</sup> HT, p. 55.

<sup>75</sup> Vedi supra Capitoli 2.1 e 2.2.

<sup>76</sup> G. C. Roscioni, op. cit., p. 82.

L'interesse di Gadda per le geometrie frattali, gli algoritmi di Mandelbrot, rientra – come sostiene Claudio Mauri – nel «programma gaddiano di indagare il disordine della realtà, la complessità infinita dei significati e dei rapporti»<sup>77</sup>, considerati in quanto codici strettamente connessi alla pratica della scrittura come trascrizione di un ordine possibile non formalizzato. Una scrittura che proceda per combinazioni sintattiche “a vortice” permette di non escludere il caos dal tentativo di geometrizzare il reale, cosicché l'instabilità e l'imprevedibilità appartengano all'ordine sintattico e, pur destabilizzandolo, non si pongano in antitesi alla possibilità della scrittura. Ecco allora che la formula gaddiana del caos è perfettamente coerente con la sua prosa:

Noi non abbiamo documentazione se non dell'euresi, della deformazione, della coinvoluzione di significati e di figure. Storicamente possiamo immaginare un caos che si arricchisca di determinazioni come un poligono avente vertici infiniti e nel quale si traccino le diagonali che sono, se  $n$  è il numero dei vertici,

$$(n-1) \times (n-2) \times (n-3) \dots 3 \times 2 \times 1$$

La realtà o euresi traccia amano a mano infinite diagonali.<sup>78</sup>

L'atto di scrittura per Gadda è geometrizzazione di «infinite diagonali» in «un poligono avente infiniti vertici» che fonda la sua espansione sulla progressione caotica delle sue determinazioni: ogni sintagma corrisponde ad una delle infinite diagonali possibili all'interno del poligono sintattico. La scrittura non abolisce il caos ma lo prevede, lo comprende, lo assume come punto di partenza nel tentativo di conferire ordine al reale, organizzazione «dell'euresi, della deformazione, della coinvoluzione di significati e di figure» nella vorticoso geometria della sintassi.

L'organizzazione geometrica del linguaggio funge da supporto alla tensione deformante del reale, opponendosi alla disgregazione ma non alla deformazione. A questo proposito si recuperi una definizione di Ivor Armstrong Richards: «il compito del poeta consiste nel dare ordine e coerenza, e quindi libertà, a un corpo di esperienze. Deve farlo con parole che agiscono da scheletro, come struttura con cui gli impulsi

---

<sup>77</sup> C. Mauri, *Le geometrie frattali di Gadda*, in «Kos» nuova serie, vol. VIII, Dicembre 1992, p. 47; citato in F. Gábici, *Gadda, il dolore della cognizione. Una lettura scientifica dell'opera gaddiana*, Simonelli, Milano 2002.

<sup>78</sup> MM, p. 279.

costruttivi dell'esperienza si adattano a vicenda e agiscono insieme»<sup>79</sup>. Le parole dunque fungono da scheletro, da struttura portante, all'esposizione di un contenuto esperienziale; la retorica opera, infatti, attraverso strategie finalizzate alla costruzione di testi intelligibili, stabili e coerenti. Ma può accadere che lo scheletro di parole prenda il sopravvento conquistandosi una notevole autonomia rispetto al contenuto che dovrebbe sorreggere, fino al punto in cui è la struttura stessa ad auto-organizzarsi e a fornire “impulsi costruttivi” alle sue successive metamorfosi formali. La retorica gaddiana, per l'appunto, è stata definita come «la possibilità di una denotazione che, proprio in virtù della sua provvisorietà e del ricorso a particolari figure retoriche e grammaticali, rifletta gli incessanti cambiamenti dei corpi»<sup>80</sup>. Per quanto riguarda quella manganelliana, le figure retoriche e grammaticali non sono legate alla possibilità di una denotazione, di una descrizione dei corpi e dei fatti, ma riflettono piuttosto la provvisorietà degli “incessanti cambiamenti” dei legami che si vengono a creare tra le parole in uno stato di continua e mutevole oscillazione; ne consegue – come ricorda Mattia Cavadini – che la “tessitura” della prosa di Manganelli si dispone e si articola «per associazioni analogiche, per paragoni, allitterazioni, simpatie fra parole, omonimie, giochi ritmici, sintattici, anaforici»<sup>81</sup>. Dunque lo scheletro linguistico del testo è la stabilizzazione di un istante di discontinuità nel costante moto oscillatorio della lingua, la cristallizzazione di una delle possibili combinazioni sintattiche che possiedono coerenza retorica ma non necessariamente etica: «quando comincia a sentirsi la vocazione alla struttura, il linguaggio-versipelle abbandona l'infinita possibilità di sé»<sup>82</sup>, così Manganelli riassume la gestazione della sua scrittura. La struttura è determinata dalla temporanea immobilità del «linguaggio-versipelle» in un certo coagulo di strutture possibili, una pausa nel flusso dell'indeterminatezza.

Il concetto di deformazione coinvolge entrambe le scritture, ma con alcune rilevanti distinzioni. La deformazione in Gadda – lo ricorda Roscioni – «non è estraniamento», o ribaltamento del reale, ma «suo scopo [...] è solo una duttile, adeguata, rappresentazione del modificarsi della percezione e del dato»; e sempre Roscioni, in nota, fornisce la definizione più efficace del teorema che regge tutta la produzione gaddiana: «la tensione (o spasmo) poetica è una funzione crescente della

---

<sup>79</sup> Contributo di I. A. Richards, in *Letteratura e scienza*, a cura di A. Battistini, Zanichelli, Bologna 1977, p. 26.

<sup>80</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 22.

<sup>81</sup> M. Cavadini, *La luce nera*, cit., p. 56.

<sup>82</sup> G. Manganelli, RSP, p. 73.

nitidezza del riferimento»<sup>83</sup>. La deformazione è inestricabilmente legata alla nitidezza, alla rappresentazione del dato, poiché deformata risulta sempre la percezione del dato e deformante l'organizzazione linguistica del dato percepito. Per Manganelli, in altra prospettiva, la deformazione del mondo non è la risultante linguistica di una pretesa chiarezza ma intrinseca enigmaticità del dato esterno: «se l'universo è linguaggio, esso va accolto come sistema, crittogramma incommensurabile»<sup>84</sup>. Quindi risulta pressoché impossibile decrittare l'universo, entrare in contatto con la parola-ombra che sta al di là del «crittogramma incommensurabile», nei confronti del quale si possono avanzare solo ipotesi di ipotesi (nonché “iper-ipotesi”) che aggiungono ulteriori strati deformanti alla già deformata rappresentabilità dell'universo. Inoltre, se per Gadda «le risonanze infinite di cui la parola è suscettibile corrispondono alla molteplicità dei segni del reale»<sup>85</sup>, ovvero “armoniche esterne” che insistono e influiscono su ogni parola amplificandone la semanticità relazionale (interna ed esterna), per Manganelli – come scrive lui stesso in un breve saggio contenuto ne *Il rumore sottile della prosa* – «la retorica insegna la diffidenza per il messaggio, per il sentimento, l'indifferenza per la sincerità»<sup>86</sup>, dunque annulla la possibile reciprocità tra linguaggio e dato empirico, senza nemmeno una relazione inversamente proporzionale tra la molteplicità dell'universo e la semplificazione del linguaggio umano. Puntualizzate le necessarie distinzioni concettuali, è allora possibile soffermarsi sulle diverse modalità narrative messe in atto. Roscioni associa la scrittura di Gadda alla definizione formulata da Gilles Deleuze per le opere barocche, nelle quali i ripiegamenti della materia formano «piccoli vortici in un vortice», e le descrizioni si configurano come «un mezzo per riconciliare l'interno e l'esterno, l'alto e il basso»<sup>87</sup>. Per quanto riguarda Manganelli, non si assiste alla riconciliazione degli opposti attraverso le pieghe di una descrizione di tipo barocco, ma anzi all'esplosione degli opposti in vortici e ripiegamenti *extravaganti*. Per entrambi gli autori non bisogna dimenticare che la descrizione non sfocia mai nella mera “descrittività”, come ben sottolinea Angelo Guglielmi a proposito dell'autore della *Cognizione*: «Gadda deraglia continuamente, sconfinando, attraverso il ricorso all'associazione e l'uso della metafora, verso campi semantici affini e, dunque, disegnando per ogni oggetto descritto una sorta di mappa della sua possibile (nascosta)

---

<sup>83</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 19 e nota 2, p. 25.

<sup>84</sup> G. Pulce, *op. cit.*, p. 25.

<sup>85</sup> C. E. Gadda, *Le «Stravaganze» di Pasquali*, «L'Approdo», I, n. 1, gennaio-marzo 1952, p. 92.

<sup>86</sup> RSP, pp. 160-161.

<sup>87</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 8 e 43.

evidenza»<sup>88</sup>. La descrizione, quindi, non si presenta come rappresentazione mimetica degli oggetti ma come mappa della loro «possibile (nascosta) evidenza», attraverso una accumulazione di ulteriori umbratili pieghe, che accresce la complessità del dato esterno invece di appiattirla ad una gracile e lineare rappresentabilità.

La distanza stilistica tra i due autori risulta evidente se si considerano le differenti soluzioni adottate nell'affrontare il tema dell'assenza, del vuoto, del nulla: infatti in Gadda permane una forte valenza “etica” della retorica, mentre in Manganelli la “rettorica” consente di arredare qualsiasi vuoto in modo del tutto “immorale”. Come sottolinea Dombroski, riferendosi a un saggio di Federica Pedriali, nella *Cognizione del dolore* Gonzalo-Gadda oppone alla mancanza (la morte del fratello) «una saturazione compulsiva ed eccessiva dello spazio narrativo», ovvero «piuttosto che catturare il nulla della perdita e ridurlo a un principio formale di assenza, Gadda impone su di esso sia la pienezza sia la proliferazione [...] un eccesso barocco che è una soluzione etica»<sup>89</sup>. D'altro canto per Manganelli «il testo letterario non vuole né esprimere né comunicare, vuol essere»<sup>90</sup>. La centralità del nulla non è in discussione, perciò la retorica non riempie il vuoto ma lo arreda con mirabolanti geroglifici verbali, che non adempiono ad alcuna funzione etica e rispettano solo le loro particolari regole compositive, immorali e arbitrarie: «Ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie»<sup>91</sup>.

In entrambi esiste una stretta relazione tra scrittura e moto “discenditivo”, come se la parola venisse portata in superficie solo attraverso un necessario sprofondamento negli abissi dell'indicibilità, una discesa-ascesa nel vuoto che genera il vortice della scrittura. Il movimento a cavatappi del tarlo nella *Cognizione* e la «balistica discenditiva» degli “adediretti” nella *Hilarotragoedia* paiono rendere in immagine proprio questo procedimento stilistico:

Il figlio si liberò della giacca, si sdraiò sul letto più interno, il suo: di coltre bianchissima, come l'altro, di pesante noce: tantoché il tarlo vi si udiva cigolare a fatica, con un giro duro e breve, di cavatappi, dopo stanchi intervalli.

[...] Il tarlo cavatappi non desisteva dal suo progresso; dopo l'accumulo d'ogni intervallo precipitava

---

<sup>88</sup> A. Guglielmi, *La riscoperta di C. E. Gadda negli anni sessanta*, in *Gadda. Progettualità e scrittura*, cit., p. 24.

<sup>89</sup> R. Dombroski, *Gadda e il Barocco*, cit., p. 92.

<sup>90</sup> G. Manganelli, intervistato da C. Rafele, in *La penombra mentale*, cit., p. 52.

<sup>91</sup> G. Manganelli, editoriale della rivista «Grammatica», n. 1, 1964, p. 1.

alla commemorazione di sé.<sup>92</sup>

Quando le mosche, per un momento, si ristavano dal loro carosello, e anche il moscone verde, un attimo; allora nel cosmo labile di quella sospensione impreveduta udiva più distinto il tarlo a cricchiare, cricchiare affaticatamente, con piccoli strappi, nel vecchio secrétaire di noce ch'ella non riusciva più a disserrare.<sup>93</sup>

In primo luogo: dei modi del discendere. Taluno vi precipita per linea retta; sibila e punta, come aerolito, meglio, anche, ché là dove intende e perviene non ha luogo curvatura spaziale; ma la retta è retta. Costui è l'uomo che, non dubitando del suo proprio destino infero, lo regge davanti agli occhi; lo maneggia senza paventarne i lineamenti solforosi; lo contempla come abisso di tenebre e giallo bagliore, sprofondato: su cui si affaccia, e vibra il rapido collo, come il serpe che non patisce vertigine fa della lingua. [...]

Altri spiraleggia calando: ossequio al destino, solerzia alle reincarnazioni, pazienza agonica; gola differita della morte, libidine indugiata del suicidio, sete accortamente dilazionata dell'Ade; pacatezza di modi, distinzione nel coma, senso del ritmo nello sprofondamento; [...]

Altri fluttua; irregolare, erratico, non alieno dalle colpevoli delizie dell'approssimazione; imprevedibile a se medesimo; ora lento si libra su dita divergenti, paralleli polpastrelli d'aria; come foglia o foglio, in aria senza vento, basta balzo di cane, orina di felino, anca di femmina, e precipita l'effimero indugio.<sup>94</sup>

L'ambivalenza del moto di discesa-ascesa del linguaggio gioca sulla relazione ininterrotta tra paralisi e spostamento, necessaria per permettere alla sintassi di costruire quella struttura vorticante che procede per continui spostamenti di prospettiva, così che – scrive Rinaldi – «la tanto gaddiana metafora che associa morte e discesa indica sempre un viaggio-caduta nei regni acquatici dell'oscurità, connota costantemente la marea delle “non-forme”, una discesa che per essere feconda deve condurre all'ascesa, verso la totalità e il completamento»<sup>95</sup>. Anche in Manganelli la metafora morte-discesa-ascesa è indicativa della struttura della sua prosa, generata proprio attraverso quel medesimo movimento in cui ogni discesa presuppone un'ascesa con ulteriore spostamento sintattico e semantico. Lo si può constatare osservando le traiettorie paraboliche degli “adediretti”, che rispecchiano le diverse tipologie di ritmo della prosa

---

<sup>92</sup> RR I, pp. 620-623.

<sup>93</sup> RR I, p. 683.

<sup>94</sup> HT, pp. 80-81.

<sup>95</sup> R. Rinaldi, *La paralisi e lo spostamento. Lettura della Cognizione del dolore*, Bastogi, Livorno 1977, p. 37.

manganelliana: la linea retta, la spirale, l'andamento fluttuante. Di conseguenza le conclusioni a cui giunge Rinaldi, nella sua lettura della *Cognizione*, possono valere per entrambi gli autori: «scrivere significa [...] scavare, esplorare, conoscere, portare alla luce, esorcizzare: tutti i grandi schemi della *Cognizione* evocano la vertigine, l'abisso, il vortice, il gorgo delle profondità occulte, mascherate»<sup>96</sup>.

Dunque, come si è detto avviando questa comparazione, si tratta di immergersi nei gorgi della scrittura a partire dalle sponde opposte dello stesso fiume, quella distanza epistemologica che separa ma non contrappone mimesi e dissimulazione. Nella prosa di Gadda, infatti, metonimie e procedimenti grammaticali «assolvono una funzione deliberatamente mimetica, dando vita ad un linguaggio che esprime la successiva stratificazione e la multiforme interferenza dei fatti»<sup>97</sup>. Ed è proprio Gadda, nella *Meditazione milanese*, a chiarire la funzione mimetica del linguaggio: se «conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale»<sup>98</sup>, considerando «la molteplicità come attuantesi a ogni attimo, e germinante come da una continua vibrazione dell'essere»<sup>99</sup>, allora «il dato o realtà è una pausa della deformazione in atto operantesi come correzione e introduzione di relazioni sempre diverse»<sup>100</sup>, un momento di sospensione nel caotico vorticare del mondo. Di conseguenza «le frasi nostre, le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva»<sup>101</sup>; la disposizione delle parole secondo un dato ordine sintattico è l'istantanea di un dato momento conoscitivo, una pausa provvisoria nel flusso magmatico dell'inconoscibile. Il compito dello scrittore, allora, è organizzare pause di senso (le frasi), sfidando la tendenza dissipatrice del flusso continuo e indiscreto del caos.

A mio avviso, perciò, se parodia c'è stata da parte di Manganelli nei confronti di Gadda<sup>102</sup> è da ritenersi una sorta di “iper-parodia”, ovvero uno svuotamento ritualizzato della retorica gaddiana, privata anche dell'ultimo baluardo etico in favore della pura immoralità del segno linguistico. Come ha sottolineato Raffaele Donnarumma, affrontando il presunto “gaddismo” di Manganelli, «l'inattualità dello stile non è dunque più, come accadeva in Gadda, un'inattualità storica, che rivela le sue patenti e che

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 133.

<sup>97</sup> G. C. Roscioni, *op. cit.*, p. 11.

<sup>98</sup> MM, p. 129.

<sup>99</sup> MM, p. 127.

<sup>100</sup> MM, p. 257.

<sup>101</sup> C. E. Gadda, *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 18.

<sup>102</sup> Vedi A. Giuliani, *Quer pasticciaccio de via Coppelle*, citato in J. Usher, *Manganelli*, in «EGSJ», cit.

attinge a tradizioni identificabili, ma un'inattualità immaginaria, che allude a un passato solo congetturale»; inattualità che si realizzano secondo due differenti impasti linguistici: «mentre insomma il *pastiche* di Gadda si fa carico del passato della letteratura nella sua forma materiale, reale, il *pastiche* di Manganelli simula una desuetudine metastorica e inventata»<sup>103</sup>. Il “vortice pieno” di Gadda, quel residuale tentativo di ordinare il caotico divenire del mondo attraverso la “disarmonia prestabilita” e l'uso “spastico” della lingua, viene irretito dal “vortice vuoto” di Manganelli che, rifiutando qualsiasi possibilità di conferire ordine alla “complessità del reale”, riesce a profanare il centro più intimo e doloroso della scrittura: la biografia. Come scrisse Michele Mari (uno dei “nipotini” di Gadda) a proposito di Manganelli, «estro, ossessione, lucida-folle inattualità del discorso formano allora un solo vortice al cui centro c'è il vuoto e il non detto dell'angoscia»<sup>104</sup>. Il vuoto centrale è il segnale di un occultamento retoricamente elaborato.

Se, come afferma il personaggio dell'ingegner Gadda nel testo teatrale di Tiziano Scarpa, la loro somiglianza è dovuta al fatto che ognuno di loro è «un essere umano ustionato dalla lingua, corrosivo, fulminato dalle parole... uno che le parole le patisce profondamente»<sup>105</sup>, allora in quel lontano 1964 Gadda si è forse sentito smascherato da un suo simile, derubato delle parole necessarie a ricoprire il proprio dolore, nudo di fronte alla ludica disinvoltura manganelliana nell'affrontare le viscere umbratili delle parole. Se tutto viene svuotato di senso, se persino la retorica perde le sue capacità mimetiche, allora allo scrivente, impossibilitato ad attuare qualsivoglia catarsi verbale del proprio dolore, non resta nient'altro che contemplare il vuoto, abbandonarsi al rumore inospitale del silenzio, e non adoperarsi nemmeno nell'inutile pratica della scrittura.

---

<sup>103</sup> R. Donnarumma, *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, in *Gadda: meditazione e racconto*, cit., pp. 151-152; sul *pastiche* F. Mussgnug ricorda le parole di Jameson: «Pastiche is like parody, the imitation of a peculiar or unique idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists and against underlying notions of psychological coherence and casual explanation», in F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 17.

<sup>104</sup> M. Mari, *La maniera di Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 42.

<sup>105</sup> T. Scarpa, *Il Professor Manganelli e l'Ingegnere Gadda*, in Id., *Comuni Mortali*, cit., p. 133.

### 3.2 – Manganelli e Pavese: scritture diaristiche a confronto

Il laboratorio di formazione di uno scrittore si presenta di frequente come uno spazio creativo estremamente complesso e oscuro, che non si lascia sondare con facilità, perché sommerso tra numerose incertezze e ripensamenti. Nel caso di Manganelli, inoltre, la mole di materiali inediti si rivela assai estesa, composita e intricata, e ciò non agevola il compito del critico che nei panni dell'archeologo si avventura nell'impresa di scavo tra le stratificazioni di una creatività in divenire. Nella postfazione all'ultima pubblicazione di materiali inediti, *Ti ucciderò, mia capitale*, Nigro sottolinea l'importanza delle annotazioni diaristiche di Manganelli in funzione degli sviluppi successivi della sua prosa: «Manganelli teneva un diario. Era giovane, allora, nel 1945. aveva ventitrè anni. Era innamorato. Scriveva: “Questo diario non deve contenere avvenimenti: dev'essere una pura esplorazione. I fatti non hanno senso al di fuori di chi li compie”; “é bello aprire la pagina senza sapere che cosa scriverò: ed io solo sono il protagonista della mia quotidiana avventura. Tutto ciò che mi passa accanto diviene me: nulla esiste che non sia me stesso”. I “fatti” sono di per sé fatui e implausibili. Sono spoglie vuote e smorte. Veramente reali e concreti sono gli accadimenti che rendano gli spazi mentali. Il racconto è quindi refrattario alla narrazione. Lascia che tutto accada senza che nulla succeda, riconoscendosi solo nell'ispezione dei paesaggi dell'“io”»<sup>106</sup>.

Le annotazioni sui propri variabili stati d'animo in relazione alla scrittura sono affiancate da appunti critici assai rilevante nel processo di formazione dell'autore, come rileva ancora Nigro, presentando la pubblicazione dell'inedito *Un libro*, primo tentativo di trattatello centrato sul tema del suicidio: «c'è una data, l'unica certa, di questo lungo e travaglioso apprendistato manganelliano. È la pubblicazione del *Mestiere di vivere* di Pavese. Siamo nel 1952. Pavese si era ucciso nel 1950. Manganelli legge il diario dello scrittore suicida. E in due riprese, datate 1953 e 1955, improvvisa sulla macchina da scrivere la “teologia” autentica di uno scrittore immaginario e socialmente irriverente, che si porta dietro una morte tascabile e amichevolmente quotidiana con la quale contratta la propria vita e la propria arte; e sulla quale misura la “volontà disperata di

---

<sup>106</sup> S. S. Nigro, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, postfazione a G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*, cit., p 347.

tutto l'universo", mentre medita sul delitto e sul *suicidio*<sup>107</sup>. L'occasione che ha spinto Manganelli a cimentarsi nella scrittura è stata la lettura attenta e appassionata del diario di Pavese, *Il mestiere di vivere*<sup>108</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1952. Non si tratta di un elemento da sottovalutare; occorre anzi mettere in evidenza un aspetto importante della relazione tra biografia e scrittura nei due autori. Nei *Quaderni di appunti*, in data 26 Giugno 1955, Manganelli sottolinea con chiarezza quanto sentisse vicina l'esperienza angosciosa di Pavese:

Se leggo due o tre righe, qua e là, del Diario di Pavese, ho paura: paura soprattutto di quel terribile cerchio di solitudine, quel ritornare costantemente sul proprio cuore – la peggiore delle abitudini – perché è l'unico termine possibile del nostro dialogo. Quanti anni sono che io mi dibatto negli 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?<sup>109</sup>

Anni dopo, nel 1970, Manganelli afferma che il suicidio di Pavese si può considerare come il «fallimento emblematico» nel panorama della letteratura italiana del dopoguerra, in quanto «fallimento elaborato, progettato, e accanitamente dedotto: giacché in lui la tensione intellettuale era non meno coerente, e fatale, della coatta, angosciosa onestà»<sup>110</sup>. Il «fallimento elaborato, progettato» da Pavese non ha nulla di nichilistico, ma si presenta come estrema e autodistruttiva esperienza di uno scrittore che non ha potuto né voluto scindere vita e opera letteraria. Secondo Manganelli, lo scrittore piemontese è riuscito a trasformare tramite la sua opera il fallimento in mito, primo esempio di una «mitobiografia» svelata:

Pavese soffersse e enunciò il problema di un caos esistenziale e immaginoso, mitico, massicciamente, minacciosamente simbolico, tenebre da condurre a chiarezza; ma quel coacervato organismo mitico era già una metafora di secondo grado; sotto di essa si nascondeva la metafora primaria, una povera e scolastica metafora: era la Vita.<sup>111</sup>

Tale gesto, compiuto proprio da uno scrittore, segna un punto di svolta nella vita e nella scrittura di Manganelli: infatti è proprio in quegli anni che, leggendo il diario-zibaldone

---

<sup>107</sup> S. S. Nigro, *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in «Riga», p. 131.

<sup>108</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 1990 [I° ediz. 1952]; d'ora in poi MV.

<sup>109</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti critici*, in «Riga», p. 93.

<sup>110</sup> G. Manganelli, *Recitava una parte*, in «L'Espresso», luglio 1970; ora in «Riga», p. 144.

<sup>111</sup> *Ibidem*

di Pavese, egli comincia a considerare la possibilità di salvarsi dal pensiero costante dell'«automorire» proprio attraverso la scrittura, fino a giungere successivamente alla teorizzazione della «letteratura come menzogna», in cui frantumare la propria autobiografia. Nel *Mestiere* in data 10 novembre 1938 Pavese dichiara che «la letteratura è una difesa contro le offese della vita», e immagina un dialogo tra la letteratura e la vita, in cui la prima aggredisce così la seconda: «Tu non mi fai fesso: so come ti comporti, ti seguo e ti prevedo, godo anzi a vederti fare, e ti rubo il segreto componendoti in scaltrite costruzioni che arrestano il tuo flusso»<sup>112</sup>. La letteratura si configura come difesa nei confronti della vita, perché essa è in grado di bloccarla in «scaltrite costruzioni», che ne limitano i movimenti e la possibilità di provocare dolore. In quest'ottica Manganelli trova nel diario pavesiano un supporto e un conforto al suo tentativo di dissimulare le offese della vita e le proprie angosce, al contempo esistenziali e stilistiche, attraverso la letteratura, senza però essere ancora in grado di volgerla come menzogna, e rimanendo ancora impigliato negli sbalzi improvvisi della sua nevrosi:

Sono più calmo: non felice né sereno, ma meno disperato. O piuttosto la mia disperazione ha assunto una forma vitale, o pseudotale. Ridicole e tragico. Ho l'impressione che sto facendo, ma cerco di non pensarci: lavoro, che è sempre un buon giroscopio per la mia anima. Scrivo, leggo, penso. Ma le mie contraddizioni restano sanguinanti, piaghe aperte, intollerabili. (17-8-'55)<sup>113</sup>

La scrittura, diaristica e critica insieme, si pone come necessario «giroscopio dell'anima» che fornisce sempre nuove motivazioni per continuare a confrontarsi con la propria angoscia, anche se le «contraddizioni restano sanguinanti, piaghe aperte, intollerabili», con la speranza di oggettivarla attraverso la letteratura, l'invenzione di mondi possibili che si radicano nella nevrosi dell'autore, ma allo stesso tempo pongono una distanza di sicurezza con essa. Come ha notato puntualmente Andrea Cortellessa, in merito ai cinque quaderni neri che contengono il *journal intime* manganelliano, si può individuare proprio in questa fase drammatica la nascita di quell'idea contraddittoria di letteratura, che poi Manganelli svilupperà e preciserà lungo tutta la sua opera: «netta si ha l'impressione che proprio qui si trovi – in questi cinque quaderni neri e in molti sensi tali, insomma – la più vera e cruciale anticamera dei fuochi d'artificio a venire, la stanza più segreta del maniero cartaceo che risponde al nome di Giorgio Manganelli. [...] Si

---

<sup>112</sup> MV, p. 135.

<sup>113</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, p. 94-95.

gioca qui la partita decisiva: prima che per lo scrittore in potenza, per l'uomo in atto. Tra la concreta possibilità di sprofondare nel proprio guazzabuglio di fantasmi, e farsi da loro trascinare a fondo, e l'opportunità – prima remota, poi man mano più concreta – di trovare il modo di convivere con quei demoni. E seguirli, lucido e diffidente ma tutt'altro che catafratto, in una regione senza nome che – in mancanza di meglio – chiamiamo letteratura»<sup>114</sup>. In questa fase si vanno formando le basi su cui poggeranno le successive riflessioni di Manganelli sulla retorica, in quanto “difesa contro il genio” e “medicina contro la nevrosi”, senza per questo imporre alla letteratura un valore catartico, quello che invece sembra conferirle Pavese all'inizio del suo diario, in data 24 aprile 1936, aspirando a un lungo processo di autocoscienza:

Esprimere in forma d'arte, a scopo catartico, una tragedia interiore, può farlo soltanto l'artista che attraverso la tragedia vissuta già andava sottilmente tendendo i suoi fili costruttivi, già svolgeva incubazione creatrice insomma. Non esiste la tempesta sofferta pazzamente e poi la liberazione attraverso l'opera, pena il suicidio. Tant'è vero che gli artisti che veramente si sono uccisi per i loro tragici casi, sono solitamente cantori, dilettanti di sensazioni, che nulla accennarono mai nei loro canzonieri del profondo cancro che li rodeva. Da cui s'impara che l'unico modo di sfuggire all'abisso è di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi.<sup>115</sup>

A differenza di Manganelli, Pavese appare fin da subito consapevole della sua attitudine di scrittore, e perciò compone il diario stesso come un'opera letteraria<sup>116</sup>, testimonianza di quella «incubazione creatrice» che solo i veri artisti sanno cogliere, nel momento in cui fanno esperienza di un evento tragico. Perciò il *Mestiere di vivere* si struttura già nelle prime pagine come una operazione letteraria, in cui biografia e riflessione critica risultano inseparabili – come sottolinea Cesare Segre nella sua introduzione al volume –, e dunque la scrittura prende forma non solo attraverso l'esigenza di uno sfogo immediato, come dimostrano alcune esternazioni in rapide frasi isolate, ma soprattutto attraverso la rappresentazione della propria vita in quanto commento critico e romanzato delle vicende personali, con funzione catartica essendo consapevolmente

---

<sup>114</sup> A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 101.

<sup>115</sup> MV, p. 36.

<sup>116</sup> Sul rapporto tra soggettività e scrittura diaristica vedi F. Secchieri, *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», a. XXIII, n. 1, gennaio 2008: «Nel labirinto di specchi anamorfici dello scrivere di sé, al soggetto subentra qualcun altro – un'altra identità, tanto più estranea e fittizia quanto più protesa a raggiungere i traguardi dell'autenticità – producendo un irreversibile scollamento tra sé e sé che soppianta l'intenzionale linearità del biografema mediante la curvatura dell'invenzione» (p. 92).

organizzate: «è l'originalità di queste pagine: lasciare che la costruzione si faccia da sé, e metterti innanzi oggettivamente al tuo spirito. C'è una fiducia metafisica in questo sperare che la successione psicologica dei tuoi pensieri si configuri a costruzione»<sup>117</sup>. Pavese diviene romanziere della sua stessa vita, compiendo un passo fondamentale verso una produzione narrativa, nella quale la biografia dell'autore è solo vagamente evocata.

Il primo Manganelli, ancora in fase di formazione, condivide questa funzione catartica della letteratura, e in particolare il principio secondo il quale «l'unico modo di sfuggire all'abisso è di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi», perché consente di trovare nella letteratura un filtro attraverso il quale entrare in contatto con il proprio abisso interiore, rendendolo visibile e “masticabile” sul piano letterario. Nel laboratorio manganelliano si assiste al tentativo di sprofondare nell'abisso della nevrosi, per riuscire – come suggeriva a sé stesso Pavese – a «guardarlo e misurarlo e sondarlo» fino a discendervi nel profondo, per poi riemergervi avendo acquisito un'autocoscienza per immagini che possano diventare materiale allegorico per la scrittura.

Il diario pavesiano funge da modello per l'elaborazione di una scrittura attraverso la quale organizzare il caotico magma di una vita, avendo come obiettivo il superamento di quella dialettica dei contrasti che lacera e divide la psiche. Il percorso di ricerca stilistica compiuto da Pavese nel *Mestiere di vivere* può essere considerato un tentativo di sintetizzare biografia e letteratura in una prosa organizzata secondo una continuità logica e ritmica che, attraverso la mediazione del mito, consenta di rendere scorrevole la dialettica di fondo tra necessità di separare le cose e volontà di rendere fluidi i legami che le uniscono. Secondo l'analisi linguistica compiuta da Anco Marzio Mutterle (risale agli anni Settanta, ma è ancora oggi preziosa), il *Mestiere* si presenta come cartina tornasole delle tappe progressive che hanno portato alla creazione di una «nuova poetica del narrare» fondata su un «ritmo intellettuale»<sup>118</sup>, che consentisse il superamento di un procedimento schematico per opposizioni e contrasti, segnalati retoricamente dai parallelismi tra elementi opposti, l'utilizzo del chiasmo in funzione di allargamento analogico, la circolarità dei ragionamenti contraddittori a ritroso, verso una dinamica discorsiva caratterizzata dal «trapasso graduale tra realtà diverse»<sup>119</sup>, caratteristico della

---

<sup>117</sup> 22 febbraio 1949, MV, p. 175; sul ritmo della prosa pavesiana si veda S. Pautasso, *Cesare Pavese, l'uomo libro. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Arcipelago, Milano 1991.

<sup>118</sup> A. M. Mutterle, *Contributo per una lettura del "Mestiere di vivere"*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973, p. 405.

<sup>119</sup> Ivi, p. 409.

parte finale del diario. Il percorso diaristico di Pavese si configura, dunque, come sviluppo “ritmico” (inteso da Mutterle in senso tradizionale, come andamento linguistico per iterazioni e ripetizioni), volto all'acquisizione di un sistema retorico non musicale ma costruttivo, con il quale fosse possibile «raccontare affidandosi al ritmo», ovvero «organizzare una vita e un sistema morale secondo una norma che li trascendesse, in una trasfigurazione ritmico-simbolica»<sup>120</sup>. Si individua così il fondamento della prosa pavesiana, nella quale la narrazione è scandita dalla successione di immagini simboliche, che uniscono realtà storica, mito personale e destino collettivo.

L'apprendistato letterario manganelliano passa anche attraverso l'esperienza del diario di Pavese, in cui egli riconosce le medesime “angosce di stile”, che anch'egli sperimenta in relazione della ricerca di una prosa con cui amalgamare le diverse spinte centripete e centrifughe di una riflessione al contempo esistenziale e letteraria. Come Pavese, anche Manganelli in una prima fase affronta il problema utilizzando una prosa strutturata per rigidi parallelismi oppositivi, ovvero quel «linguaggio della negazione» – secondo la definizione offerta da Mutterle per Pavese –, con cui supportare un'affermazione confutandone l'opposto. Ad esempio, il 17 settembre 1938, Pavese scrive: «non conta *l'esperienza* per un artista, conta *l'esperienza interiore*»<sup>121</sup>; e in Manganelli si legge specularmente, in data 19 giugno '51: «la storia non come momenti successivi, ma come momenti contemporanei»<sup>122</sup>, affermazione nella quale si può notare anche una notevole affinità con la massima pavesiana del 28 luglio 1940: «non si ricordano i giorni, si ricordano gli attimi»<sup>123</sup>. Entrambi gli autori nei rispettivi diari affrontano l'analisi della loro esperienza del mondo, avvalendosi di una prosa che si struttura per antitesi, nel tentativo di evidenziare le contraddizioni con cui si scontrano quotidianamente. La complessità aumenta gradualmente, svincolandosi da questo rigido schematismo per coppie antitetiche e dal manicheismo di una psicologia del “non-io”, per dare vita a un flusso discorsivo in cui la ripetizione terminologica e le variazioni partecipano all'organizzazione di un linguaggio composito e ambiguo, frutto di una estrema consapevolezza della fragilità di ogni possibile ordine umano: l'appunto manganelliano del 14 dicembre 1955 in cui afferma «se l'universo ha un senso, mi dico ora, è per caso, per un atto di arbitrio»<sup>124</sup>, riecheggia le considerazioni su destino e

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 416.

<sup>121</sup> MV, p. 116.

<sup>122</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 72.

<sup>123</sup> MV, p. 196.

<sup>124</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 97.

superstizione dell'ultimo Pavese, 3 gennaio 1950: «non sono fungibili le direzioni che il destino poteva prendere. Noi constatiamo che quella presa (in certi casi o sempre?) è buona – che salda insieme tutti i giorni secondo uno sviluppo – era, all'inizio, un boccio che ha dovuto fare il suo corso ed esistere»<sup>125</sup>.

In comune i due autori hanno una notevole disposizione all'inefficienza nella vita quotidiana, e un enorme senso di impotenza nei confronti sia delle crisi che li colpiscono sia della letteratura in cui cercano una sorta di salvezza. In Pavese l'impotenza (in senso non solo fisico ma più allargato e generale) pervade tutta la sua esperienza, condizionandone i rapporti sociali e determinando una asfissiante incapacità di dedicarsi a qualcos'altro che non sia la letteratura, come nell'estremo tentativo di impegno politico: «La beatitudine del 48-49 è tutta scontata. Dietro quella soddisfazione olimpica c'era questo – l'impotenza e il rifiuto a impegnarmi. Adesso, a modo mio, sono entrato nel gorgo: contemplo la mia impotenza, me la sento nelle ossa, e mi sono impegnato nella responsabilità politica, che mi schiaccia. La risposta è una sola – suicidio» (27 maggio 50)<sup>126</sup>. In quest'ottica la letteratura diventa allo stesso tempo esercizio catartico e luogo di scontro con la propria impotenza, configurandosi in quanto gorgo nel quale si aspira a una ascesa intellettuale, mentre si viene spinti nell'abisso di una rassegnata inefficienza. La letteratura si pone, dunque, come necessario fallimento nel quale lo scrittore deve perseverare, nonostante abbia la consapevolezza che in essa non ci siano soluzioni alla nevrosi, ma solo inospitali paludi di parole in cui rifugiarsi.

Anche Manganelli sente l'esigenza di perseverare nello studio e nella lettura dei testi fondamentali alla sua formazione, nonostante provi un grande senso di impotenza, quasi fisiologico, nell'affrontare i libri in una sorta di corpo a corpo:

Il metodo dello studiare, e dell'usare dello studio come nutrimento di idee, è tutt'uno con il saper coscientemente riconoscere noi stessi, e naturalmente aderirvi. I libri non esistono: ma esiste il nostro farsi carne anche di loro. E sono anni che mi affatico a cercare il come, e tra i miei libri me ne sto goffo e prepotente come un orso, e sostanzialmente impotente. Sono afflitto da una vera, continua, maligna impotenza, che riconosco affatto estranea al mio carattere, ma che c'è, come un porro sul naso, o un odore fastidioso di vivande di terz'ordine. È la mia volgarità, una sorta di

---

<sup>125</sup> MV, p. 385; pochi giorni dopo Pavese scrive: «Destino è ciò che di mitico ha un'intera esistenza, un dramma. È ciò che accade e non si sa ancora che è accaduto. Ciò che pare libertà e invece si chiarisce poi paradigmatico, ferreo, prefissato. [...] Quando si tratta di uomini, la poesia guarda sempre ai destini», in MV, 10 gennaio 1950, p. 386.

<sup>126</sup> Ivi, p. 396.

fisiologicità intellettuale: una cosa vergognosa. (29-11) <sup>127</sup>

Si intravedono già alcune prerogative dell'idea manganelliana di letteratura: il rapporto “carnale” con i libri, i quali non esistono di per sé ma «esiste il nostro farsi carne anche di loro», anticipando le riflessioni sul corpo come pagina scritta internamente del *Discorso dell'ombra e dello stemma*; e ancora la predilezione per le similitudini inattese (lo studioso come «orso impotente», l'impotenza come «porro al naso» o «odore fastidioso di vivande di terz'ordine»), che tendono a demistificare la solennità della letteratura e a ironizzare sulla propria condizione psicologica. Sebbene la strategia adottata da Manganelli sia chiara e risultino evidenti le ragioni in base alle quali egli decida di metterla in atto, in questa fase essa non porta ancora i risultati sperati, poiché le continue crisi e ricadute interrompono il processo in atto e complicano il rapporto con la scrittura:

Anche oggi il mio cervello è stato segnato e sconvolto dal passaggio di quelle terribili forze che mi diverte considerare come specie di comete, di atri terribili e indifferenti. Per circa tre ore ho perorato, discusso, idealizzato, pianto (mentalmente) invocato, pregato, ragionato: uno sforzo che mi lascia prostrato e che naturalmente non mi dà – non può darmi nulla. (14-6-'51) <sup>128</sup>

A causa delle crisi che lo colpiscono, Manganelli dubita della possibilità di oggettivare e regolare la propria nevrosi attraverso la scrittura, impedendogli di lavorare come vorrebbe e di dedicarsi *in toto* alla scrittura critica e narrativa. Si tratta dei numerosi episodi di quella «violentissima lotta» che si svolge nel suo «cervello», e che vede lo scontro tra una tensione autodistruttiva della psiche e una volontà organizzatrice che si manifesta con la scrittura (crisi di cui ci dà notizia anche Giovanna Sandri nel suo libro di ricordi manganelliani <sup>129</sup>). I quaderni, le poesie e i primi racconti sono viva testimonianza di questa lotta, e risentono appunto dell'impossibilità da parte dello scrittore in potenza di scindere l'inabissamento psichico dalla ricerca letteraria, scatenando l'insanabilità delle sue contraddizioni, almeno fino a quando lo psicanalista Bernhard non gli insegna a mentire attraverso la scrittura <sup>130</sup>. È quanto accade anche a

---

<sup>127</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, p. 77.

<sup>128</sup> Ivi, p. 92.

<sup>129</sup> Vedi G. Manganelli – G. Sandri, *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, Archinto, Milano 2003.

<sup>130</sup> Come afferma Manganelli a proposito di Bernhard in A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977: «E' l'uomo che mi ha insegnato a mentire», (pp. 147-148); interessante notare

Pavese, il quale salderà inestricabilmente i due mestieri, vivere e scrivere, organizzando il suo diario allo stesso tempo come *journal intime* e *journal de travail* (secondo quanto afferma Muñiz Muñiz, applicando le categorie proposte da Béatrice Didier nel suo saggio *Le journal intime*<sup>131</sup>), fino a culminare nel rifiuto definitivo della scrittura, «non scriverò più», che corrisponde alla decisione del suicidio come atto d'orgoglio e coraggio.

Le due prospettive divergono invece riguardo al ruolo del mito nel percorso di autocoscienza letteraria delle rispettive nevrosi: infatti mentre per Pavese il mito si configura come rappresentazione simbolica del destino dell'uomo, in cui ognuno si può riconoscere perché tutti devono sottostare alle leggi che regolano l'esistenza umana<sup>132</sup>; invece per Manganelli, ricollegandosi al concetto di “mitobiografia” esposto da Bernhard, il mito diventa allegorizzazione della propria biografia, ovvero emblema di un mitologema al contempo personale e collettivo, che si concretizza nel processo compositivo della scrittura. Attraverso la diversa riflessione sulla funzione del mito a livello personale, si possono individuare le ragioni di una diversa concezione della scrittura: infatti nella prospettiva pavesiana il mito identifica vita e scrittura, cosicché la singola esperienza personale rientra all'interno di un più ampio disegno che riguarda l'ineluttabile destino dell'uomo; mentre in ottica manganelliana il mito è una delle forme di dissimulazione della verità biografica, in un senso prettamente retorico, ovvero in quanto organizzazione linguistica del materiale esperienziale.

Un vero punto di svolta nella formazione manganelliana sembra essere la lettura del *Tonio Kroger* di Thomas Mann, che nel suo diario egli indica come “turning-point” decisivo nella constatazione dell'impossibilità di conciliare l'esistenza con la comprensione della stessa. Infatti, in data 9 aprile 1954, Manganelli scrive:

Un *turning-point*: *Tonio Kroger* 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: no si può insieme desiderare di “vivere” e di “capire”<sup>133</sup>.

---

che Bianca Garufi, la terza donna amata da Pavese, negli anni della loro frequentazione era in analisi proprio con Bernhard (vedi L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 129-135).

<sup>131</sup> Per una definizione vedi D. Didier, *Le journal intime*, PUF, Paris 1976; e M. de las Nieves Muniz Muniz, *La vita come mestiere: il diario di Pavese*, in “*Journal intime*” e *letteratura moderna*, Atti di seminario, Trento, marzo-maggio 1988, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1989.

<sup>132</sup> Vedi C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Id., *Letteratura americana e altri saggi*, prefazione di I. Calvino, Einaudi, Torino 1951.

<sup>133</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti critici*, in «Riga», p. 85.

Nel romanzo manniano Manganelli trova rispecchiata la propria condizione angosciosa, quella lacerazione tra spinta vitalistica e tentativo di comprendere i meccanismi che regolano la vita, nonostante i drammi e le contraddizioni di cui è disseminata. Così Manganelli è costretto a rendersi conto che “vivere” e “comprendere” la vita risultano due condizioni irrimediabilmente separate, e dunque il disordine interiore che lo attanaglia non potrà mai essere riordinato secondo qualche plausibile criterio, ma lo accompagnerà per tutta la vita. Solo in un secondo momento attraverso l'azione combinata della psicoanalisi e della letteratura, Manganelli riuscirà a superare la scissione che lo domina, acquisendo la capacità cosciente di utilizzare queste stessa scissione a fini letterari, non elidendola definitivamente ma eludendola con la scrittura.

Anche in Pavese la lettura dell'opera di Mann svolge un ruolo fondamentale, infatti in data 6 novembre 1943 lo scrittore attua una sorta di autoanalisi biografica, nel tentativo di dare un senso alla scansione della propria angoscia fino alla consapevolezza raggiunta:

Il ripercorrere che fa ciascuno le proprie rotaie scopri oggi che per un certo tempo ti ha angosciato (4 apr. '41), e poi (12 apr. '41) ti è apparso premio gioioso dello sforzo vitale e infatti da allora non te ne sei più lagnato, ma ('42, '43) hai indagato con gusto come nell'infanzia si scavano queste rotaie. Prima ancora di rileggere Th. Mann *Giacobbe* (dic. '42). Hai concluso (sett. '43) con la scoperta del mito-unicità, che fonde così tutti i tuoi antichi roveli psicologici e i tuoi più vivi interessi mitico-creativi. È assodato che il *bisogno di costruzione* nasce per te su questa legge del ritorno. Bravo. [...] E' insieme assodato che il *senso* della tua vita non può essere che costruzione. [...] Come ma, senza saperlo, hai diretto tutto a un centro? Logica interna, provvidenza, istinto vitale? <sup>134</sup>

Nel ripercorrere le tappe della propria vita annotate nel diario, Pavese giunge alla conclusione che tutti i suoi «antichi roveli psicologici» e gli «interessi mitico-creativi» confluiscono nella «scoperta del mito-unicità», in quanto fulcro biografico-compositivo su cui si innesta la scrittura, secondo un «bisogno di costruzione» regolato dalla «legge del ritorno» (di chiaro stampo freudiano <sup>135</sup>). La lettura di Mann si inserisce in un percorso d'autocoscienza che lo scrittore compie alla ricerca di una stabilità fondata sulla necessità di costruirsi continuamente, sia rileggendo e rielaborando il passato sia

---

<sup>134</sup> MV, p. 269.

<sup>135</sup> Si veda G. Isotti Rosowsky, *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Sellerio, Palermo 1989.

proiettando la propria esperienza in una dimensione mitica e atemporale. Non è da escludere, anche se non è verificabile al di là della contiguità di data, che Manganelli sia stato indotto alla lettura dell'opera di Mann attraverso le riflessioni pavesiane sullo scrittore tedesco, e questo abbia prodotto un cambio di prospettiva determinante sul rapporto tra percorso biografico e funzione di rispecchiamento e autoanalisi dalla letteratura, ancora prima dello svelamento delle potenzialità letteraria della propria "mitobiografia" sommersa.

In ogni caso le riflessioni pavesiane sul rapporto tra mito biografico e mito universale hanno di certo influenzato Manganelli; e infatti un'osservazione di Nigro avvalorata l'ipotesi che il *Mestiere di vivere* abbia svolto un ruolo fondamentale nella prima sotterranea produzione manganelliana:

Il trattatello è intitolato *Scrivere libri e altre cose*. Con questo "scrivere" che apre e si erge in rima col "vivere" di Pavese. Per adeguare, nel ripensamento e nella nuova scrittura, il "mestiere di vivere" al "mestiere" di scrivere la morte e tutto l'eccetera delle "altre cose": che in cielo e in terra accadono, o fingono di accadere, nella contingenza cosmica e nella contingenza storica.<sup>136</sup>

Il "trattatello" manganelliano, strettamente connesso ai *Quaderni di appunti critici*, si apre con un'emblematica riflessione sullo «scrivere libri», che è anche una riflessione sull'attitudine a vivere. Infatti Manganelli si interroga sull'atto stesso della scrittura, sulle possibilità intrinseche alla prosa e alla poesia, dimostrando già una propensione per la forma trattato: «Dunque faccio sul serio? Ho messo pagina uno, ho scritto in quei caratteri grossi un titolo. Non me ne intendo, ma credo che il titolo si metta dopo, alla fine. Poco importa. Dovendo scrivere un libro, parliamo dello scrivere libri»<sup>137</sup>.

Il tema che accomuna la produzione in prosa e in versi del suo laboratorio di scrittore potrebbe essere riassunto dal titolo del secondo capitoletto del trattatello sul suicidio, ovvero *La morte liberatrice*; infatti il legame tra pace e morte si pone come fulcro della scrittura manganelliana fin nelle sue prime manifestazioni. Affrontando il tema della morte, Manganelli sottolinea che «nella nostra lingua, la parola morte è di genere, direi di sesso, femminile»<sup>138</sup>, e perciò in essa è implicito un sentimento di tenerezza, «una morte forse affettuosa», pertanto «la sua prima virtù è la fedeltà». Nei

---

<sup>136</sup> S. Nigro, *Vita autentica di uno scrittore immaginario*, in «Riga», p. 131; sul rapporto prosa-poesia in Manganelli vedi supra Cap. 2.1

<sup>137</sup> G. Manganelli, *Un libro*, 1953-1955, in «Riga», cit., p. 112.

<sup>138</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 115.

testi poetici quest'idea di morte ritorna con insistenza: «toccherò con grande pazienza / il mio corpo mediocre, l'onta delle membra, / notando i dolci segni / della mia consumazione - / deposta ogni ambizione astratta / mi conforterò nell'indulgenza / dell'amichevole peccato»<sup>139</sup>. Ulteriore affinità tematica si rinviene in un testo poetico databile tra il '54 e il '55, gli stessi anni in cui Manganelli stava elaborando il suo primo libro "tanatocentrico":

C'è un venticinque aprile anche del corpo  
quando crepita la nuova libertà e  
sventola la rossa bandiera del piacere  
e lo sgomento è gioia –  
quando il furore partigiano  
delle tre dimensioni  
prende possesso del 'qui' che gli compete:  
e gli onesti argomenti liberali  
scompigliano i sofismi dell'angoscia.

(Questo che scrivo, io, uomo mediocre,  
non è né memoria, né speranza)<sup>140</sup>.

La poesia rinvia esattamente a un passo di *Un libro*, nel quale Manganelli affronta «l'idea classica del suicidio», con evidenti rinvii al Nietzsche di *Genealogia della morale*<sup>141</sup>:

un fatto del tutto alieno dalla brutta passione, un gesto calmo, che restituisce dignità e ordine alla nostra sconvolta figura. Direi anzi che la certezza del nostro ordine morale, la sua intrinseca vitalità, la sua dignità e fermezza e coerenza sta per l'appunto in questa possibilità del suicidio.<sup>142</sup>

Il suicidio assume il ruolo di «venticinque aprile del corpo», liberazione da quello stato persistente di angoscia e disperazione, riportando razionalità e chiarezza al corpo, il quale finalmente recupera la sua dignità e «il possesso del 'qui' che gli compete». Non si tratta di un gesto di abbruttimento della persona, un atto da condannare, ma anzi una completa liberazione dall'assillo dei «sofismi dell'angoscia». Un'opposizione al

---

<sup>139</sup> G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 28.

<sup>140</sup> Ivi, p. 69.

<sup>141</sup> Vedi F. Nietzsche, *Genealogia della morale: uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 1984.

<sup>142</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 116.

dominio di un Io invadente che in *Hilarotragoedia*, nell'«Introduzione al suicida», si rende possibile solo attraverso il gesto dell'«automorire», perché possiede la coerenza della negazione definitiva che l'uomo non è in grado di pronunciare e portare a termine definitivamente: il suicida diventa così «il teschio tribuno cui affidiamo il nostro 'no' a mazza bocca»<sup>143</sup>.

Rispetto al tema del suicidio, il confronto con Pavese risulta necessario e rivela notevoli affinità concettuali. Infatti nel *Mestiere di vivere*, in data 30 novembre '37, Pavese delinea «il principio del suicidio dimostrativo»<sup>144</sup>, chiedendosi:

perché non si cerca la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprime qualcosa? Invece di lasciarsi morire? [...] E verrà il giorno della morte naturale. E avremo perso la grande occasione di fare per una ragione l'atto più importante di tutta la vita.<sup>145</sup>

Anche Manganelli affronta la possibilità del ripensamento dell'aspirante suicida, e giunge alla conclusione che non compiere l'atto comporti il massimo grado di disonestà, perché, insistendo a sopravvivere, «forse di onesto non ci resterà che l'odio di noi stessi»<sup>146</sup>. Nello stesso passo Manganelli offre un primo esempio di quella catalogazione caotica dei possibili, che diviene cifra stilistica peculiare in tutta la sua opera, quando enumera le conseguenze prodotte dal mancato suicidio:

In un istante misuriamo tutte le possibili degradazioni che ci attendono, misuriamo la vastità di una vigliaccheria che non avrà più argini. Saremo ogni cosa: i genitali di una sgualdrina, la voce rauca del fascista, il mendicante, il pauroso di morire, la nostra pelle non ci darà più forma; sentiamo che di cosiffatte cose i vermi mangiano come fossero rifiniti cadaveri.<sup>147</sup>

L'elenco delle «possibili degradazioni che ci attendono» contiene elementi che ritornano con frequenza nei testi poetici: ad esempio l'atto sessuale con una «sgualdrina» («come la squallida sgualdrina / simula il ritmo dell'amore»<sup>148</sup>), la figura del «mendicante», la paura di morire («la paura ininterrotta»<sup>149</sup>). Si tratta di elementi che stanno a sottolineare la reciproca interdipendenza nel laboratorio manganelliano tra le prove

---

<sup>143</sup> HT, pp. 20-21.

<sup>144</sup> C. Segre, introduzione a C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. XXI.

<sup>145</sup> MV, p. 61; Cesare Segre in nota a questi passi segnala opportunamente un'eco del pensiero di C. Michelstaedter in *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano 1982.

<sup>146</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 117.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Po, p. 84.

<sup>149</sup> Ivi, p. 54.

poetiche, il tentativo incompiuto del trattatello e gli sfoghi privati contenuti nei quaderni-diario, accomunati da un insistito ma dispersivo tentativo di elaborare una scrittura con la quale esorcizzare l'angoscia che lo domina.

Nel terzo capitoletto di *Un libro*, intitolato "L'avventizio", risultano palesi le corrispondenze con i componimenti poetici, in particolare con "A che livello è salita": il protagonista in entrambi i casi è «l'avventizio intellettuale», descritto come «lo sbiadito professore, l'uomo cui ogni anno si presta un anno di vita»<sup>150</sup> (con esplicito riferimento autobiografico), che si dibatte tra una quotidianità avvilente e il pensiero del suicidio. Descrivendo la condizione dell'avventizio, Manganelli sottolinea:

è curioso a quale abito mentale possa accompagnarsi tale condizione. Non la si potrebbe definire una condizione avvilente: ma quasi una malattia, o un vizio ignobile e irresistibile, che colori di colpa, di impotenza tutte le ore della giornata. In certo modo è una condizione che esula da un giudizio morale: direi che ha il carattere di una esclusione religiosa. E l'avventizio se ne fa consapevole.<sup>151</sup>

Tale consapevolezza intacca ogni gesto abitudinario dell'avventizio, perché egli continua a vivere come se tutto avesse senso, mentre dentro di lui cresce la «larva» della «volontà di morte», fino al limite in cui non è più possibile resistere. L'avventizio, rassegnato all'inefficienza, «disimpara l'ira, e il suo disprezzo di sé non può che sposarsi a un quieto, delicato rancore»; perciò dentro di sé continua a covare l'odio per se stesso. L'odio aumenta fino a un livello tale in cui resistere non è più possibile e «l'avventizio comincia a suicidarsi», sebbene continui a mostrare la maschera della rispettabilità nella vita di tutti i giorni.

Nel corrispondente testo poetico Manganelli si interroga proprio su questo aspetto: «A che livello è salita / la volontà di morte dell'avventizio? / [...] / Ancora è casta la sua voglia di morire, / non corre, suicida lussurioso, / al piacere perverso / della tiepida, lunga morte che si insinua / come mano calda di puttana / non priva, a sua maniera, / di un sentore affettuoso / un tenero riguardo»<sup>152</sup>. L'avventizio, dunque, resiste a fatica alla «volontà di morte» che gli cresce dentro, ma continua a disubbidire a se stesso, alla «vocazione orizzontale»<sup>153</sup> del suo corpo, perché la sua viltà lo costringe a non potersi superare in quanto uomo e a rimanere invischiato nella sua nietzschiana

---

<sup>150</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 118.

<sup>151</sup> *Ibidem*

<sup>152</sup> Po, p. 29

<sup>153</sup> Ivi, p. 63.

«troppa umanità». In questa condizione l'avventizio non può che tentare di normalizzare la propria vita sposandosi e creando una famiglia, attraverso la quale dissimulare il proprio istinto suicida, l'odio per se stesso; perciò Manganelli definisce quella dell'avventizio una «condizione religiosa», dimostrando già le sue doti di «teologo burlone» e ateo:

se si considera che in una società una religione si inserisce con la sua precettistica a dare una posticcia dignità ai rapporti umani, in qualche modo fingendo di eternarli: per cui quel vivere in prestito, o a rate, è sanzione di un giudizio, un marchio, una scomunica.<sup>154</sup>

Questa finzione, questa menzogna verso se stesso, porta l'avventizio a non appartenere più né al mondo né a se stesso. L'ordine e la regolarità che si è imposto nella quotidianità delle vita pubblica e privata non sono sufficienti, perciò raggiunto il limite massimo di sopportazione non può più fermare «la pubertà della morte» che «gli matura addosso, tenera peluria»<sup>155</sup>: «Ma dentro dove tiene lo scaffale / ordinato delle viscere / la burocrazia delle sue ossa / elabora una modesta proposta»<sup>156</sup>. La «modesta proposta» che Manganelli suggerisce all'avventizio, una volta giunto all'apice della disperazione, unisce sarcasmo swiftiano e drammatico eroismo pavesiano:

Quando sarà giunto alla disperazione...non accadrà nulla. [...] Meglio uccidersi, se si ha un colpo. Ma sottrarsi alla quieta fame degli «stabili»: e sia pure perfetta, angelica parabola con cui ci si scaglia da un decimo piano, provare la gagliarda vibrazione della proprietà del proprio corpo, del proprio sorriso, del proprio istante.<sup>157</sup>

Si può notare un'embrionale anticipazione del tema «hilarotragico» della «catalevitazione discenditiva», quando Manganelli fa riferimento alla «angelica parabola con cui ci si scaglia dal decimo piano», primo accenno a uno dei possibili «modi del discendere»<sup>158</sup>. Dunque, senza troppe approssimazioni, si può riconoscere nell'«avventizio» il prototipo degli «adediretti» di *Hilarotragoedia*, esseri umani che sperimentano fino in fondo «come si muova la voglia di morte / nelle vene brevi, nelle viscere / del triste avventizio»<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 119.

<sup>155</sup> Po, p. 30.

<sup>156</sup> Ivi, p. 29.

<sup>157</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 120.

<sup>158</sup> HT, p. 80.

<sup>159</sup> Po, p. 29.

Il vero atto di resistenza alla morte è «accettare la morte» e rinunciare alla gloria, come astratta soluzione alla paura di morire. Nel quarto capitoletto Manganelli affronta, per l'appunto, il tema della “Rinuncia della gloria”, sostenendo che vagheggiare una qualsivoglia gloria risulta del tutto inutile, poiché «la gloria è al servizio della paura» e non dell'uomo che desidera ottenerla. A partire da questa riflessione Manganelli formula una esatta deduzione:

Non c'è che una cosa da fare: rinunciare alla gloria. Rinunciare al pellirossa. Accettare la morte: Se accetteremo la morte accetteremo anche quel tratto di vita che ce ne separa. Esso è breve e miserabile, ma molte cose possono renderlo tollerabile, se sapremo rinunciare a parlare per universali. [...] C'è il piacere delle convalescenze, finché ce ne sono. C'è anche il piacere della morte quando non si può più vivere.<sup>160</sup>

Nei componimenti poetici Manganelli affronta quasi con le stesse parole il tema dell'accettazione della morte in quanto unica possibile soluzione alla paura, aspirando così «ad una sconfitta dignitosa»: «Accetterò la morte in tutte le sue forme: / [...] / notando i dolci segni / della mia consumazione – / deposta ogni ambizione astratta / mi conforterò nell'indulgenza / dell'amichevole peccato»<sup>161</sup>. L'accettazione del proprio destino, non cedendo alla paura che accompagna costantemente la vita fino alla morte liberatrice, si impone come ostacolo più arduo da affrontare per colui che cerca di deporre «ogni ambizione astratta»: «Siamo tutti sulla strada di Lucrezio. La paura di chi (me compreso) cade nel panico davanti a quel nulla così nobile e generoso, è paura di libertà, paura di accettare la propria paura solo come paura» (30-12-'52)<sup>162</sup>.

“L'aggressione del nulla”, titolo del quinto capitoletto, non deve essere temuta perché è insita nella natura stessa dell'essere umano, perciò accettare la morte significa accettare la convivenza con il proprio nulla «che dispone il disordine del corpo / nella maternità del niente»<sup>163</sup> (con palese influenza delle *Operette morali*<sup>164</sup>):

ecco che il nulla ci capita di fronte, di fianco, ci avvolge, ci preme come un amico esigente e trascurato, è fremente di affettuose proteste, ci avvolge nella tenerezza del suo fiato, ci si accosta in nome del suo abito domestico, della sua consuetudine [...]. Ci viviamo insieme dalla culla, se ne abbiamo avuto una. E

---

<sup>160</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 122.

<sup>161</sup> Po, p. 104 e 28; cnfr. anche “Tu dovrai accettare la tua morte”, p. 49.

<sup>162</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 79.

<sup>163</sup> Ivi, p. 48.

<sup>164</sup> Cnfr. sull'influenza delle *Operette Morali* in Manganelli A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette Morali*, in “*Quel libro senza eguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Calducci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 373-377.

ora eccolo lì, l'amichevole, il familiare, il fraterno, il nostro quotidiano assassino.<sup>165</sup>

Il nulla agisce secondo una logica precisa, non irrazionale, «nulla è più comprensibile, più coerente, più flessibile, più ragionevole del niente»<sup>166</sup>, ossia la logica della naturale predisposizione del corpo umano alla morte, già in possesso della forma affusolata necessaria per compiere tutte le possibili parabole alla conquista della pace definitiva nell'Ade. Gli esseri umani possono trovare una possibilità di salvezza dalla «paura ininterrotta della morte», se si riconoscono con il niente, «quell'essere quasi la spiegazione del niente, il suo nocciolo, il nucleo»<sup>167</sup>. Il lavoro psicanalitico che Manganelli attua su di sé è volto al raggiungimento di questa consapevolezza: accettarsi come centro del proprio inferno, accettare le proprie contraddizioni di “adediretto”. Anche prima dell'inizio delle sedute psicanalitiche con Bernhard, Manganelli delinea l'implosione dell'universo nel suo nulla come il luogo delle contraddizioni permanenti, prefigurando in qualche modo l'Ade “hilarotragico”:

Perdio, ora le cose si livellano, si fanno esatte, non c'è più prima o dopo, destra o sinistra, l'ateo e il religioso possono singhiozzare insieme, gli angeli e i postriboli, il nero e il colorato, l'alto e il basso. Tutto è chiaro, se il niente riconosce la sua prole derelitta. L'universo si fende, in una chiarissima indulgenza. Quanto erano grosse le labbra di Dio!<sup>168</sup>

«La prole derelitta» che attende il riconoscimento del niente ricorda l'ossimorica ascensione verso il basso degli «adediretti», i quali obbediscono alla loro realizzazione entelechiale verso il centro dell'Ade, dove convivono tutti i contrari: «ci buttiamo nel niente»<sup>169</sup>, «il centro del centro del centro», «dove non ci sono parole»<sup>170</sup>. La struttura di questo luogo insieme infero e paradisiaco si delinea già nei primi scritti di Manganelli; il motivo può essere rinvenuto nella totale coincidenza tra l'“Io” e il luogo dei contrari, ovvero il centro del niente è tanto contraddittorio quanto lo è l'“Io”. Nella sesta sezione del trattatello sul suicidio, “Senso di colpa e senso della storia”, Manganelli confessa la natura multipla del suo “Io”:

Io mi sento colpevole di tutto il male che accade, e soprattutto mi sento contraddittorio. Io sono pederasta

---

<sup>165</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 123.

<sup>166</sup> Ivi, p. 124.

<sup>167</sup> *Ibidem*

<sup>168</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 125.

<sup>169</sup> Po, p. 31.

<sup>170</sup> Ivi, p. 32.

e vergine, muoio alcolizzato, e sono astemio. E sono tutti coloro che si uccidono, gli assassini e gli assassinati. È orribile riconoscersi in tutti, TUTTI: è vana astuzia riconoscersi dalle impronte dei pollici, perché i nostri pollici sono interscambiabili – anzi i pollici sono tutti, contemporaneamente, di tutti.<sup>171</sup>

L'analisi psicanalitica porterà Manganelli, anni dopo, alla consapevolezza della frammentazione del proprio "Io"; mentre nei primi anni Cinquanta il senso di colpa resta ancora molto forte, difficile da diluire in una scrittura multiforme e dispersiva. Sempre nello stesso capitoletto, quando propone di liquidare al contempo la storia e il senso di colpa insito in essa, Manganelli fa esplicito riferimento alla nota pavesiana del 13 maggio 38, nella quale si legge che «siccome Dio poteva creare una libertà che non consentisse il male (cfr. lo stato dei beati liberi e certi di non peccare), ne viene che il male l'ha voluto lui. Ma il male lo offende. È quindi un banale caso di masochismo»<sup>172</sup>, con la quale egli concorda appieno:

Eppure è la cosa più difficile: tanto affetto ci lega alle colpe, le nostre, le altrui, questo mare paludoso di ambigua, inutile sofferenza. Ben disse Pavese: Dio è masochista: e ci fece a sua immagine e somiglianza.

<sup>173</sup>

Questa affermazione si collega alla pessimistica supposizione di stampo leopardiano, che riemerge nelle poesie di Manganelli: «forse l'errore fu nascere, nient'altro»<sup>174</sup>. Una visione di questo tipo mette a tacere qualsiasi spinta vitalistica, qualsiasi velleità di permanenza nel mondo in cui l'umanità è stata, per errore, gettata. L'estrema risoluzione di Pavese viene emblematicamente espressa nell'ultima toccante pagina del suo diario:

Tutto fa schifo.

Non parole. Un gesto. Non scriverò più.<sup>175</sup>

Lo scrittore piemontese non è più in grado di resistere alla pulsione di morte che lo invade, non può più soffocare le proprie angosce. Egli è giunto alla consapevolezza chiara e totale da cui non si torna più indietro («Tutto fa schifo»), così diviene inutile anche aggrapparsi alla letteratura e alla scrittura, le parole non bastano più a rallentare la

---

<sup>171</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 126.

<sup>172</sup> MV, p. 100.

<sup>173</sup> Ivi, p. 127.

<sup>174</sup> Po, p. 81

<sup>175</sup> MV, p. 400.

discesa verso l'inevitabile soluzione, solo «un gesto», un unico gesto esatto, può mettere fine alla tortura dell'esistenza, attualizzando l'istinto di morte che da sempre l'accompagna. Colpisce l'inestricabile unità di vita e scrittura: le ultime parole di Pavese non sono “non vivrò più” ma “non scriverò più”; scrittura e vita coincidono e, quindi, smettere di scrivere equivale a smettere di vivere. Quando all'inizio del trattatello Manganelli afferma che il suicidio è «un gesto metaforico», riassume esattamente l'istanza di morte che ha portato Pavese a compiere l'ultimo gesto, a scrivere le ultime parole.

Manganelli, d'altra parte, non giunge mai all'estrema risoluzione pavesiana; forse, molto del merito va alla psicanalisi di Bernhard, attraverso la quale Manganelli è riuscito a guardare in faccia i propri fantasmi e a non farsi sopraffare da loro, convogliando invece le proprie pulsioni autodistruttive verso la scrittura “hilarotragica”, che è gremita di suicidi, omicidi, addii definitivi, cadaveri e non-nati. Come testimonia Pietro Citati, il ruolo di Bernhard fu determinante in questo processo di indagine del sottosuolo, che ha portato Manganelli non ad eliminare le proprie angosce ma ad essere in grado di indirizzarle e dominarle attraverso la scrittura: «L'onesto professore era diventato all'improvviso uno scrittore di genio. Qualche anno dopo, mi raccontò la sua storia. Sull'orlo della disperazione, senza speranza di vivere né di morire, aveva conosciuto Ernst Bernhard, il quale l'aveva aiutato ad attraversare le ombre dell'inconscio. Per qualche anno, aveva vissuto con loro, discorrendo soltanto di loro e con loro. Tutte le forme della sua mente erano state suscitate dal sonno in cui giacevano abbandonate e oppresse: l'analisi aveva risvegliato, in lui, lo scrittore nascosto; la letteratura l'aveva salvato dalla disperazione»<sup>176</sup>. All'altezza del suo laboratorio di scrittura Manganelli non era ancora in grado di relazionarsi con «le ombre dell'inconscio», trascrivere la propria angoscia e utilizzare le pulsioni nascoste nel proprio sottosuolo psichico a fini letterari, ma ne viene quasi sempre sopraffatto e destabilizzato.

Una parziale anticipazione della sua paradossale tattica di sopravvivenza nei

---

<sup>176</sup> P. Citati in «Riga», cit., p. 257; lo stesso Jung metteva in guardia dalle pulsioni inconse: «L'Io va sostenuto di fronte all'inconscio come realtà di uguale valore, e viceversa. Ciò equivale a una necessaria messa in guardia: perché proprio come la coscienza dello uomo civilizzato esercita una azione limitativa sull'inconscio, un inconscio riconosciuto ha spesso un'influenza senz'altro pericolosa sull'Io. Come l'Io ha prima represso l'inconscio, così un inconscio liberato può spingere l'Io in un canto e sopraffarlo», in C. G. Jung, *La funzione trascendente*, in Id., *La dinamica dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 103.

confronti della «insana avventura dell'esistere»<sup>177</sup>, emerge nel capitoletto conclusivo del primo tentativo di prosa, in cui Manganelli compie l'«Elogio dell'odio», con il quale egli riconsidera l'odio non come un «momento negativo, vizioso, insensato, e peccaminoso», ma come «un odio sano, giusto, necessario», perché «tutti noi sappiamo che per star bene l'odio è necessario come l'amore»<sup>178</sup>. Dunque, egli fonda la sua resistenza alla vita nell'accettazione della morte e nella necessità dell'odio verso se stessi e verso il mondo. Inoltre pone l'odio a fondamento stesso del linguaggio, in quanto elemento accentratore che riesce a dare ordine alle cose:

Ma al di sopra di questo odio che consumiamo di ora in ora, c'è una specie di odio universale, una volontà di dire no, di rifiutare qualcosa, che non è altro che il fondamento del linguaggio, dell'ordine delle cose. Non sappiamo se le cose debbano avere un ordine, sappiamo però che senza odio questo ordine non c'è: è l'odio dell'informe, del casuale, del tutto assieme, la caotica brodaglia da cui spuntano gli dèi, le comete, i fascisti.<sup>179</sup>

Si tratta della parziale teorizzazione manganelliana di una teologia negativa, in base alla quale i contrari sussistono e si generano reciprocamente, solamente se continuano a contraddirsi infinitamente. Quindi Manganelli assume l'odio «a sostanza principe della scrittura»<sup>180</sup> e della vita, in quanto elemento inestricabile dall'amore e con il quale bisogna imparare a convivere e a scrivere. In *Letteratura come menzogna*, analizzando il mondo capovolto in *Erewhon* di Samuel Butler, completa la teorizzazione dell'odio come possibile nucleo della scrittura: «Questo elemento ascetico dell'odio fraterno informa l'asciutta eleganza del racconto; è odio stilistico»<sup>181</sup>. L'obiettivo dichiarato è fare dell'odio una figura retorica, in modo da poterlo maneggiare, praticare e finalmente rendere innocuo nella vita e prolifico nella scrittura.

La pratica della scrittura è connessa alla necessità di superamento dell'angoscia, ovvero il risultato di quella «lotta violentissima (e il suo andamento regolare e

---

<sup>177</sup> Po, p. 33.

<sup>178</sup> G. Manganelli, *Un libro*, cit., p. 127.

<sup>179</sup> Ivi, p. 128.

<sup>180</sup> A. Cortellessa, commento a G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 110; sull'odio connesso alla creazione di HT aveva scritto Aangelo Guglielmi: «Questo libro di Manganelli nasce dall'odio. Dall'odio per la condizione umana, il suo doloroso sviluppo, i suoi insensati destini. Nasce dall'odio, cresce attraverso la maldicenza, si conclude con un insulto. È un libro di cattivissimo umore che allontana da sé con sdegno ogni spirito conciliativo e di tolleranza, che rifiuta i subdoli inviti alla comprensione che mal nascondono la loro natura di inviti a lasciar correre, a chiudere un occhio», in Id., *L'inferno linguistico di Manganelli*, in «Il Verri», n. 14, 1964: poi in Id., *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968; qui si cita da «Riga», p. 206.

<sup>181</sup> LCM, p. 28.

imprevedibile) che si svolge nel mio cervello, nella mia ‘anima’, per sopravvivere, vivere da uomo, capire attivamente la realtà»<sup>182</sup>. La vera conquista ottenuta attraverso i primi esperimenti di scrittura e le riflessioni contenute nei quaderni di appunti è la presa di coscienza di una sorta di “vocazione al niente”, che caratterizza il rapporto di Manganelli con il mondo e con la letteratura, determinando anche le sue scelte in campo stilistico. Infatti la predilezione per un sistema retorico barocco nasce dalla necessità di articolare il proprio pensiero secondo costruzioni sintattiche che supportino il peso delle contraddizioni, la logica del nulla e l'irrazionalità dell'esistenza:

Una strana tensione nel cervello, come di paura, di terrore, il terrore del niente davanti al qualche cosa. Forse la mia vocazione è veramente il niente, e io fatico invano a prostrarre una conclusione che è secondo natura, perfettamente razionale. Ma sono pieno di pazienza e, a mio modo, di fede. Non credo in Dio, ma in qualche senso di tutto, sì. Ciò è forse disonesto; certo io stesso, alcuni mesi or sono, l'avrei detto disonesto. Forse niente ha senso; o forse, per caso, tutto ha senso. Si tratterebbe d'un caso, ma non impalpabile: il nulla è assai più ragionevole. Eppure l'irrazionale esistenza è qui; quando si tenta di esistere (o di 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. Forse l'universo si regge su di una legge di superstizione. (16-12-'55)<sup>183</sup>

Questa volontà di nullificarsi nella scrittura deve passare prima attraverso le prove dei versi giovanili, nei quali Manganelli cerca di affrontare quel nulla inconoscibile che paradossalmente genera «l'esistere dissolto che distende / le sue inquiete radici / nel mio corpo di nulla»<sup>184</sup>. Una tensione che lo spinge ad interrogarsi sul senso del destino: «non so se mio destino / sia parole o musica o silenzio; / [...] / fa' che più non cerchi, o mio Signore; / perché io so / che alcuni si salvano vivendo; / ma destini diversi / si spiegano soltanto col morire»<sup>185</sup>.

Si prefigura qui l'accettazione prematura di un destino di morte che diviene il cardine concettuale delle poesie degli anni Cinquanta, nelle quali Manganelli arriva ad affermare la casualità della morte: «E avremo anche una morte da morire: / una morte casuale, innecessaria, / distratta, senza te»<sup>186</sup>. A cui segue, nel processo di

---

<sup>182</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 92.

<sup>183</sup> Ivi, p. 98.

<sup>184</sup> Po, p. 221.

<sup>185</sup> Ivi, p. 219.

<sup>186</sup> Ivi, p. 34.

attualizzazione “entelechiale” del nocciolo angoscioso, la constatazione di una morte pervasiva, non più discriminata tra mondo terreno e Ade, resa attraverso una prosa pseudo-trattatistica, che gli consente di superare le paludi stilistiche in cui sono immersi gli appunti diaristici e i tentativi poetici, fornendo la sua “anima” contraddittoria e dolente all'organizzazione retorica del linguaggio:

Intendo come segue: che dio sia morto *ab aeterno*, ed eterna sia la condizione di irradiazione dei granuli dogliosi, e pertanto tutto sia, da sempre, immerso in codesta morte. Forse anche: la massa corposa delle cose, il tangibile universale, sintattico, renitente e diverso, altro non sia che detta granuleria versata e rappresa in formelle, ed in questa concotta ed effimera consistenza, e intinta in anilina di anima o retorica.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> HT, p. 18.

### 3.3 – Manganelli e Camporesi: la forma del saggio.

La prosa di Manganelli è caratterizzata dall'ibridazione con la forma tipica del saggio, in particolare del trattatello di stampo secentesco, che gli consente di travestire l'angosciosa vacuità centrale della sua scrittura con le precise strutture argomentative della prosa saggistica. *Hilarotragoedia*, infatti, si presenta come uno “pseudo-trattatello”, in cui si affronta la questione della naturale predisposizione dell'uomo alla ossimorica «catalevitazione discenditiva», e delle diverse traiettorie paraboliche per discendere-ascendere all'Ade. L'orizzonte d'attesa del lettore viene dunque indirizzato verso una prosa di tipo saggistico, che fa dell'oggettività il suo principio e del procedimento deduttivo la sua dinamica, verso il raggiungimento di conclusioni, se non definitive, quantomeno verosimili e logicamente argomentate. Invece nel trattatello “hilarotragico” il sistema argomentativo del testo, pur disponendosi secondo un impianto formale di tipo saggistico (premesse, assiomi, deduzioni, valutazione dei dati, classificazioni tipologiche), non segue le procedure tipiche della prosa saggistica, ma si avvale invece di argomentazioni che esulano dall'oggettività del dato, per disperdersi in contraddittorie e indimostrabili affermazioni. Il trattatello non conduce ad una dimostrazione della tesi proposta, e perciò resta continuamente “dimostrando”, proiettandosi oltre i due punti finali con cui si sospende inconcluso, cosicché il quesito finale, «come si concluderà la levitazione discenditiva?», viene rinviato a un trattato ulteriore: «in proposito si potrebbe avanzare la seguente ipotesi:»<sup>188</sup>. Anche dal punto di vista linguistico il trattatello si discosta dal linguaggio saggistico, miscelando le formule tipiche della prosa scientifica e soprattutto dei trattatisti seicenteschi (ad esempio la ridondanza dei connettivi logici e i parallelismi iterati) a un lessico d'origine dantesca e inserzioni di tipo narrativo, non previste dalla forma saggistica codificata.

L'attrazione di Manganelli per la commistione tra compostezza saggistica e esuberanza lessicale, emerge nella sua recensione nel 1970 alla *Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi<sup>189</sup>, nella quale egli ammira la raffinatezza

---

<sup>188</sup> HT, p. 116; per uno studio delle occorrenze dantesche in Manganelli si veda R. Donnarumma, *Hilarotragoedia di Manganelli*, in «Nuova Corrente», XLII (1995).

<sup>189</sup> P. Artusi, *La scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, introduzione e note di P. Camporesi, Einaudi,

retorica attraverso la quale «Pellegrino si disfece, si sciolse, si stemperò in quel suo manuale», riuscendo a creare uno stile ibrido che «mima quei suoi sughi in cui verdure e carni si coniugano e consumano in omogenei impasti di commestibili anima e corpo»<sup>190</sup>. Per Manganelli, dunque, il saggio deve configurarsi come aggregazione di elementi eteroclitici, i quali, giacendo insieme sulla stessa superficie cartacea, danno vita ad ulteriori promiscue affinità para-scientifiche, che non si fondano sulla capacità argomentativa del saggista, ma sulla sua abilità nell'impastare stili e linguaggi difformi.

I punti di riferimento di Manganelli per la prosa saggistica sono da un lato i trattatisti italiani del Seicento (Accetto, Bartoli, Segneri, Tesauro), dall'altra i critici italiani e anglosassoni del Novecento che più hanno prestato attenzione alla qualità retorica del dettato, come Edmund Wilson, William Empson, Emilio Cecchi, Mario Praz, Piero Camporesi, Pietro Citati, da lui studiati e ammirati non solo per la meticolosità delle loro indagini letterarie e culturali ma anche per la cura con cui sono stati in grado di porgere le loro argomentazioni. A questi due poli privilegiati d'interesse si interseca poi la rielaborazione satirica della forma saggio messa in atto da alcuni scrittori inglesi del sei-settecento, tra i quali Swift, Sterne, Lamb e Pope, i quali hanno dato una veste saggistica ai loro duri attacchi satirici nei confronti della società borghese dell'epoca. Per Manganelli, dunque, la prosa saggistica deve mantenere un alto livello formale e non appiattirsi in una fredda scrittura scientifica, funzionale solamente alla trasmissione oggettiva dei dati e alle rispettive valutazioni, nel tentativo di amalgamarsi ai materiali testuali (e non solo) con cui viene a contatto e con cui intrattiene inevitabili rapporti retorici e linguistici<sup>191</sup>.

In quest'ottica si può istituire un confronto tra la concezione manganelliana della forma trattato e la prosa saggistica di Piero Camporesi, a cui Manganelli guardava con particolare interesse non solo per quanto riguarda la sua produzione scientifica presso

---

Torino 1970.

<sup>190</sup> G. Manganelli, *La cucina di Bengodi*, in «Libri Nuovi», dicembre 1970; ora in «Riga», n. 26, 2008, p. 181.

<sup>191</sup> Sulla rielaborazione manganelliana della forma saggio Michele Mari ha rilevato: «Certo il saggismo è una componente fondamentale di tutta l'opera manganelliana, tanto più quel saggismo sterniano in cui lo *humor* passa attraverso le digressioni, ma vi sono libri, o momenti di libri, in cui l'oltranza trattatistica (procedimenti sillogizzati, argomentazioni dogmatico-deduttive, modi serratamente loici, vertigini casistiche) vuol essere difesa fino in fondo: e sono i momenti paradossalmente più fantastici della produzione manganelliana, quelli in cui la "cosa" immaginata e verbalizzata è tutt'uno con il furore mentale e l'estro linguistico dell'autore. Estro, ossessione, lucida-folle inattualità del discorso formano allora un solo vortice al cui centro è il vuoto e il non detto dell'angoscia», in Id., *La maniera di Manganelli*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 29.

l'Università di Bologna, in cui si possono annoverare l'edizione critica dell'Artusi, quella dell'opera di Giulio Cesare Croce, gli studi culturali sulle pratiche magico-religiose tra medioevo e rinascimento, ma soprattutto l'abilità retorica con la quale egli era in grado di immergersi e far immergere il lettore nel “gusto” dei materiali analizzati. Infatti Manganelli, chiamato a recensire *L'officina dei sensi* (1985) di Camporesi, ha scelto di affrontare immediatamente la questione di come definire il professore bolognese che si interessa di storia attraverso la letteratura e organizza i suoi saggi come fossero romanzi:

Chi è Piero Camporesi? [...] Certamente è uno scrittore, ed un letterato. I due termini possono sovrapporsi, ma non sempre, non necessariamente accade. Camporesi ha un suo modo specifico di essere scrittore, che ha ascendenze sapienti e sapute, regole retoriche, una arguta dottrina. Camporesi è lettore malizioso di testo secenteschi, e anche, direi, scrittore di testi di quel secolo. E tra questi predilige i predicatori, i naturalisti, descrittori barocchi di una natura barocca, i medici, i cronisti.<sup>192</sup>

Manganelli coglie con precisione le caratteristiche peculiari di Camporesi: egli è «lettore malizioso» di testi antichi e letterato erudito che scrive secondo una «arguta dottrina» appresa dagli autori barocchi. Manganelli apprezza di Camporesi la capacità di affrontare con uno sguardo barocco sia gli oggetti della sua ricerca sia lo stile della propria scrittura, applicando un metodo anamorfico che gli consente di dispiegare le pieghe più infime e nascoste dei materiali esaminati. La prosa camporesiana è intrisa di cultura barocca, ed è organizzata secondo un particolare «sistema oratorio», di cui Manganelli individua i sicuri punti di riferimento:

Da questa centralità della cucina come luogo del nutrimento e delle torture, deriva quello che potremmo chiamare il sistema oratorio, anzi predicatorio di Camporesi, perché la sua prosa ha la sonorità, la minatoria monotonia della grande predicazione barocca, di un padre Segneri, un Daniello Bartoli, la cupa acredine di un Campanella. Se nella cucina nutrimento e morte si saldano, la condizione umana sarà esaltata a un culmine barocco di insolubile contraddizione. Il cibo è insieme veleno, la vita esige cadaveri, i segnali della volontà di vivere e della vocazione di morte si incrociano.<sup>193</sup>

Manganelli evidenzia quanto le caratteristiche della prosa di Camporesi siano legate alla

---

<sup>192</sup> G. Manganelli, *Come una stanza di torture la cucina di Camporesi*, in «Corriere della sera», 12 luglio 1985; ora in «Riga», cit., p. 211.

<sup>193</sup> Ivi, p. 213.

notevole dimestichezza con la concezione barocca del mondo, in base alla quale la compresenza delle contraddizioni risulta indispensabile all'organizzazione dei materiali e del linguaggio, miscelando le diverse componenti come in una cucina di parole. La metafora culinaria risulta assai calzante per entrambi gli autori, i quali prestano particolare attenzione alle sonorità e alla materialità delle parole, con una morbosa ricerca del “gusto” lessicale e della qualità ritmica della sintassi.

La scrittura saggistica di Camporesi, infatti, si caratterizza per una notevole capacità evocativa e narrativa, che nulla toglie alla precisione terminologica e al valore scientifico della sua ricerca. Si tratta di una scrittura necessariamente inclassificabile, perché va ad intrecciare strumenti di ricerca compositi che spaziano dalla filologia all'antropologia, dalla storia alla narrativa, dalla semiotica alla sociologia; e di conseguenza si avvale di strumenti retorici che appartengono a campi del sapere diversi, non perdendo mai di vista la centralità del lettore e il piacere della lettura. La cura sintattica e lessicale della frase risulta perciò indispensabile all'impostazione della ricerca, e così la sintassi dei testi camporesiani si compone – come fa notare Francesca Gatta – «di accumulazioni [...] in cui l'uso frequentissimo di “maniglie narrative” (con un'espressione del Folena) è uno degli strumenti privilegiati per dilatare a piacimento il periodo, aggiungendo di volta in volta dettagli, prospettive, relativizzazioni che sembrano rinviarne continuamente la conclusione, [...] l'impressione è che la scrittura proceda a ondate, allargando così a dismisura il punto di osservazione e l'indagine stessa»<sup>194</sup>.

Una scrittura retoricamente elaborata, dunque, è parte integrante della ricerca, dello studio dei documenti e della loro divulgazione, poiché essa non solo rende accattivante la lettura ma agevola la comprensione stessa del testo. I libri di Camporesi – scrive Marco Belpoliti – «sono infatti scritti in una lingua piena di sprezzature, termini desueti, retoricamente costruita con un'acredine filologica da far invidia; involupata su se stessa, ma capace di distendersi in periodi ampi e arcuati, a volute e archi sintattici dall'ampio respiro, e tuttavia a tratti anche secca e icastica, piena di sentenze da mandare a memoria». Di conseguenza – aggiunge Belpoliti – la scrittura di Camporesi può essere definita a ragione come «un abile intarsio ininterrotto per progressivi

---

<sup>194</sup> F. Gatta, *La scrittura saggistica di Piero Camporesi*, in *Camporesi nel mondo. L'opera e le traduzioni, Atti del convegno internazionale di studi, 5-6-7 marzo 2008*, a cura di E. Casali e M. Soffritti, BUP, Bologna 2009, pp. 212-213.

allargamenti»<sup>195</sup>. La prosa di Camporesi si dispone come un mosaico impeccabile di lessico scientifico, citazioni di varia provenienza, ritmo di tipo narrativo, linguaggio articolato e composito ma sempre orientato a favorire la comprensione dei temi trattati; per queste ragioni Manganelli ha definito Camporesi «prosatore ricco e sontuoso», il cui motto araldico, che vale sia per lo stile sia per gli argomenti prediletti, potrebbe essere: «Quanto voi gustate o è già carne morta o frutta già morta» (una frase di un padre Cattaneo settecentesco che Camporesi cita all'inizio del suo *Le officine dei sensi*).

La prosa di Camporesi, secondo Manganelli, è non solo «suntuosa» ma addirittura «golosa», perché essa – scrive Manganelli – «certamente gode di una fisicità sonora e plastica che direi squisita», ovvero un impasto sapiente di termini succulenti in grado di evocare sapori e odori ormai scomparsi, conferendo alla parola un valore quasi tattile e, recuperando un prezioso ossimoro di San Luigi, «dolcemente perverso». Puntualmente Manganelli afferma che l'immagine centrale della scrittura di Camporesi consiste proprio nella cucina: come Pellegrino Artusi, con il suo trattato sulla *Scienza in cucina*, ha fatto letteratura della cucina, così Camporesi ha utilizzato la retorica come arte culinaria della parola, a metà tra l'anatomista e il cuoco. Manganelli era affascinato dalla «illuminante duplicità dello scrittore», perché riscontrava in Camporesi il medesimo rapporto ambiguo che egli stesso intratteneva con la scrittura, un'attività per natura “losca”, “impudica”, dedita a sconoscere i miti e a «celebrare la vocazione dell'orrore a diventare parola, favola, scandita sintassi», avvalendosi di «una oratoria che ha insieme un che di pingue, di fastoso, di nutritivo, e di orroroso, di sadicamente ingegnoso»<sup>196</sup>. Manganelli condivide il medesimo *modus operandi*, amalgamando nella prosa elementi tra loro eterogenei attraverso una sapiente retorica e dando vita a un linguaggio “proliferante” e una sintassi fastosa, travestita da buffonesca scrittura saggistica sul nulla. Per queste ragioni la definizione del Camporesi scrittore fornita da Belpoliti può essere estesa anche a Manganelli: «uno scrittore barocco nell'Italia postmoderna»<sup>197</sup>. Si tratta dunque di autori decisamente “contemporanei”, se per contemporaneità si intende quanto afferma Giorgio Agamben, rielaborando una massima di Roland Barthes: «il contemporaneo è l'inattuale»<sup>198</sup>. Manganelli e Camporesi grazie alla loro “inattualità” strategica riescono a scovare punti di vista

---

<sup>195</sup> M. Belpoliti, *Piero Camporesi scrittore*, in *Accademico di nulla academia. Saggi su Piero Camporesi*, a cura di E. Casali, BUP, Bologna 2006, p. 51.

<sup>196</sup> G. Manganelli, *Come una stanza di torture la cucina di Camporesi*, in «Riga», cit., pp. 212-213.

<sup>197</sup> M. Belpoliti, editoriale di «Riga», cit., p. 7.

<sup>198</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, in Id., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 21.

inconsueti sulla contemporaneità, smascherandone paure, debolezze e false certezze.

L'inclassificabilità di genere della prosa di Manganelli e Camporesi è connessa a una concezione affine di scrittura, in grado di solleticare i sensi con la materialità del linguaggio e di giocare con le immateriali sonorità dei significanti. Si può concordare ancora con Belpoliti quando afferma che Camporesi è contemporaneamente un saggista-scrittore perché «possiede un doppio pedale: l'indugio e l'abbrivio, l'ipotassi e lo scatto improvviso [...], possiede una propria voce, un tono»; ma anche uno scrittore-saggista perché «è senza dubbio uno scrittore evocativo, favoloso, al limite del fantastico»<sup>199</sup>. L'organizzazione dei materiali di studio è sempre organizzazione retorica del linguaggio, e dunque il ritmo del saggio risente di tutte gli elementi che lo compongono, in un complicato equilibrio di forze tra generi diversi – scrive Berardinelli: «La forma del saggio, infatti, ama dominare senza che il suo dominio appaia tale. Regola i rapporti fra gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire. [...] Come genere letterario, perciò, il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua irrisolutezza»<sup>200</sup>.

Il saggio si configura, dunque, come «il più mutevole e inafferrabile dei generi», perché maggiormente predisposto alla contaminazione con altri generi, alla ricerca di una formula sintattica che tenga insieme le peculiarità di ognuno, rispettandone le singole caratteristiche. Il genere saggio richiede al saggista di saper dosare sapientemente le diverse tipologie di scrittura, appartenenti a generi differenti, in un'unica composizione ritmica, nella quale confluiscono insieme differenti principi sintattici, secondo una relazione di interdipendenza reciproca. A Camporesi viene riconosciuta proprio la capacità compositiva di una scrittura articolata ma fluida, attraverso la quale dispone le diverse tessere testuali secondo una organizzazione linguistica che abbina i legami concettuali a quelli retorici. La scrittura saggistica di Camporesi è in grado di ridare vita e spazio a elementi perduti, spesso scritti in lingue morte e desuete, i quali però, una volta immersi nel flusso linguistico del saggio, riacquistano dinamismo e capacità di entrare in relazione con altri testi appartenenti alla stessa temperie storico-culturale, con uno sguardo particolare verso il presente in cui si

---

<sup>199</sup> M. Belpoliti, *Piero Camporesi scrittore*, in *Accademico di nulla academia. Saggi su Piero Camporesi*, cit., pp. 53-54.

<sup>200</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, p. 41.

trova chi scrive.

Al di là dei generi, ciò che colpisce in Camporesi è – con le parole di Ezio Raimondi – il «senso straordinario della concretezza»; infatti «per lui la parola letteraria era sempre una parola incarnata: parlava dell'uomo, con la sua presenza, la sua corporeità, la sua reattività, il suo movimento, la sua intima teatralità». La qualità maggiore della prosa di Camporesi è dunque la straordinaria proliferazione linguistica della sua immaginazione materiale fondata su quell'officina dei sensi che è il nostro corpo: la sua «immaginazione – sottolinea Raimondi – ha sempre una base corporea, è sempre legata a impulsi, al vitale»<sup>201</sup>. La centralità del corpo risulta qui essenziale, perché per Camporesi nessuna ricerca può prescindere dall'antropologia, nel senso più concreto del termine, anche quando vengono affrontati ambiti e tematiche che non sembrano presupporre la presenza umana – come ricorda Elide Casali: «il corpo è al centro delle sue ricerche, anche [...] quando parla di inferni e di paradisi, di mortificazione della carne, di santi e di eremiti, di odore di santità»<sup>202</sup>. Ciò non significa che la sua ricerca sia volta all'esaltazione del corpo; essa, anzi, si concentra sull'analisi degli aspetti più deteriori come la quotidiana consunzione, la decomposizione, la marcescenza, contro i quali l'uomo da sempre ha cercato di opporsi, tra superstizione e avanguardie tecnologiche. Nei suoi studi, infatti, Camporesi riesce a mettere in evidenza quanto l'ossessione per l'impassibilità della carne accomuni sia l'uomo medievale che l'uomo contemporaneo, dalle pratiche d'imbalsamazione dei corpi dei santi alla santificazione e venerazione quotidiana del corpo perfetto, fornendoci una panoramica dettagliata e puntuale dei tentativi (spesso estremi) di abolire la caducità del corpo e di contraffarne l'inarrestabile decadimento.

La recente pubblicazione sul numero monografico di «Riga» di due racconti inediti di Camporesi ha rivelato un aspetto ancora sconosciuto del professore bolognese, «accademico di nulla academia» (come amava definirsi), e consente di analizzare secondo una prospettiva più articolata le sue peculiarità stilistiche. Mettendo a confronto i due racconti di Camporesi con la produzione in prosa di Manganelli (in particolare *Dall'inferno* e *La palude definitiva*) è possibile constatare una profonda affinità stilistica tra due scritture, che si fondano sulla perfetta conoscenza dei mezzi espressivi della retorica barocca, ma non risultano affatto avulse dal contesto storico, culturale e letterario in cui sono immerse. I temi affrontati nei due racconti finora inediti si

---

<sup>201</sup> E. Raimondi, *Storia di Piero Camporesi e di un'amicizia*, in *Accademico di nulla academia*, cit., p.94.

<sup>202</sup> E. Casali, presentazione in *Accademico di nulla academia*, cit., p. 10.

collocano tra quelli prediletti da Camporesi: *Il capitale* è centrato sugli scompensi ormonali generati dalla ghiandola pituitaria e sul rapporto affettivo che si instaura con la radiografia del proprio cranio; mentre *La marcia nuziale (alta fedeltà)* affronta il cannibalismo matrimoniale attraverso le analogie con il comportamento dei vermi. Anche nelle brevi prove narrative Camporesi radica la propria scrittura sulle funzioni e disfunzioni del corpo, che determinano l'andamento della sua prosa. Infatti la conoscenza della complessa macchina corporale si configura come attività imprescindibile per qualsiasi discorso sull'uomo, sia esso scientifico o narrativo, poiché anche le rappresentazioni apparentemente più asettiche del corpo (una radiografia ad esempio) diventano in realtà elementi di affezione in una condizione di approssimativa conoscenza di sé:

sono ormai affezionato a quella lontana radiografia che vorrei incorniciare e appendere sopra il letto; [...] essa è certamente l'immagine più profonda che io conosca di me stesso, la mia più spontanea e *naive*.<sup>203</sup>

Le corrispondenze tra biologia e scrittura danno origine a una prosa che di frequente mutua il lessico e l'andamento sintattico dalla prosa medica e dalle illustrazioni convenzionali del corpo umano. Ne *Il capitale*, infatti, Camporesi descrive i diagrammi appesi alle pareti dello studio del suo pediatra attraverso una costruzione sintattica che si sviluppa come una schematica catena evolutiva per successive approssimazioni:

le pareti piene di diagrammi di sviluppo e di crescita dove era stato inciso il destino di noi bambini con le sue spinte in avanti, gli stop improvvisi, le marce e le contromarce, le spirali dell'involuzione, tutti gli scatti avanti e indietro di una marcia piuttosto incerta e, comunque, non molto chiara rispetto al punto d'arrivo.<sup>204</sup>

L'alternanza ritmica di scatti improvvisi, brusche frenate, rallentamenti e «contromarce» rispecchia esattamente le varie fasi della crescita del bambino e tutte le possibili complicazioni, cosicché si viene a creare una sorta di simbiosi sintattico-biologica, nella quale «le spirali dell'involuzione» appartengono sia allo sviluppo genetico dell'infante sia allo sviluppo diegetico del racconto. Si tratta di un aspetto peculiare della scrittura di Camporesi, che nei racconti si libera anche di quella sobrietà tipica della prosa

---

<sup>203</sup> P. Camporesi, *Il capitale*, in «Riga», cit., p. 16.

<sup>204</sup> Ivi, p. 15.

saggistica, concedendosi divagazioni improvvise e improprie, che il rigore storico-filologico non gli permetterebbe; divagazioni e digressioni che, invece, risultano fondamentali negli scritti di Manganelli, sempre pronto a farsi trascinare lontano dall'imprudenza del "felice vanverare". Per entrambi vale l'analisi di Francesca Gatta a proposito della funzione della perifrasi in Camporesi, che «si amplia fino a diventare un piccolo squarcio di narrazione che restituisce in modo concreto e visivo un frammento di passato»<sup>205</sup>.

Si tratta, dunque, di una scrittura che dal corpo prende le mosse e costruisce una sua concretezza materica, innestandosi e sviluppandosi come un germe, un parassita che si nutre delle escrescenze più deteriori del corpo del testo, ossia della narrazione. In questo senso la loro prosa si può definire "verminosa", da un punto di vista sia retorico che tematico: in Manganelli come insistenza strutturale e metaforica; in Camporesi come predilezione soprattutto tematica e lessicale. Il verme rappresenta, infatti, l'infimo e il disgustoso per eccellenza, l'ignobile presenza che pullula negli anfratti più osceni e laidi, che si insinua nei corpi e li fa marcire dall'interno, nemico invisibile e inestirpabile, prefigurazione della decomposizione che attende i nostri cadaveri. Nel verme convivono morte e rinascita allo stesso tempo: esso è animale ossimorico, che prende vita dalla putrescenza delle carni, invisibile e impossibile da svellere, nonostante le sterilizzazioni più accurate. Recuperando l'antica massima di San Bernardo (*Homo nisi aliud est quam sperma fetidum, saccus stercorum et cibus vermium*), Camporesi afferma che «l'ossessione che l'interno del corpo umano fosse poco più di una latrina, che brulicasse di vermi e pidocchi pronti a divorare i visceri, è praticamente senza tempo»<sup>206</sup>. Dunque il terrore per le entità verminose che si annidano nelle parti meno nobili del corpo attanaglia da sempre l'uomo, anche se nel tempo ha assunto forme diverse.

La corporeità della parola è determinante anche per la prosa di Manganelli, che concepisce le frasi come «splendide larve» (recuperando una sua stessa definizione dello stile d'annunziano<sup>207</sup>), che accostate tra loro sul corpo inerme e intonso della pagina bianca creano concrezioni parassitiche da cui nasce il testo, il quale non è opera dello scrittore ma residuo dell'attività virale e contaminante delle parole sul foglio. Il

---

<sup>205</sup> F. Gatta, op. cit., p. 218.

<sup>206</sup> P. Camporesi, *La carne impassibile*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 86; a tal proposito Manganelli ha scritto: «Avvolto in pagina di pelle, l'uomo scrive se stesso: vivo in grazia di inchiostro di sangue, l'uomo scrive su quella pagina che avvolge le sue viscere. [...] per leggere una riga era necessario che molti uomini morissero», in DOS, pp. 34-35.

<sup>207</sup> Vedi G. Manganelli, *Splendide larve*, in LCM, pp. 72-75.

“corpo” del testo si configura letteralmente come entità materica ricoperta di cicatrici, pustole, secrezioni generate dalla “proliferazione” linguistica della parole stesse; il testo, dunque, non è composizione per accumulo ma residuo morto dopo il lavoro instancabile compiuto dalle parole-larve sull'insieme sano e integro del pre-testo. La scrittura non si pone come creazione ma come lacerazione, epidemia che si accanisce su un corpo sano (il testo possibile) e lo riduce ad un ammasso di lacerti e morte viscere, in cui le cicatrici sono memoria di quanto accaduto: noi leggiamo ciò che resta del testo totale, il suo corpo martoriato.

L'archetipo di questo tipo di concezione della scrittura si deve far risalire al trattatello sulla *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, ancora una volta fonte di ispirazione per Manganelli, nel quale l'argomento affrontato influisce tautologicamente sulla struttura dell'opera stessa; infatti secondo quanto scrive Nigro nell'introduzione all'opera: la novità risiede «nel trattamento paradossale dell'argomento», ovvero «nella duplicità illusionistica, e altrettanto paradossale, della struttura dell'opera che, per parlare della dissimulazione, è stata costretta a dissimulare se stessa»<sup>208</sup>. A causa della materia stessa presa in esame, il trattatello è costretto a dissimulare se stesso, non potendo contraddire i suoi medesimi presupposti, secondo i quali la dissimulazione accompagna l'uomo sin dalle origini: «Da che 'l primo uomo aperse gli occhi, e conobbe ch'era ignudo, procurò di celarsi anche alla vista del suo Fattore; così la diligenza del nascondere quasi nacque col mondo stesso, ed alla prima uscita del difetto, ed in molti, è passata in uso per mezzo della dissimulazione»<sup>209</sup>. Il risultato è un'opera che si autofagocita, nutrendosi di se stessa e rendendo possibile la lettura solo di quel poco di sé che rimane, dopo essersi sottoposta a sua volta alla legge universale del dissimulare: «La dissimulazione è una industria di non far veder le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello ch'è»<sup>210</sup>. Come ha giustamente notato Nigro, ciò che rimane del trattatello è «un “corpo” sacrificato»<sup>211</sup>, un cadavere di parole che rimanda continuamente ad altro, perché non può esplicitarlo, essendo vincolato alle regole del tema di cui sta parlando: «Libro salassato è quindi la *Dissimulazione onesta*. E ulteriormente prosciugato dallo stile laconico di intensa allusività; di brevità ornata e nervosa, profondissima nei silenzi e illuminante nei tagli e negli scorci: che molte cose fa capire, con poche parole. Il “buon giudizio” dei lettori riconoscerà la duplicità di un

---

<sup>208</sup> S. Nigro, prefazione a T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, p. XXV.

<sup>209</sup> T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, cit., C. I, p. 34.

<sup>210</sup> Ivi, cap. VIII, pp.50-51.

<sup>211</sup> S. Nigro, in op. cit., p. XXVI.

trattatello che lacerato dai silenzi, più dice tacendo che parlando; e che sotto la superficie dissimulativa tatuata dalle cicatrici lascia indovinare, intero e incensurabile, perché evanescente e virtuale, il libro vero e di impubblicabile verità»<sup>212</sup>.

Il libro dell'Accetto si compone di una scrittura saggistica che dissimula la verità che vorrebbe esporre, ma alla quale può solo alludere, perché non può contravvenire alle proprie norme, diventando così allegoria del tema stesso e non esplicazione del proprio contenuto. Per parlare della dissimulazione Accetto non ha avuto altra soluzione se non dissimulare a sua volta, lasciando intuire la verità che viene celata dalla sua prosa: il trattatello sulla dissimulazione è allegoria della dissimulazione stessa. Tale struttura auto-dissimulante genera «precipizi di senso»<sup>213</sup> in cui la prosa sembra sprofondando in inesauribili ambiguità semantiche, che generano disorientamento la forma del trattatello. Il medesimo principio viene ripreso da Manganelli nelle «botole di senso» del suo Pinocchio “parallelo”, nel quale tra una parola e l'altra si aprono voragini semantiche che, se indagate, possono portare a un *surplus* di significanza non evidente che può emergere attraverso un percorso di scavo parallelo al libro indagato. La «scrittura cicatricosa», di cui ha parlato Nigro a proposito di Accetto, si caratterizza come residuo del legame ellittico tra parola di superficie e profondità indicibile di tutti i significati possibili in essa contenuti; operazione che ha da subito attirato l'attenzione di Manganelli, il quale nell'introduzione alla *Dissimulazione onesta* estende il valore del termine oltre il campo della filologia:

la cicatricosità non è solo la faticosa lotta di quello scrittore, di quel testo per “dire” in condizione di “indicibilità” storica; è [...] una condizione dell'operare letterario. Potremmo dire che il testo letterario è un “impossibile”, che include la propria impossibilità, e la sperimenta come tale. Vi sono in ogni testo dei silenzi attivi, delle lacune che corrispondono alle interiori ferite, all'errore che l'invenzione letteraria comporta; si può anche affermare che non vi può essere letteratura se non dove agisca questo tema dell'errore, del trauma, della sconfitta.<sup>214</sup>

In Manganelli si assiste a una riapertura delle cicatrici del testo che dà avvio ad un percorso di smembramento, contaminazione, suppurazione semantica, portando ad identificare l'attività dello scrittore – come avviene per Camporesi – con quella dell'anatomista, una sorta di autopsia retorica. È così che il morto catalogo delle parole,

---

<sup>212</sup> Ivi, p. XXVII.

<sup>213</sup> Nigro, in DO, p. XXVIII.

<sup>214</sup> G. Manganelli, postfazione a T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, cit., pp. 106-107.

siano esse chiuse in un dizionario o in un romanzo, esplode nelle sue potenzialità di «testo perpetuo»<sup>215</sup>, infinitamente articolato in ramificazioni che attraversano la pagina in tutte le direzioni, rinviando sempre altrove e producendo uno «splanamento» testuale oltre le “cicatrici” del libro; così come ha notato Nigro a proposito della consistenza dell'esiguo libro di Accetto: «la consistenza del libretto è inseparabile dall'assenza del libro. E il libro sta dietro, stra prima. Sta sotto. È altrove. Non coincide. È grande; e tuttavia è supposto, è congetturale, dentro il libro piccolo: attraverso le fughe di quelle feritoie, che sono le “cicatrici”»<sup>216</sup>. Il libro sta oltre il visibile, la pagina stampata, e dunque la sua piena concretizzazione avviene nello spazio di assenza che lo circonda, e a cui allude costantemente, simulandone l'assenza e dissimulandone la verità.

Il riuso parodico della forma saggio da parte di Manganelli si fonda sui medesimi presupposti, dilatando e dilaniando la consistenza scientifica della prosa, verso una perpetua ambiguità di significati, che attraverso le «botole» del testo, le cicatrici riaperte, fuoriescono dall'ombra in cui sono stati ellitticamente relegati altrove. È forse caratteristica tipica di un certo tipo di saggista irriverente e anti-accademico quella di giocare con il valore allegorico dei testi, tenendo vivo il rapporto ambiguo che intercorre tra testo e attività ermeneutica, in cui si oscilla costantemente tra significato letterale e spostamento semantico – così scrive Berardinelli: «Spesso il saggista più abile tende a giocare proprio sull'ambiguità di rapporto fra ciò che va preso alla lettera e ciò che va letto in chiave allegorica o metaforica. Ma la forza del saggista come scrittore è proprio qui: nella sua capacità di inventare giochi di forme e di animare stilisticamente il testo senza mai interrompere la convenzione comunicativa, persuasiva e pratica, senza mai entrare interamente nella finzione, abbandonando l'impegno razionale e il riferimento realistico. Anche quando inventa o ipotizza nel modo più libero, il saggista vuole essere preso alla lettera, tiene aperta la comunicazione fra testo e orizzonte pratico, fra testo e contesto»<sup>217</sup>. Se portato all'eccesso, questo tipo di atteggiamento può generare il saggista “mentitore”, ovvero colui che appronta il testo secondo la forma del saggio al fine di para-argomentare le sue tesi, contraddicendo i suoi stessi presupposti e conducendo il lettore verso il massimo grado di ambiguità e complessità semantica. L'obiettivo non è più la presentazione di una verità, ma l'apertura a una serie di

---

<sup>215</sup> Si veda F. Ravazzoli, *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991; e B. Mortara Garavelli, *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi di tesi*, Morano, Napoli 1995.

<sup>216</sup> S. Nigro, in op. cit., p. XXIX.

<sup>217</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 76.

possibilità parallele che non si elidono a vicenda.

Il concetto di critica come ricerca dell'ambiguità del testo si deve soprattutto al critico inglese Edmund Wilson, autore di *Sette tipi di ambiguità* (1930), raccolta di saggi nella quale si evidenzia l'omofonia di molte parole inglesi come motore di creazione poetica insieme alle lacune dei testi presi in esame, che per ragioni filologiche o semantiche risultano ermeneuticamente ambigui, rendendo pressoché impossibile giungere ad una interpretazione definitiva ed univoca. Nella prefazione al volume si legge: «non esiste modo di giudicare un libro indipendentemente dalle sensazioni particolari che la lettura di esso suscita in una data occasione. In questa come in ogni altra cosa umana bisogna dar spazio a una certa misura di relatività. In un certo senso non si può mai leggere il libro che l'autore ha scritto originariamente e non si può mai leggere lo stesso libro due volte»<sup>218</sup>. Catalogando i sette tipi di ambiguità, Wilson radica la sua critica e, di conseguenza, la sua prosa saggistica sulla solidità e il rigore di un sistema di indagine dinamico e multidirezionale, che non lascia intentata nessuna opzione e punta a tenere insieme contemporaneamente i multipli valori di un testo, anche le sottotracce volutamente o implicitamente nascoste. Si passa così da una ermeneutica della verità ad una critica delle possibilità coincidenti, che è volta sia a smascherare i procedimenti ellittici di testi enigmatici sia ad intaccare le certezze della critica marcatamente ideologica che sovrappone il proprio punto di vista all'opera indagata, limitandone le possibilità di incongruenza e fuga semantica.

Manganelli si avvale di questo procedimento e lo esplicita linguisticamente attraverso l'applicazione di quel «regime ossimorico» che Cortellessa definisce così: «Tale regime consiste, in definitiva, nel capovolgere diametralmente il meccanismo dell'aggettivazione encomiastica (che dal lessico critico tradizionale è fra le più fruste, inerti attrezzerie): metodicamente spostandola in sedi difformi dall'uso. A fine d'elogio saranno per il Manganelli maturo volti, dunque, attributi che nella denotazione quotidiana appartengono, invece, al registro del biasimo e del disdoro»<sup>219</sup>. Per Manganelli critico l'abituale scala di valori si rovescia, e così ribalta l'aggettivazione canonicamente utilizzata per giudicare un testo, una scrittura, risemantizzandola in modo non consueto: in quest'ottica diventano valori positivi la disonestà, l'imprecisione, la diffidenza, il disamore, la crudeltà, l'iniquità, l'ambiguità. La scrittura critica di Manganelli ha l'obiettivo di sondare e far riaffiorare quegli aspetti che la critica

---

<sup>218</sup> E. Wilson, *Sette tipi di ambiguità*, a cura di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965, p. 7.

<sup>219</sup> A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 233.

tradizionale (soprattutto di stampo desanctisiano) ha generalmente ignorato o relegato a margine; così facendo Manganelli, sulla scia di Empson, aumenta il grado di complessità ermeneutica, non adagiandosi sugli elementi evidenti e socialmente presentabili, ma disvelando e riabilitando ciò che appare disdicevole, infido, fraudolento. Tale operazione di ribaltamento è legata al principio totalizzante di “letteratura come menzogna”, in base al quale nessuna opera letteraria agisce mai in maniera innocua e rassicurante, ma contiene in sé sempre qualche elemento sconcertante e destabilizzante, che giace come residuo nella lettura, non consentendo mai una interpretazione univoca del testo.

Oltre all'insegnamento di Empson, Manganelli plasma la sua prosa pseudo-saggistica sulle opere incodificabili dell'erudito inglese Walter Pater, in particolare i *Ritratti immaginari* (che fungono da archetipo alle *Interviste impossibili*), opera nella quale l'immaginazione diviene il suo metodo di indagine storiografica e letteraria; come sottolinea giustamente Mario Praz nell'introduzione ai *Ritratti*, a proposito dello stile di Pater nel suo studio sul *Rinascimento* (1877): «Il carattere misto, di critica e fantasia, così tipico di *Rinascimento*; lasciava prevedere l'ulteriore sviluppo; i dati storici non erano per il critico artista che un trampolino per le sue appassionate ricreazioni fantastiche, per le sue ardite insinuazioni d'un fremito tutto moderno in persone e cose del passato che, al lume d'una fredda critica, a stento comportavano tale seducente arbitrio»<sup>220</sup>. I dati storici usati come pretesto per «appassionate ricreazioni fantastiche» contravvengono alle leggi dell'oggettività della ricerca erudita, e conducono verso una ibridazione del genere saggio con la narrazione e il teatro: infatti le opere di Pater sono veri e propri travestimenti alla maniera del periodo storico e dei personaggi che vengono indagati, in cui viene posta maggiore attenzione a ricreare un ambiente, una tipologia, una corrente di pensiero, piuttosto che a fornire una descrizione oggettiva degli eventi e dei dati. Nell'ottica di Pater la critica non deve avere una funzione meramente descrittiva, ma deve essere evocativa, ricostruendo ciò che non esiste più attraverso l'unione della meticolosità filologica e dell'immaginazione letteraria, al fine di rendere viva la materia di studio e non fredda catalogazione di elementi desueti. È così che Pater si colloca in una condizione ibrida tra il poeta e lo storico, mescolando i consueti campi di riferimento e oltrepassandone le barriere, come ha sottolineato Praz in merito all'evidente anacronismo che pervade i testi di Pater: «ciò che il Pater vuole

---

<sup>220</sup> M. Praz, introduzione a W. Pater, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, De Luigi, Roma 1944; qui si cita da Adelphi, Milano 1994, p. 11.

rendere non è la storia, ma il clima storico, le sue son figure viste contro luce, sono espressioni della quintessenza d'un passaggio d'una cultura, corollari psicologici d'una premessa ambientale. Il suo procedimento è quello d'un poeta, non d'uno storico»<sup>221</sup>.

In base a questi stessi criteri Manganelli affronta i massimi scrittori della letteratura mondiale come se fossero dei minori, indagando le tracce subdole della loro intensa frequentazione con i demoni della letteratura, che li hanno trasformati di necessità in “cerretani” e “imbonitori” della religione letteraria; così scrive Manganelli a proposito dell'insolenza di Shakespeare – riassume Cortellessa: «Uno scrittore capriccioso, ventosamente contraddittorio: “totalmente affabile, accessibile, integrale, non sempre occupato a fare il genio, ma non di rado distratto dal suo astuto ossequio alle esigenze del pubblico; infine, direi, cinico”. Uno Shakespeare trattato come fosse un minore, insomma, o meglio, per dirla alla Carmelo Bene, uno “Shakespeare di meno”»<sup>222</sup>. Trattando i capisaldi della letteratura come minori, Manganelli mette in discussioni le categorie di valore, riscoprendo minori poco considerati (e in questo si riscontra una notevole affinità con Camporesi), e allo stesso tempo si adopera per eliminare quella patina di intoccabilità che ricopre le maggiori figure letterarie, scovandone le contraddizioni e i lati oscuri. Questo sguardo anamorfico sugli autori maggiori e minori consente a Manganelli di parlare dell'insolenza di Shakespeare, di affrontare Dante come «un deposito di impossibili, di chimere, di enigmi», di descrivere l'Alfieri come «un disperato inventore linguistico», e il Foscolo come un uomo che soffre di «una ipertrofia dell'io», il classico libro *Cuore* di De Amicis diventa un «antico, immortale mostro», mentre definisce Capuana «singolare, irritante scrittore» perché «dotato di un pericoloso dono per la chiacchiera narrativa, una fatuità verbale da libertino di provincia»; inoltre fornisce una lettura “tattica” del Pascoli secondo la quale «la sua innocenza è uno strano inganno», e allo stesso tempo di riscoprire «il fasto candido del Bartoli, il furore del Segneri», e lo scapigliato Carlo Dossi in quanto «collezionista casto e maniaco»<sup>223</sup>.

In modo analogo Camporesi, con il suo percorso di ricerca, fornisce nuove chiavi di lettura delle opere di autori considerati come minori e marginali, si pensi all'Artusi, a Giulio Cesare Croce, alle orazioni di vagabondi e imbonitori di piazza, ai trattati parascientifici medievali di sensali e santoni, ai primi studiosi di botanica e

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 17.

<sup>222</sup> A. Cortellessa, *Libri segreti*, cit., p. 238.

<sup>223</sup> Tutte le citazioni si trovano in G. Manganelli, *Laboriose inezie*, cit., pp. 96, 186, 192, 239, 243, 270, 159, 224.

anatomia. Egli infatti ha privilegiato soprattutto le intersezioni tra storia e letteratura, al fine di indagare le tradizioni popolari e le superstizioni che hanno contraddistinto la vita quotidiana delle masse dal medioevo ai giorni nostri, ritenute solitamente minori rispetto alle grandi opere letterarie che compongono il canone culturale italiano. In quest'ottica l'operazione di catalogazione culinaria compiuta dall'Artusi in *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891) si rivela un archivio inestimabile non solo di ricette della tradizione italiana, ma anche di un lessico culinario e regionale che altrimenti sarebbe andato perduto. Inoltre l'Artusi ha cercato di proporre una prosa che fosse allo stesso tempo funzionale all'argomento affrontato e gradevole alla lettura, innalzando la ricetta al grado di forma letteraria autonoma, in quanto narrazione delle fasi preparatorie di una pietanza. Per queste ragioni Manganelli, dovendo definire che cos'è un racconto, ha scelto di aprire il suo intervento con un esplicito riferimento alle ricette dell'Artusi, in particolare la numero 145 con la preparazione delle frittate:

Suvvia, mi son detto, non potremmo farci beffe di codesta domanda, dicendo, poniamo, che u racconto “non è” una ricetta dell'Artusi? Ma il furbo sogghigno mi si spense sulle labbra. Ero poi così certo che l'Artusi non fosse una squisita quanto inconsueta ghirlanda di racconti? Eccomi a sfogliare, non senza disagio, il gran libro. Ricetta 145: “Chi è che non sappia far le frittate? E chi è che nel mondo non abbia fatto una qualche frittata? ... le uova per le frittate non è bene frullarle troppo; disfatele in una scodella con la forchetta, e quando vedrete le chiare sciolte e immedesimate col torlo, smettete. Le frittate sono semplici e composte...”. Pausa. Non c'era, come dire, un sapor di racconto in queste vicende di oggetti, quell'aura svagata e attenta insieme? <sup>224</sup>

Anche la ricetta, dunque, può divenire una forma narrativa, se si espande oltre la mera funzionalità della prescrizione culinaria e diviene racconto di un procedimento, che si dispone secondo le leggi della retorica. Se una ricetta può essere un racconto, allora anche il saggio si può comporre come una ricetta, una “frittata” di ingredienti differenti che vengono giustapposti e miscelati sulla stessa superficie, fino alla perfetta cottura che esalti ogni singolo sapore pur nella complessità dell'insieme. La scrittura saggistica ha perciò notevoli affinità con l'attività culinaria: solamente mani sapienti possono essere in grado di amalgamare tra loro ingredienti differenti e difformi, senza rovinare le qualità di ognuno, ma anzi incrementandone le caratteristiche attraverso una prosa “gustosa” e godibile.

---

<sup>224</sup> G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, in RSP, p. 32.

Manganelli, però, non si limita a riutilizzare in chiave parodica le diverse forme del saggio (come il trattatello, il commento, l'indagine storico letteraria etc.), ma si auspica per eccesso di poter riuscire a scrivere un libro che sia composto solo da connettivi logici, in cui gli elementi tipici della prosa saggistica siano i protagonisti stessi della narrazione. Nel capitolo 28 del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Manganelli infatti si lancia nell'apologia dell'avverbio “tuttavia”, a cui tributa le qualità di «attesa» e «lusinga» che esso genera quando viene utilizzato, in contrapposizione all'estetismo insidioso della rima interna, tipico di molta prosa d'arte:

Tuttavia. Quale deliziosa parola! Ecco: dire tuttavia, e non andare oltre. Non v'è qualcosa di delicatamente amoroso, anzi di galante, di lievemente lascivo in questo “tuttavia”, quasi a muovere un'eccezione non so a che, ma una blanda, una educata, una casta, una sobria, una cedevole, una lusinghiera, una fintamente corrucciata difesa. Tuttavia è, ancora, lusinga; è attesa, dilazione, indugio, pensosità infinta, bugia e rossore, tregua e dichiarazione di debolezze, ecco, al mio destino io, mite, m'arrendo. Che brutto endecasillabo. Vedete, il guaio è la rima interna, che di per sé è un delizioso *device*, un *wit*, ma mio con io, è peggio che cuore con amore, la rima più antica, più difficile del mondo, ed altresì la più scianca e cionca. <sup>225</sup>

Così Manganelli immagina un libro composto di soli avverbi, in grado di rinnegare costantemente ciò che viene affermato in precedenza, confutando le ipotesi di partenza e quelle successive ancora, dando vita a una prosa «infinta», che di saggistico mantiene il lessico avverbiale e nient'altro. Il risultato sarebbe un saggio in cui ogni affermazione porterebbe con sé anche la sua negazione, assumendo il massimo grado di “opinabilità” e di improbabilità, in totale contrasto con i presupposti della forma saggistica codificata:

Dunque: tuttavia. Parola d'onore, io sono un cavaliere, io immagino un libro, un librone, un Migne, tutto di “tuttavia”, di “benché”, di “sebbene”, di “conciosiaccosacché”, di “tuttavolta”, di “daddovero”, di “crede veramente?”, di “chissà”, di “sia come sia”, di “comechessia”, di “ciò malgrado”, di “ebbene”, di “e se supponesismo?”. Come a dire: tutto ciò che fino a questo punto era vero, viene supposto falso; ma in modo garbato, amico, languido, rispettoso, come se già sapessimo, che quel che subentra ora come “vero” in realtà – che parola villana – in breve, volea dire in breve – sarà promosso – qui si danno solo promozioni, mai villane retrocessioni – al grado di opinabile, di improbabile, di infinto, che è, si sa, il grado più alto. <sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> DOS, p. 146.

<sup>226</sup> DOS, p. 147.

Si spiega così l'attrazione di Manganelli per i connettivi logici e per gli avverbi, che sono disseminati in tutta la sua opera, soprattutto in quei luoghi testuali nei quali le contraddizioni logiche sono più forti e impellente si fa la necessità sintattica di rapidi ribaltamenti concettuali. Per ottenere questo effetto, Manganelli recupera principalmente la gamma avverbiale dei trattatisti di cinque-seicento, abili organizzatori di linguaggio saggistico, con il quale erano in grado di fornire una veste concettuale logicamente impeccabile anche ad argomentazione prive di solidi e verificabili fondamenti. Tra questi esempi spicca il noto avverbio di stampo latino «conciòsiaccosache» posto in apertura del *Galateo* di Monsignor Della Casa, con il quale egli cerca di conferire un tono scientifico alla *mediates* della sua prosa, colma di precetti, prescrizioni e divieti mossi non da profonde riflessioni ma dal buon senso e dal buon costume sociale. In ottica manganelliana la retorica si pone, appunto, come omnicomprensivo “galateo” della scrittura, compresa la forma saggistica, e perciò un sapiente utilizzo degli avverbi risulta fondamentale per la composizione e la ricezione di un testo.

Le scritture di Manganelli e Camporesi prendono forma da un procedimento che si fonda sulla promiscuità della parola con materie informi e sconvenienti, come le paludi, gli inferni, le malattie, i vagabondi, le superstizioni popolari, la retorica della morte e la teologia del verme, l'inconscio, la putredine, le contaminazioni e gli unguenti, gli ossimori, la paraetimologie, le soluzioni parascientifiche, ovvero tutti quegli elementi che per convenzione risultano marginali, inadeguati, sotterranei. Scrive Marino Biondi a proposito di Camporesi: «il linguaggio dello studioso a contatto con quel limo, con quegli umori, con quelle scolature, con quell'aria spessa, e fermentante, con un'atmosfera frastornante, se ne impregna, e dispiega quella che mi sembra una allucinazione stilistica controllata»<sup>227</sup>. La scrittura, che potremmo definire “verminosa”, ha la funzione di portare a galla i rimossi culturali (linguistici, tematici e psicanalitici), disonorevoli per le convenzioni sociali dominanti, e porli sullo stesso piano di ciò che è adeguato a stare in superficie, in quanto decoroso, pulito, presentabile. Manganelli e Camporesi, infatti, frugano negli interstizi della cultura ufficiale, sollevano tappeti polverosi, grattano la ruggine dai racconti dimenticati, scovano scheletri negli armadi, dissezionano cadaveri putrefatti, alla ricerca di significati dimenticati e occultati. Perciò

---

<sup>227</sup> M. Biondi, *Frammenti di una storiografia espressionista. Appunti su Piero Camporesi scrittore di storie*, in *Camporesi nel Mondo*, cit., p. 175; si veda anche la recensione di Manganelli, *Nei misteri del sabba*, «Il Messaggero», 10 giugno 1989, a C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989.

se la scrittura di Manganelli e Camporesi viene intesa come elaborazione di ingrediente eterogenei amalgamati tra loro, pur nel rispetto delle peculiarità di ognuno, non risulterà eccessivo accomunare questa loro «allucinazione stilistica controllata» all'ambigua metafora che unisce cucina e anatomia. Infatti se da un lato Camporesi, analizzando lo stile dell'Artusi, scrive:

come la macchina del romanzo barocco si snoda in un umbratile gioco di travestimenti, di ambigue mascherate che rimescola confonde camuffa identità e sessi [...], così i maestri della cucina barocca (attori consumati che nascondono dietro la maschera il trucco) giocano al travestimento delle sostanze, al mascheramento dei gusti e delle qualità alla ricerca di deliri culinari, di illusioni gustative camuffate [...], teatro d'illusioni e d'inganni sofisticati dentro cui il palato si smarriva in un labirinto di opposti incorciati, in un puzzle di finzioni programmate.<sup>228</sup>

Parallelamente, facendo suo un passo dei *Discorsi di anatomia* del Bellini, compara (sulla scia di Balandier) il tavolo anatomico a quello della cucina:

La camera delle dissezioni diventa luogo di “magnificenza e di gloria”, di “esaltazione e di trionfo”, non di “ignominia e di abiezione”; nel quale un corpo umano scorticato dalle “macchine disfacitrici” non ha “apparenza di macello e di carneficina” ma “spogliato delle sue pelli”, appare “tutto di bella porpora frammischiata con bell'argento”; “tavolo d'anatomia e tavola di cucina giungono a sovrapporsi confondendosi nel rapimento estetico”<sup>229</sup>

Fino a teorizzare, attraverso le parole delle prediche quaresimali del Marchelli, l'assai barocca e manganelliana «anatomia del nostro nulla»: «La dissezione dell'uomo diventa una anatomia del nostro nulla eseguita col “coltello della divina parola” che s'interna dentro l'uomo “a scoprirvi fino all'ultime fibre del nostro niente”»<sup>230</sup>. Se è vero per Camporesi che – come scrive Belpoliti – «le sue narrazioni sono dettagliate visite mediche»<sup>231</sup>, risulta estremamente significativo e valido per entrambi gli scrittori, l'affettuoso ricordo camporesiano di Ezio Raimondi: «ciarlatano era una parola affettuosa, il riconoscimento, di una qualità, quasi una disposizione, di una bravura, fatta insieme di parola e di gesto, di teatralità»<sup>232</sup>. Manganelli e Camporesi possono

---

<sup>228</sup> P. Camporesi, *La carne impassibile*, cit., p. 75.

<sup>229</sup> Vedi Bellini, *Discorsi di anatomia*, citato in P. Camporesi, *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano 1985, p.155.

<sup>230</sup> Vedi R. Marchelli, *Prediche quaresimali*, citato in P. Camporesi, *Le officine dei sensi*, cit., p.165.

<sup>231</sup> M. Belpoliti, *Piero Camporesi scrittore*, in *Accademico di nulla academia*, cit., p. 52.

<sup>232</sup> E. Raimondi, *Storia di Piero camporesi e di un'amicizia*, in *Accademico di nulla academia*, cit., p. 96.

essere considerati, per il loro eclettismo e la loro capacità di ribaltare le strutture convenzionali della lingua, autori barocchi contemporanei, sempre attuali anche nella loro inattualità, se per contemporaneità si intende – con Giorgio Agamben – «quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»<sup>233</sup>. In questo senso entrambi riescono a fornirci squarci inattesi sulla contemporaneità, perché immettono una sfasatura anacronistica nel presente, senza alcuna nostalgia, ponendosi come autori barocchi in un mondo postmoderno.

---

<sup>233</sup> G. Agamben, cit., p. 21.

### 3.4 – Manganelli e Celati: il ritmo dell'impensato

Indubbiamente Calvino ha sempre avuto un fiuto particolare nel saper individuare la carica innovativa di scrittori difficilmente catalogabili, prendendosi il rischio della pubblicazione, consapevole della difficoltà di presentarli ad un pubblico più vasto. La scelta di far pubblicare per Einaudi prima Manganelli, con il suo secondo libro *Nuovo commento* (1969), e far poi esordire Celati con le *Comiche* (1971), denotano una lungimiranza eccezionale e una onestà spregiudicata nel mettere in discussione continuamente la sua poetica e il gusto dominante. In prima istanza Manganelli e Celati rispecchiano, almeno nei loro primi testi, due filoni di scrittura cari a Calvino: il funambolismo combinatorio della lingua e la riscoperta della tradizione folklorica italiana. Calvino vede in Manganelli una nuova possibilità di sviluppo per le sperimentazioni oulipiane, poiché sia in *Hilarotragoedia* che in *Nuovo commento* si assiste alla decostruzione di due generi caratterizzati da precisi *contraintes* strutturali, come il trattatello e il commento, proiettandoli verso l'indeterminatezza e la polisemia della “opera aperta” – così come era stata illustrata da Umberto Eco –, che Calvino era in grado di concepire ma non di mettere in atto, bloccato da una ineludibile necessità di coerenza strutturale. Mentre per quanto riguarda Celati l'intuizione di Calvino è l'aver notato in quella scrittura “sgangherata”, decentrata, linguisticamente zoppicante, la prosecuzione della narrazione orale italiana, che attinge dal folklore tradizionale e lo attualizza nell'Italia postmoderna del boom economico. In entrambi gli autori Calvino ha riconosciuto, dunque, abili interlocutori su tematiche a lui care, quali la narrazione combinatoria e l'oralità della scrittura. Il confronto con la produzione di Calvino si è rivelato d'altra parte fondamentale sia per Manganelli, soprattutto rispetto al concetto di chiarezza ermeneutica del linguaggio, sia per Celati, riguardo alla riduzione del confine che separa parlato e scritto.

La comparazione tra i due autori non si riduce solamente al rapporto intenso con Calvino, ma spazia anche verso una comune percezione della scrittura in quanto attività in cui l'autore non domina le parole ma viceversa tende a farsi trascinare dalle parole verso luoghi inesplorati, “possibili” linguistici che prendono forma attraverso il suo

corpo, in qualità di filtro che consente alle parole di combinarsi sulla pagina <sup>234</sup>. In questa prospettiva, che rifiuta il concetto di ispirazione e di genio dell'autore, la scrittura si configura come orchestrazione di un ritmo che è nel linguaggio, non in senso metafisico ma “superficiale”, ovvero in base alle combinazioni tra le parole, che si accordano tra loro servendosi dello scrittore come mezzo d'esecuzione. Il paradosso su cui operano i due autori è il medesimo: scrittura come sprofondamento nella superficie delle parole, processo nel quale lo scrittore non domina il linguaggio ma ne è complice, agevolandone le plurime metamorfosi. Il presupposto con cui Manganelli e Celati affrontano la scrittura, se visualizzato a partire dalle riflessioni di Calvino, è la necessità di una certa dose di onestà dello scrittore, che lo renda meno invadente sulla scena e gli consenta di aprirsi in qualità di scrivente alle infinite possibilità del linguaggio. La disonestà dello scrittore consiste, invece, nella dimostrazione di una abilità compositiva eccellente volta alla mera produzione letteraria, ma priva di qualsiasi stimolo, perché possiede in sé già tutte le risposte, iscrivendosi in quella “buona letteratura” che entrambi considerano la più inutile finalità dello scrivere. La questione di fondo della scrittura non è, per loro, la ricerca del cosiddetto “bello stile”, acquisibile attraverso puntuali corsi di retorica o di scrittura creativa, ma la capacità di elaborare un linguaggio che tenga conto sia delle esigenze della lingua stessa sia delle peculiarità intrinseche ad ogni artificio letterario, alla ricerca di una fluidità ritmica che amalgami al “piacere” del testo una spiccata consapevolezza tecnico-compositiva. L'organizzazione ritmica del linguaggio, sebbene nei due autori si disponga attraverso procedimenti dissimili, è sostanziata da una costante ricerca per una prosa che sia onestamente artificiosa, cioè che fornisca nuovi stimoli di riflessione linguistica senza perdere fluidità strutturale e narrativa.

Questo genere di impostazione nella relazione con l'atto di scrittura trova un corrispettivo allegorico nella macchina da scrivere, in quanto motore ritmico esterno che influisce sui caratteri stessi della scrittura, guidando la mano e l'orecchio dello scrivente verso direzioni compositive che sembrano eludere il dominio di colui che scrive su ciò che sta scrivendo. Il ritmo della macchina da scrivere, dato dal rumore dei tasti e del

---

<sup>234</sup> Li unisce anche un aneddoto bolognese: pare infatti che sia stato Manganelli a suggerire il nome di Celati come docente per il corso di Letteratura inglese del Dams di Bologna dopo la sua disastrosa esperienza; come rivela una lettera ad Anceschi del 11/10/'71 si legge: «Carissimo Anceschi, quando riceverai questa mia – no, non mi sarò tolto la vita, soltanto mi sarò sottratto all'incarico di Inglese del Corso eccetera. Mi sono accorto che la mia salute mal s'accorderebbe al ritmo dei viaggi, e che altre cose in nessun modo s'accorderebbero con altre. L'esperienza di sabato 9 è stata traumatizzante in sommo grado. Oh, mio caro, mi arguto e sommessamente Luciano!», in G. Manganelli, *I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli – Anceschi*, a cura di L. Manganelli, Aragno, Torino 210, p. 47.

rullo che riporta la pagina all'inizio di una nuova intestazione, sembra seguire le leggi dell'associazione naturale tra parole piuttosto che la libertà compositiva dell'autore, il quale diventa fantoccio vuoto al servizio dell'oggetto scrivente. La pratica della scrittura, infatti, non può prescindere dai mezzi con i quali viene messa in atto, e prima di tutto – ancor prima di pensare il testo – ogni scriba deve affrontare la propria relazione con gli strumenti basilari della scrittura: la penna, la carta, la macchina da scrivere, la tastiera del computer. Già nei suoi *Quaderni di appunti*, Manganelli si interrogava su quale fosse il mezzo più adatto, valutando in che modo esso potesse condizionare la qualità della scrittura:

Non so se continuare a scrivere a penna queste autochiacchiere: o passare a scriverle a macchina: l'uno e l'altro procedimento hanno i loro vantaggi. La penna “resiste” di più alla mano che scrive: la mano è già materia, è fuori di noi. La macchina è più pieghevole, meno estrinseca. [...] Proverò ora a scrivere di nuovo a penna, però la tentazione della scrittura chiara, nitida, persuasiva della macchina, è tentatrice. Molto tentatrice... (5-2-'55)<sup>235</sup>

Nell'affrontare la scrittura delle sue «autochiacchiere» diaristiche Manganelli è consapevole di essere diviso tra due diverse tensioni: da una parte la “resistenza” posta dalla penna, che rallenta la scrittura e così consente una maggiore riflessione sulle parole che si vanno scrivendo, e dall'altra la macchina da scrivere che non pone resistenza, ma anzi rende la scrittura più fluida, scorrevole e immediata.

Ogni modalità di scrittura ha le sue peculiarità che influiscono sull'assetto compositivo di un testo, perché a seconda dello strumento utilizzato si modificano anche il tempo e lo spazio della scrittura, il ritmo con cui si vergano o digitano le parole sul foglio, e di conseguenza il rapporto stesso con le parole, oltre alle relazioni sintattiche e semantiche tra loro. In un noto corsivo dedicato al suo «luogo di lavoro», Manganelli avvia una riflessione proprio sulla pratica della scrittura, prestando particolare attenzione all'influsso della macchina da scrivere sul ritmo compositivo delle sue frasi:

---

<sup>235</sup> G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, cit., p. 87; più tardi egli scriverà: «La macchina da scrivere nasce dai capricciosi amori di un cembalo estroso e di una mite mitragliatrice giocattolo. I suoi connotati più suasivi sono la tastiera e il macchinoso frastuono. Per codesto amore, il cembalo ha depresso le sue arie, e la mitragliatrice i suoi infantili, innocui furori. Le lettere che leggete sui tasti sono quanto resta degli antichi melodrammi, delle favole pastorali in cui il cembalo, complice consenziente, venne coinvolto... Nell'animo del dattilografo – inteso nel senso più ampio – si nasconde un solista del tasto; è consanguineo del pianista, del clavicembalista, di tutti coloro che vivono di e per una tastiera», citato in S. Nigro, *Improvvisi per un amore*, in «Il Sole 24 ore-Domenica», 14 dicembre 2003; ora in «Riga», p. 288.

Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro; e dovrei aggiungere che, sebbene io stia scrivendo a macchina, e a questo scopo usi una macchina da scrivere, l'accento, l'enfasi cade non già sullo scrivere ma sulla macchina; o meglio, può anche cadere sullo scrivere, purché tale gesto sia vissuto come imparentato allo zappare, sarchiare, panificare; in assoluta indifferenza a ciò che scrivo.<sup>236</sup>

Non è il contenuto a condizionare il ritmo della prosa, ma la digitazione dei tasti della macchina da scrivere, operazione che, secondo Manganelli, deve essere imparentata e associata a tutte quelle attività manuali che, a differenza della scrittura, servono davvero a produrre qualcosa di utile. L'idiosincrasia di Manganelli nei confronti dell'ispirazione romantica si rivela qui evidente, rivelando insieme il suo rapporto con l'atto di scrittura, nel tentativo di renderlo neutro procedimento creativo lontano dal concetto di ispirazione artistica, e inoltre la sua complicata relazione con la macchina da scrivere, verso la quale ha sempre nutrito una ambivalente rapporto di fiducia/timore, evidenziato dai numerosi errori di battitura contenuti nelle sue carte<sup>237</sup>.

Manganelli è consapevole che bisogna tenere conto degli errori commessi, perché essi fanno parte dello scrivere, e non possono essere emendati come se nulla fosse. È per questa ragione che spesso nei suoi testi, soprattutto nei corsivi e nelle recensioni, Manganelli prende spunto da un errore di battitura o da un lapsus per far cambiare direzione al discorso che aveva già impostato, sfruttando queste sviste per elaborare concetti inattesi che possono fornire nuove chiavi di lettura sull'argomento affrontato. Ciò che egli sta eseguendo, infatti, non è la stesura di un testo ma «la recita dello scrivere», per cui lo scrittore non può vantarsi di aver composto un testo letterario secondo la sua volontà, poiché si tratta sempre di una recita fatta di gesti e non di parole; di conseguenza non potrà nemmeno prendersi il merito delle scelte lessicali:

Né potrà, lo scrivente dico, vantarsi che cercar una qualche parola stravagante e bizzosa aggiunga estro e gusto al suo gesto, perché siamo d'accordo che solo di gesti si tratta, e dunque che io cerchi

---

<sup>236</sup> G. Manganelli, *Luogo di lavoro*, in RSP, p. 15.

<sup>237</sup> Constatato per presa visione delle carte originali dell'autore presso il Centro Manoscritti Autori Moderni di Pavia.

un significato secondario di “ramarro” (non sto inventando, per il puro gusto dell'inutile insisto a far finta di scrivere, come se il personaggio-attore scrivesse veramente una lettera estremamente triste, addirittura intollerabile) o che cerchi parole insultanti come “mittente” o deplorabilmente dotte come “attante” o “idioletto”, sarà affatto irrilevante; teatralmente, ogni parola è fungibile e che questo testo abbia senso è puro spreco, fatuo esibizionismo.<sup>238</sup>

Lo scrittore non si configura qui come protagonista dell'atto creativo della scrittura, ma in quanto personaggio-attore necessario alla messa in scena della recita della scrittura, privo di qualsivoglia profondità psicologica e di libero arbitrio compositivo.

Anche per Celati l'approccio alla scrittura deve avvenire in condizione di svuotamento interiore, senza psicologismi, in modo tale che sia la macchina da scrivere a condurre il gioco, non tanto per seguire modalità tipiche della scrittura automatica quanto per far sì che il pensiero fluisca in un tutt'uno con la digitazione delle parole sulla tastiera. Per ottenere questa condizione Celati ricorda che da giovane – soprattutto durante la stesura dei suoi primi libri, come in *Lunario del paradiso* (1976) – compiva lunghe passeggiate a piedi per ritrovarsi spossato davanti alla macchina da scrivere e non essere più in grado, anche fisicamente, di trattenere tutti i discorsi che gli si affollavano nella testa in modo confuso e pre-logico:

Era agosto di un anno con grandi subbugli; al mattino facevo a piedi tutto un giro delle colline, tornavo a casa verso le cinque, e mi mettevo a battere a macchina molto stanco. Volevo scrivere ogni sera nella stanchezza, lasciando correre la macchina da scrivere in modo che le avventure fiorissero da sole, improvvisando come si fa nel jazz.<sup>239</sup>

Il ritmo sincopato di *Lunario del paradiso*, la sgangherata storia di un ragazzo che viaggia per l'Europa alla ricerca di un non ben precisato angolo di “paradiso”, è il risultato – poi completamente rielaborato nel 1996 per la nuova edizione – del tentativo di trovare un punto di fusione tra l'aspetto tecnico-compositivo della scrittura e quello spontaneamente narrativo, tra la tradizione orale dei cantastorie e la prosa letteraria orchestrata in base ad esigenze prettamente letterarie. Non si tratta solo di un ritorno *näïf* ad una improbabile naturalezza del linguaggio, o di una equivalenza tra parola scritta e parlato, ma di un tentativo di scovare la radice da cui si sviluppa la necessità di

---

<sup>238</sup> RSP, p. 17.

<sup>239</sup> G. Celati, quarta di copertina di Id., *Lunario del paradiso*, nuova edizione rielaborata, Feltrinelli, Milano 1996.

raccontare storie, di condividerle con gli altri e di fare attenzione alla veste formale in cui vengono presentate.

Anni dopo Celati ritrova questo tipo di continuità tra parlato e scritto nei testi dei ragazzini delle elementari raccolti da Enrico De Vivo in *Racconti impensati di ragazzini*<sup>240</sup>, durante un progetto di scrittura nelle scuole compiuto nel 1998 che riprendeva quello sperimentale proposto da Antonio Faeti nel 1971 sulle pagine del «Caffè illustrato». L'aspetto che più interessa Celati è quello della ritmicità dei testi dei ragazzini, che sono caratterizzati, nonostante gli errori grammaticali, sintattici e di punteggiatura, da una sorta di naturale disposizione alla lettura ad alta voce, come se i testi fossero pensati e scritti per una immediata esecuzione orale:

Quando le ho detto che nei temi dei suoi scolari si intravede qualcosa che sta tra lo scritto e il parlato, volevo dire che i suoi scolari si buttano nelle frasi senza pensarci sopra, guidati solo dal radar dell'orecchio. Allora c'è una specie di bella gratuità, dove le parole vengono fuori dalla penna seguendo qualcosa di impensato. [...] Ecco perché lo scrivere mi sembra una attività cerimoniale, perché ha qualcosa dell'ascolto oracolare, l'ascolto di voci enigmatiche, che non si sa da dove vengano.<sup>241</sup>

I racconti dei ragazzini sono «impensati» perché sembrano sgorgare con naturalezza dalla penna, senza bisogno di soffermarsi troppo sulla correttezza formale, mossi dalla necessità di raccontare ciò che hanno visto o vissuto e da un impellente bisogno di comunicare. Nella prefazione ai racconti degli scolari, Celati tiene a precisare che il valore di questi temi non risiede nell'ingenuità stilistica con cui sono stati scritti, ma nella straordinaria «inconsapevolezza ritmica» che essi presentano e che prescinde quasi totalmente dalle norme prescrittive della grammatica che si insegna a scuola:

I temi dei suoi ragazzini sono il contrario di tutto questo, e la loro supposta “ingenuità” a me sembra invece il segno di un orecchio non ancora guidato dalle frasi prescritte. [...] Ma il problema dello scrivere mi sembra sia ancora lo stesso: cioè come infili le frasi, e se riesci a infilarle di slancio come tuffandoti da un trampolino, oppure se devi forzarle perché dicano qualcosa di rispettabile, in modo che gli altri ti prendano sul serio. Però, secondo me, le parole sono animaletti con un'anima che è subito maciullata dalle forzature, dall'ansia di dire qualcosa, di garantirsi un risultato.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> *Raccontini impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, presentazione di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1999.

<sup>241</sup> G. Celati, presentazione a *Raccontini impensati di ragazzini*, cit., p. 18.

<sup>242</sup> Ivi, p. 19.

Secondo Celati le forzature distruggono la carica vitale ed eversiva delle parole, limitando i rischi connessi all'azzardo di “infilare di slancio” le frasi, ne riducono le possibilità combinatorie, appiattendolo la scrittura sulla produzione di testi coerenti e comunicativamente funzionali, senza sbavature, lapsus o imprevisti. Quando De Vivo, nella sua postfazione, si occupa dei “tic” della scrittura dei ragazzini con cui ha lavorato, egli pone particolare attenzione all'uso della punteggiatura che si manifesta in diverse forme: dalla totale assenza, che delega perciò il senso della frase alla lettura ad alta voce, ad una punteggiatura collocata “a orecchio”, che tiene conto quasi esclusivamente della pronuncia della frase, piuttosto che delle regole precipue della punteggiatura standard. L'inconsapevolezza ritmica si configura, dunque, come capacità di ascoltare le frasi “a orecchio”, percepirne i valori fonici, l'andamento ritmico, le variazioni timbriche, pur non essendo supportati da una conoscenza completa delle regole grammaticali e non essendo nemmeno in possesso di strumenti retorici raffinati:

Ed è proprio un tale ritmo (tono-timbro-cadenza) che rimanda l'uso della punteggiatura, al ritmo (delle parole) interpretato “a orecchio” dai ragazzini. [...] come l'assenza dei segni di punteggiatura funziona quasi da iperstimolo ritmico o partecipativo per il lettore, così la confusione delle voci ce ne restituisce forse le differenti altezze in maniera più chiara, a patto però di *saper* leggere, ossia di essere dei buoni interpreti e dei buoni ascoltatori.<sup>243</sup>

Nei testi dei ragazzini si riscontra quello stadio dell'apprendimento linguistico in cui non è ancora avvenuta la separazione tra parlato e scritto, e di conseguenza essi riportano il discorso sulla pagina così come lo pronunciano, poiché per loro esiste un'unica lingua che varia solamente in base all'esecuzione vocale. L'aspetto sorprendente per Celati è che, nonostante le loro scarse competenze linguistiche, i ragazzini risultano sempre «intonati» – come annota De Vivo – rispetto al sistema interno dei loro testi, nei quali alle sbavature grammaticali si supplisce con dinamica delle frasi, la capacità di costruire frasi che «filano via senza interruzioni» e con inaspettata disinvoltura:

questo scrivere dei suoi scolari evidentemente parte da uno sforzo di intonarsi secondo l'orecchio, come uno che “suona a orecchio”, lei dice, per poi seguire quel tono che lo guida verso una

---

<sup>243</sup> E. De vivo, op. cit., pp. 200-201.

conclusione. Questo si vede spesso dalle loro frasi che filano via senza interruzioni, come se chi scrive si tenesse attaccato al filo del discorso, correndo dietro alle parole.<sup>244</sup>

Per Celati la raccolta risulta assai rilevante perché porta a riflettere sull'aspetto elementare del comporre frasi, in quanto capacità di accostare le parole tra loro e di scovare sempre nuove modalità espressive, modulando la propria voce e la pluralità di voci del “sentito dire” dentro un medesimo fluire discorsivo:

Per questo ha senso il suo lavoro di raccogliere i temi dei suoi scolari, che ci riporta al fatto elementare del comporre le frasi, e vedere come stanno insieme, come corrono, come trovano una modulazione. E nella sua raccolta si vede una bella varietà di modi di lanciarsi in questa avventura nella lingua, con giri di frasi e cose sorprendenti che non si trovano nella produzione editoriale, dove tutti scrivono allo stesso modo.<sup>245</sup>

La prosa standardizzata della produzione editoriale non solo limita alquanto le possibilità di contravvenire ai dettami della grammatica normativa, ma tende a separare ulteriormente oralità e scrittura, conferendo una patina di letterarietà anche a testi che non la prevedono e che non ne sentono il bisogno. Per i ragazzini che hanno partecipato ai laboratori di De Vivo, non avendo essi limitazioni di alcun tipo rispetto a ciò che vogliono raccontare a partire da spunti forniti (un episodio di vita vissuta o il riassunto di un film visto), non esistono cose che non si possono raccontare, o meglio non esiste una gerarchia tra gli elementi da narrare:

Tutto diventa raccontabile, perché non c'è più quella focalizzazione maniacale sulle cose importanti da dire, e il linguaggio va via più leggero, più leggero, come una musica. Questo è forse il modo in cui il linguaggio diventa ospitale, accogliente, perché si mette a nominare le cose del mondo come una musica.<sup>246</sup>

Il paragone con la musica consente a Celati di collegare i testi dei ragazzini con quelli di grandi prosatori del Novecento che, a suo parere, riescono in modo analogo a raccontare il mondo attraverso scritture in cui il discorso si articola e funziona grazie alle sonorità del linguaggio, pur nella consapevolezza degli strumenti retorici messi in atto. Si tratta di scrittori che si muovono sulla soglia che divide oralità e scrittura, estremamente

---

<sup>244</sup> G. Celati, in op. cit., p. 23.

<sup>245</sup> Ivi, p. 32.

<sup>246</sup> G. Celati, in op. cit., p. 34.

consapevoli dei procedimenti che stanno seguendo per la composizione di un testo, soprattutto quando infrangono le regole, mentre seguono il filo e la sonorità dei loro discorsi.

In Walser c'è l'idea che quando non si ha l'ansia di creare, e non si ha niente di preciso da affermare, le parole vanno via con più contentezza. Ed è come star a vedere cosa combineranno le parole, se seguiamo la loro cadenza, la loro metrica, la loro sonorità, l'incantamento che le porta avanti di frase in frase. In questo modo Walser, ma anche Manganelli, Gadda e Beckett, avvicinano più che mai lo scrivere al parlare. Non come imitazione del parlato, ma come movimento interno dello scrivere. Non c'è dubbio che se le parole riescono a trovare una loro intonazione, seguendo i loro ritmi e le loro cerimonie secondo i generi, possono dar forma a qualcosa di organico e impensato, come le strutture geometriche delle api.<sup>247</sup>

Secondo la lettura strumentale di Celati, gli autori a cui fa riferimento, pur molto diversi tra loro, mettono continuamente alla prova la lingua, come i ragazzini dei “racconti impensati”, tentando una fusione tra oralità e scrittura attraverso una puntuale consapevolezza ritmica, che non si configuri «come imitazione del parlato, ma come movimento interno dello scrivere». Infatti, per Celati, se l'organizzazione linguistica tiene, nonostante contravvenga ai precetti grammaticali codificati, anche un testo imperfetto, claudicante, svagato e insensato può reggersi sulla sonorità interna delle frasi di cui è composto. E così se il testo è dotato di ritmo, esso riesce a trovare comunque una sua intonazione, attraverso la quale sia possibile «dar forma a qualcosa di organico e impensato, come le strutture geometriche delle api». Per gli autori che vogliono sperimentare l'inorganicità del linguaggio, consapevoli della possibilità di avventurarsi in composizioni impossibili e inconcludenti, si tratta di assecondare la multiforme potenzialità di interazione delle parole, utilizzando tutti i mezzi a loro disposizione per riuscire a coordinare le frasi secondo geometrie stabili ed effimere, in modo analogo a quanto accade negli alveari.

A tal proposito Celati fa esplicito riferimento ad un'opera di Manganelli, che già nel titolo dichiara una struttura vaga, incerta, approssimativa: *Sconclusionone* (1976)<sup>248</sup>. Il libro di Manganelli non ha niente a che vedere dal punto di vista formale con i racconti impensati dei ragazzi, ma Celati intuisce che questa “sconclusionata” scrittura si fonda

---

<sup>247</sup> Ivi, p. 36.

<sup>248</sup> Nello stesso anno Celati pubblica il suo *Lunario del paradiso*, il cui titolo è ispirato al manganelliano *Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi, Torino 1973.

su principi riconducibili a una medesima necessità, ovvero alla possibilità di seguire la lingua in tutte le sue rocambolesche variazioni, ponendosi in una condizione di infantilità consapevole, da cui poter fare ancora esperienza della condizione in cui oralità e scrittura non risultano irrimediabilmente separate. Nella quarta di copertina di *Sconclusionone*, Manganelli sembra dare ragione a Celati quando afferma che il «volumetto, timido e schivo» è pensato proprio per contravvenire alle regole della buona scrittura, e perciò è rivolto a tutti quei «lettori mentalmente perplessi», «psicotici», che sono alla ricerca di un libro che produca «disturbi mentali». Si tratta dunque non di un romanzo di formazione ma di un romanzo di “de-formazione”:

L'opuscolo è stato compilato in ossequio a talune regole retoriche che così si definiscono: discontinuità, contraddizione, lacuna, ridondanza, ripetizione, superfluità e dispersione. Codarda litote sarà definirlo “ineguale”. [...] Testo, dunque, inattendibile da qualunque punto di vista, e giustamente anche se brutalmente disatteso dai teologi.<sup>249</sup>

Si tratta di una opera “ineguale” che si pone volutamente in contraddizione con le regole retoriche classiche, privilegiando la disomogeneità e dispersione del testo, alla ricerca non della compattezza ma dell'incoerenza formale. La “sconclusionone” non è solo una condizione di spaesamento e di sfasamento percettivo, ma si configura anche come ritmo della scrittura, secondo una sintassi che pare arrancare su se stessa, procedendo per divagazioni, dilatazioni e ripensamenti. La lingua segue il pensiero in tutte le sue evoluzioni, tra logica e irrazionalità, che danno vita a connessioni “impensate” tra elementi, e dunque ad un sistema discorsivo, che procede secondo le ramificazioni del suo discorrere, del “vanverare”, saltando di palo in frasca senza bisogno di giustificazioni. Non si tratta, evidentemente, di una scrittura infantile svincolata da una fase di riflessione che precede la stesura del testo e di una consapevole disposizione ritmica, ma in essa si riconoscono comunque i nodi idiosincratici dell'autore: l'avversione per la completezza, per le composizioni in cui *tout se tient*, per i discorsi che tendano a dimostrare la propria validità, per i dogmatismi narratologici. Nella scrittura “sconclusionata” di Manganelli, Celati coglie la medesima tensione ritmica dei raccontini “impensati” dei bambini delle elementari, in cui è il ritmo a dare coerenza al testo e non la compostezza sintattica o la completezza delle informazioni. I testi manganelliani si presentano, secondo Celati, come disposizioni bidimensionali di

---

<sup>249</sup> G. Manganelli, quarta di copertina di *Sconclusionone*, Rizzoli, Milano 1976.

linguaggio, poiché tutto avviene a livello superficiale della pagina, senza una profondità metafisica ulteriore. Nella rilettura celatiana di autori quali Imbriani, Gadda, Calvino, Manganelli, viene assegnato loro grande merito per aver conferito profondità alla superficie, cioè aver aperto “botole di senso” direttamente esperibili sulla pagina, creando dilatazioni semantiche imprevedute e costantemente interrelate.

In un noto saggio degli anni Settanta sui romanzi di Sanguineti, Manganelli e Calvino, Celati espone la sua definizione del «racconto di superficie», fondata sulle riflessioni di Deleuze in merito ai giochi linguistici e semantici di Lewis Carroll in *Alice*:

Lo definirei racconto di superficie in quanto racconto di ciò che avviene su una superficie e rifiuto della antica profondità del discorso. [...] Per Deleuze il senso è un puro effetto che, come tale, non esiste, ma insiste e sussiste nella superficie del discorso [...]. Il senso si ha così come effetto di posizione di attributi delle cose nello spazio del discorso, e non come emergenza da un sotto del discorso, qualcosa che le parole portano alla luce.<sup>250</sup>

Il senso non si colloca al di fuori del discorso ma all'interno di esso, e dunque insiste sulla superficie che il discorso occupa, ovvero l'insieme di parole e frasi che compongono il racconto. Non si tratta di far emergere il sommerso ma di palesare la complessità delle combinazioni linguistiche sulla pagina. Celati individua le caratteristiche del «racconto di superficie» in tre romanzi usciti a pochi anni di distanza l'uno dall'altro tra la fine e l'inizio degli anni Settanta: *Gioco dell'Oca* (1967) di Sanguineti, *Nuovo commento* (1969) di Manganelli e *Le città invisibili* (1971) di Calvino. Questi tre romanzi sarebbero accomunati da un medesimo paradosso: scrivere della profondità utilizzando «congegni di superficie», ovvero trattare tutto quanto come se si trovasse allo stesso livello, evitando di collocare la profondità come una immanenza metafisica della superficie. Si viene così a creare un ambiguo gioco di superficie, in cui la profondità diviene essa stessa elemento superficiale, planimetrico, congegno inserito tra altri congegni in una complessa geometria verbale:

L'analogia sta nell'uso dello stesso procedimento per tradurre una metafora di penetrazione nel profondo in una descrizione di meccanismi, congegni (materiali o verbali) per riportare ciò che è nel profondo alla superficie del discorso. Il paradosso che sorge è il seguente; il profondo è quella serie del discorso a cui si applicano i congegni di superficie. Ossia è una serie metaforica sulla cui

---

<sup>250</sup> G. Celati, *Il racconto di superficie*, ne «Il verri», n. 1, 1973, p. 94.

ambiguità giocare, trasformandola in tante ipotesi non metaforiche (i congegni).<sup>251</sup>

Se anche gli elementi di profondità, le metafore del profondo, diventano figure di un gioco di carte che si svolge interamente sulla medesima superficie, allora il profondo perde la sua aura sacrale e può venire a contatto con il linguaggio, contaminandosi e reagendo con esso. In questa prospettiva tutto è raccontabile, tutto è linguaggio, perché non c'è nulla che stia al di fuori delle regole del gioco, che possono prevedere un numero quasi infinito di combinazioni e variazioni. Anche chi desidera barare sa che deve contravvenire a determinate regole, destreggiandosi con i medesimi «congegni di superficie» messi a disposizione dal gioco del linguaggio. Il racconto di superficie non è la narrazione della superficialità, ma appunto il paradosso della profondità, ovvero un «procedimento per tradurre una metafora di penetrazione nel profondo in una descrizione di meccanismi», cosicché il racconto sia la risultante della combinazione di quei congegni verbali che organizzano nient'altro che se stessi, in quanto elementi che sono in relazione tra loro secondo le regole del gioco a cui stanno giocando: il percorso del gioco dell'oca in Sanguineti, le caselle della scacchiera in Calvino, le note del commento in Manganelli. In tutte e tre le opere Celati individua tre tipologie di *nonsense* che, recuperando l'insegnamento dell'*Alice in Wonderland* di Carroll, ricompongono il senso comune secondo regole impensabili nella quotidianità, attraverso le quali ribaltare gli standard codificati della comunicazione, come accade senza riflessioni preliminari ai ragazzini delle elementari. Il *nonsense*, comunque, non deriva da un disordine alogico ma dalla creazione di un nuovo ordine, contravvenendo alle regole logico-grammaticali consuete:

Questo è il tipo di ricostruzione operato dal congegno-gioco: oggetti già dati da manipolare finché non si riordinino in nuove serie. [...] La superficie scritta non è altro che il valore letterale delle parole: le parole come segni puramente sintattici o equireferenziali. La conclusione è che la scrittura può attuare tutte le trasformazioni possibili tra le serie. La scrittura è come la realtà di Alice, uno spazio di perpetue metamorfosi. [...] Questa è l'assenza di spessore.<sup>252</sup>

L'assenza di spessore del racconto di superficie consente di dare vita a «uno spazio di perpetue metamorfosi» del linguaggio, aprendo a infinite possibilità combinatorie, che si collocano sul confine tra indicibilità e perdita di senso. In questo modo si recupera il

---

<sup>251</sup> G. Celati, *Il racconto di superficie*, in «Il verri», cit., p. 97.

<sup>252</sup> Ivi, pp. 99-101.

valore letterale della scrittura, che si lega alla pratica stessa dello scrivere; dunque comporre parole sul foglio con la penna o con la macchina da scrivere fa già parte della narrazione in sé, poiché determina la fluidità compositiva del testo, nonché il tempo d'esecuzione della scrittura e il ritmo stesso delle frasi. Rifacendosi al concetto di «illimitato divenire» proposto da Deleuze, Celati sottolinea che «è la vertigine delle possibili metamorfosi che il linguaggio può attuare attraverso il suo illimitato divenire», e perciò le tre opere prese in considerazione, anche nella loro diversità, si presentano come tentativi di regolare attraverso un gioco *nonsensical* l'inarrestabile e molteplice continuità del discorso, imprimendone sulla superficie della pagina il valore letterale, l'unico con il quale lo scrivente può entrare davvero in contatto. Ogni scrittura, anche la più controllata e retoricamente raffinata, si configura come organizzazione provvisoria delle metamorfosi del linguaggio in divenire:

L'illimitato divenire, di cui Deleuze offre un'ampia spiegazione, è la modalità specifica dell'avventura di superficie: il linguaggio che da una serie può produrne due, che può dividere e moltiplicare le serie così da attuare il trapasso da passato a presente, da discontinuità a continuità. L'illimitato divenire è illimitata metamorfosi [...] Il paradosso ha a che fare con l'infinito divenire e le possibilità metamorfiche del linguaggio per questo: perché permette di percorrere due serie alternative, trasformando l'una nell'altra in continuazione.<sup>253</sup>

In questa prospettiva la scrittura non si manifesta come simulazione di coerenza, ma come delimitazione parziale e contingente dell'illimitato divenire del linguaggio, e dunque – per utilizzare un terminologia eraclitea – essa organizza ciò che scorre, il flusso in divenire, ovvero il ritmo:

La scrittura è ciò che opera la delimitazione dello spazio materiale del gioco e lo amministra [...] Si perché l'illimitato divenire della scrittura di cui abbiamo parlato fin qui ha un confine: è il confine della grammatica.<sup>254</sup>

Le potenzialità metamorfiche della scrittura vengono arginate solo dai confini della grammatica, oltre i quali non è consigliabile procedere, a meno che non si voglia scavare uno iato comunicativo incolmabile. Ciò non significa che non si possa contravvenire a queste regole, ma che bisogna comunque mantenere una struttura base

---

<sup>253</sup> Ivi, pp. 102-103.

<sup>254</sup> Ivi, p. 104.

minima che consenta la comunicazione. I racconti impensati dei ragazzini lambiscono questa soglia, oscillando tra sintassi sgrammaticata e totale incomprendibilità, ma riuscendo a trovare un ritmo interno che li renda comunque comprensibili. Gli autori a cui fa riferimento Celati, invece, sono ben consapevoli dei confini grammaticali, ma li mettono alla prova attraverso tentativi di eversione linguistica, che possano scalfire la staticità della norma e la pieghino alle esigenze del loro discorso. Essi privilegiano dunque la continuità ritmica del discorso rispetto alla discontinuità ordinatrice della norma, non escludendo dalle possibilità combinatorie soluzioni di disomogeneità testuale, sospensione concettuale, inconcludenza argomentativa e trasgressione retorica. In ogni singolo testo le regole del gioco vengono prima poste come valide, poi disgregate e ricomposte secondo un principio di continua e instabile tensione anti-normativa, che porta ad una eteroclitica dinamica “sconclusionata”, in cui il senso vacilla su strutture progettate secondo una consapevole instabilità, una puntuale retorica del racconto “impensato”.

Nell'articolo *Profondo di superficie* dedicato a Calvino nel 1988, Manganelli rilegge tutta l'opera calviniana come un percorso che lo ha condotto da un primo tentativo di fare chiarezza nella complessità del profondo verso l'acquisizione di una solida capacità di svelare la profondità della superficie, non mimando la profondità ma riuscendo a concepire una scrittura in grado di indagare la pluridimensionalità della pagina scritta, attraverso il modello dello specchio di Alice:

Scrittore limpido Calvino lo era sempre stato; ma ora non di limpidezza si trattava, ma di una chiarezza che, forse, era il suo contrario. La limpidezza mimava una arguta ingenuità, presupponeva una pagina unidimensionale, liscia, ignara di anfratti, trasparente; ma la rivelazione della chiarezza era tutt'altra: la capacità, la vocazione fatale a vedere per l'appunto ciò sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina: una pagina a più dimensioni, a infinite dimensioni, illusionistica, allucinatoria, enigmatica, ma sempre tale in virtù della chiarezza.<sup>255</sup>

La chiarezza di Calvino non si configura quindi come momento di illuminazione nelle tenebre in grado di rendere chiaro e «trasparente» ciò che non lo è, ma come processo di scavo nella profondità di ciò che è già illuminato, eppure nasconde plurime dimensioni inesplorate. Per Manganelli, Calvino nella sua ultima fase è scrittore chiaro perché riesce a portare a galla l'enigmaticità della scrittura, rendendo visibile la

---

<sup>255</sup> G. Manganelli, *Profondo di superficie*, in Id., *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989, p. 163.

pluridimensionalità della pagina, «ciò [che] sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina», senza nessuna pretesa metafisica ma anzi secondo una puntuale indagine della materialità della pagina, della sua ambiguità tra valore tangibile del supporto cartaceo e illusoria apparenza del testo scritto.

In questa prospettiva la retorica per Manganelli assume ancor più la funzione di difesa contro la «confusa potenza della visione», contro l'illusoria ambizione dello scrittore di poter evocare visioni attraverso le sue parole, mentre sono le parole stesse a determinare la visione, sia come supporto (lo specchio) sia come composizione (il riflesso nello specchio):

La retorica è la grande difesa nei confronti del fascinoso automatismo, della confusa potenza della visione. L'illusione di colui che scrive è che egli sia veramente titolare in proprio di un potere letterario, che in definitiva lo specchio non esiste.<sup>256</sup>

Secondo Manganelli i concetti di profondità, visione, genio, intuizione e ispirazione appartengono a un residuo romantico dell'idea di letteratura, così una volta estrapolati dalla temperie romantica, entro la quale avevano una loro coerenza organica, si rivelano mere illusioni di una dimensione extra-testuale che funge da velo creativo, dietro al quale si cela l'inconoscibile spirito della scrittura. Attraverso una rivalutazione del compito della retorica si può al contrario riportare la letteratura sul piano prettamente letterario, non come restrizione del campo d'interesse e d'influenza, ma come riconsiderazione della letteratura a partire dalla propria specificità, che è l'altrove insito nella pagina scritta. Lo specchio e il suo riflesso non possono essere disgiunti, e dunque – fuor di metafora – la retorica si configura al medesimo tempo come supporto alla scrittura, norma a cui il linguaggio deve soggiacere, ma anche in qualità di altrove della scrittura, congegno grazie al quale si possono determinare le metamorfosi del testo, evocando ciò che sulla pagina non c'è.

Si tratta del procedimento che Celati chiama «fabulazione», nel quale sono indissolubilmente legati «l'illimitato divenire» e la contingenza della scrittura, ovvero una dinamica di allontanamento dalla pagina scritta verso una *continuum* discorsivo illimitato e metamorfico, fino a un successivo e provvisorio ritorno alla materialità della scrittura, dove lo scrittore si adopera per disporre le frasi sulla pagina grazie ai congegni verbali della retorica, imbrigliando parzialmente il movimento intrinseco al flusso dei

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 166.

pensieri:

La fabulazione è in se stessa l'illimitato divenire e tutte le metamorfosi a cui soggiaciamo: come tale non flessibile, sempre inaugurale e sempre subito perduta. La scrittura la chiama, la cerca con le proprie mosse. Per trovarla deve uscire da se stessa, se riesce a farcela.<sup>257</sup>

Il limite sottile che lega/separa racconto “pensato” e “impensato” consiste proprio nella consapevolezza con cui viene attuato il ritmo del testo attraverso le peculiari competenze linguistiche e retoriche, seguendo i fili del discorso, senza imporre una patina puramente letteraria ma disarticolando la sintassi in funzione discorsiva. Secondo quanto afferma Celati, gli autori che prendono questo rischio sono coloro che seguono una strategia non fondata su regole precostituite ma adattabile al pensiero in divenire e alle frasi in via di costruzione. Chi scrive non può prevedere l'evolversi della propria scrittura, sebbene sappia esattamente quale sia il tema di cui sta scrivendo:

La strategia trascende le regole perché non può essere calcolata a partire da esse, così come la fabulazione va fuori del testo perché non può ridursi alla parola scritta o a qualsiasi sua grammatica. [...] Per spiegarci come avviene questa induzione si può pensare alla forma del commento. Manganelli ha dimostrato che annotare un libro, esistente o no, è un atto di fabulazione. [...] è sempre fabulazione: sviluppo delle operazioni del testo fuori dal testo.<sup>258</sup>

L'esempio manganelliano riproposto da Celati chiarisce ulteriormente il concetto di fabulazione nel sistema del «racconto di superficie», in quanto «sviluppo delle operazioni del testo fuori dal testo», poiché il vuoto commentato si trova allo stesso tempo sulla pagina, in quanto assenza di un testo da commentare, ma anche al di là della pagina, in quanto miriade di testi potenzialmente commentabili. In *Nuovo commento* si assiste alla fusione della prospettiva oulipiana, tanto cara a Calvino, in base alla quale la scrittura ha bisogno di *contraintes* formali per poter sprigionare le potenzialità combinatorie, con la prospettiva fabulatoria illustrata da Celati, in base alla quale la scrittura dovrebbe tendere alla connessione tra l'altrove inarticolato del discorso e la contingenza dell'atto dello scrivere, implicando tanto il mezzo con cui materialmente si scrive quanto i mezzi retorici che organizzano il discorso. È così che il racconto di superficie sprigiona tutta la sua complessità, non essendo riducibile a una superficie

---

<sup>257</sup> G. Celati, *Racconto di superficie*, ne «il Verri», cit., p. 112.

<sup>258</sup> Ivi, p. 113.

iconica ma producendo una paradossale dilatazione pluridimensionale della pagina. In questa prospettiva ogni testo rimanda a un altrove che si trova già nel testo stesso: la fabulazione è allora un processo enigmatico perché al contempo intrinseco ed estrinseco alla scrittura, producendo quella profondità di superficie che Calvino ha reso attraverso una chiarezza pervasiva, mentre Manganelli e Celati attraverso una ambiguità “sconclusionata”. Tale ambiguità si manifesta in due modi differenti: in Manganelli è connessa alla costruzione di fluide geometrie discorsive, mentre in Celati rimanda a una infantile fusione tra filo del discorso e inconsapevolezza ritmica.

Secondo Manganelli, il genere che più di ogni altro è in grado di sondare le molteplici dimensioni della superficie è il fantastico, perché esso sa cogliere e mettere in evidenza i rimossi semantici che giacciono sotto, sopra, accanto alle parole, avventurandosi nel «corridoio di parole segrete» che si apre oltre ogni singola parola scritta:

Ciascuna parola sulla pagina è adito ad un corridoio di parole segrete, sempre più sommesse e clandestine, alla fine inafferrabili effati. Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti.<sup>259</sup>

Nel racconto fantastico le apparenze diventano presenze, perché vengono collocate allo stesso livello del reale, in una condizione di costante ambiguità tra quotidianità e un altrove oscuro, che si manifesta come una delle possibili contingenze del reale. Per Manganelli ogni scrittura appartiene al genere fantastico, perché non può esistere una relazione univoca tra parola e realtà, ma solo una descrizione del mondo che sia anche invenzione del mondo, e dunque narrazione, «fantasticazione»<sup>260</sup> degli «aditi segreti» che si aprono sotto ogni singola parola, o meglio che si trovano nell'ombra della sua superficie. L'illusione di una scrittura che vada a scavare nella profondità della parola viene contrapposta alla concretezza di una scrittura che scava nel profondo della superficie, riacquisendo il senso del fantastico di cui è già dotata la lingua costantemente in uso, in una continua interdipendenza tra parlato e scritto. Secondo la

---

<sup>259</sup> G. Manganelli, *Letteratura fantastica*, in LCM, p. 60.

<sup>260</sup> Vedi G. Celati – M. Rizzante, *Dialogo sulla fantasia*, in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di L. Rorato e M. Spunta, Edwin Mellen Press, Lampeter 2009.

distinzione proposta da Meschonnic, sarebbe più opportuno parlare della triade orale, parlato e scritto, in cui oralità è «ciò che il linguaggio scritto può veicolare del corpo, della corporeizzazione, nella sua organizzazione scritta»<sup>261</sup>, disinnescando la contrapposizione fittizia tra oralità e scrittura, poiché questa triade consente di evidenziare la differenza tra il discorso pronunciato oralmente, la scrittura che simula l'oralità, e la parola scritta.

Ritornando ai racconti dei ragazzini, la definizione di “impensati” proposta da De Vivo e accolta da Celati svela allora il valore e il ruolo inalienabile della scrittura, ovvero la capacità di rendere tutto narrabile, non esistendo distinzioni dal punto di vista compositivo tra ciò che si può o non si può raccontare, così come non si distingue tra un elemento di superficie e uno del profondo, ma solamente gradi diversi dello svelamento dell'enigmatica planimetria dello scrivere. Le metamorfosi del linguaggio e la pluralità di dimensioni compresenti sulla pagina non appartengono a un altrove metafisico ma giacciono sullo stesso spazio scritto, e si pongono perciò come altrove, deragliamento, divagazione della contingenza della scrittura.

Recentemente nella presentazione al volume *Altrove* di Michaux, scritta da Celati insieme a Jean Talon, lo scrittore analizza l'ambivalenza del concetto di alterità nei racconti di viaggio in paesi immaginari scritti dall'autore francese negli anni Trenta. L'altrove di Michaux, infatti, non è connesso solo a una pseudo-geografia di popoli immaginari, con tradizioni e culture improbabili, ma in particolare alla cerimonia stessa della scrittura, in quanto «iniziazione a un altro mondo», scrittura come divagazione che si innesta direttamente sulle possibili combinazioni verbali:

L'idea di scrittura come cerimoniale magico si riflette nelle frasi di Michaux: un continuo slittamento sulle punte dei nomi, nell'atto della nominazione, spesso portato avanti da ripetizioni, assonanze, allitterazioni. Slittamento che, appena si avvicina a nominare qualcosa, già la cosa evapora.<sup>262</sup>

Attraverso «l'atto di nominazione» le popolazioni immaginarie si materializzano sulla pagina, come figure retoriche di qualcosa che sta altrove ma può avere luogo solo nello spazio ancora “impensato” della pagina, proiezioni della loro potenzialità di superficie. L'atto dello scrivere si configura come cerimonia in cui lo scrittore esegue codificati movimenti rituali, ma non sa quale demone sta andando a evocare; perciò egli, pur

---

<sup>261</sup> H. Meschonnic, *Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, in «Studi di Estetica», n. 21, 2000, p. 21.

<sup>262</sup> G. Celati, postfazione a H. Michaux, *Altrove*, Quodlibet Macerata 2005, p. 238.

avendo posto le regole del gioco, non è in grado di prevedere quale mossa porterà alla conclusione del gioco, o meglio se il gioco a cui sta giocando contempla la vittoria oppure invariabilmente la sconfitta. Lo scrittore non domina il gioco della scrittura, ma dispone le carte affinché esso si renda possibile, e ogni elemento di disturbo, interno o esterno al linguaggio, può portare verso direzioni inaspettate. Lo scrittore allora non conduce il viaggio della scrittura verso un altrove che si trova al di là della pagina scritta, in un mondo fatto di immaginazioni, fantasie e visioni, ma egli è in balia del viaggio, disorientato in ogni singola frase, sorpreso da ogni “corridoio” che si apre in tutte le direzioni attorno alle parole, depistato dalle continue esitazioni del senso.

In una recensione alle *Quattro novelle sull'apparenza* di Celati, Manganelli coglie il passaggio avvenuto nella scrittura di Celati tra le prime opere degli anni Settanta e quelle degli anni Ottanta, riconoscendo il raggiungimento di una scrittura più lineare e meno disarticolata, ma individuando anche il saldo nucleo della scrittura celatiana che rimane immutato in tutta la sua produzione: un senso costante di “smarrimento” non solo dell'uomo nel mondo ma anche dello scrittore nel flusso della prosa. Secondo Manganelli, il dipintore Baratto diventa l'emblema del «linguaggio narrativo» di Celati, sospeso sempre tra il conseguimento di una illuminazione definitiva e la dispersioni di molteplici significati ipotetici:

Baratto, il dipintore di insegne e giostre, uno scrittore fallito e un venditore di contenitori alimentari che non ha mai visto, personaggi, se vogliamo usare parola tanto romanzesca, hanno in comune un mite, forse idilliaco disorientamento, un disagio totale, che rende il loro gestire intenso quanto inane, sconclusionato, in accordo con sporadiche intuizioni, e piuttosto sospette; come se l'orma di un significato, l'ipotesi di una connessione necessarie e illuminante fosse continuamente imminente, e continuamente perduta. Il linguaggio narrativo di Celati è il linguaggio dello smarrimento.<sup>263</sup>

Lo smarrimento e il disorientamento non possono essere elusi nella pratica della scrittura, perché lo scrittore non è mai in grado di prevedere fino in fondo le direzioni che gli indicheranno gli inaspettati stimoli del linguaggio, ma deve sottostare alle mutazioni della materia con cui sta operando. Nella superficie del racconto si possono rinvenire innumerevoli tracce, segni, ipotesi che conducono verso direzioni ulteriori, che esondano dal testo, dal tracciato principale della narrazioni, pur restando dentro il testo. Il rischio della distrazione è costantemente in agguato, e può provenire da fattori

---

<sup>263</sup> G. Manganelli, *Frammenti del mondo tra incubi e ilarità*, in «Riga», cit., p. 150.

interni alla scrittura, come i significati nascosti dietro le “parole-stemma”, oppure esterni, come il ticchettio della macchina da scrivere o gli errori di battitura.

L'estrema consapevolezza compositiva di Manganelli e Celati non è in dubbio, ma essi non rinunciano al rischio del disorientamento, travisando l'obiettivo iniziale che si sono posti, come se volessero recuperare quel valore infantile della scrittura “a orecchio”, in modo analogo a quanto accade inconsapevolmente ai ragazzini delle elementari. Non si tratta, però, della simulazione di una fittizia spontaneità ritmica, ma della volontà da parte di entrambi gli autori di trasferire nei loro testi, con pratiche diverse, l'attenta auscultazione del ritmo percepito dal loro orecchio, ormai contaminato dall'annosa frequentazione con le questioni letterarie e dalla consapevolezza retorica acquisita nel tempo. Tentare di rifondere insieme oralità – in quanto ascolto della dinamica del discorso parlato – e scrittura, si rivela operazione assai complessa, perché implica la connessione tra congegni retorici artificiosi e il flusso ininterrotto del linguaggio, in un continuo stato di tensione tra continuità e discontinuità, uno sforzo di estremo funambolismo, che Manganelli e Celati compiono con disorientata e disorientante precisione.



## Bibliografia

### Opere di Giorgio Manganelli:

- Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964; poi Adelphi, Milano 1987.
- Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967; poi Adelphi, Milano 1985.
- Nuovo Commento*, Einaudi, Torino 1969; poi Adelphi, Milano 1993.
- Agli dei ulteriori*, Einaudi, Torino 1972; poi Adelphi, Milano 1989.
- Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi, Torino 1973; poi Adelphi, Milano 1991.
- Cina e altri orienti*, Bompiani, Milano 1974.
- A e B*, Rizzoli, Milano 1975.
- Sconclusione*, Rizzoli, Milano 1976.
- Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano 1977.
- Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977; poi Adelphi, Milano 2002.
- Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano 1979; poi Adelphi, Milano 1995.
- Amore*, Rizzoli, Milano 1981.
- Angosce di stile*, Rizzoli, Milano 1981.
- Discorso dell'ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982.
- Dall'inferno*, Rizzoli, Milano 1985; poi Adelphi, Milano 1998.
- Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano 1986.
- Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986.
- Rumori o voci*, Rizzoli, Milano 1987.
- Salons*, Franco Maria Ricci, Milano 1987; poi Adelphi, Milano 2000.
- Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989.
- Improvvisi per macchina da scrivere*, Leonardo, Milano 1989; poi Adelphi, Milano 2003.
- Cento libri, per due secoli di letteratura*, con C. Garboli, Archinto, Milano 1989.
- Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare soldi*, Adelphi, Milano 1990.

*Due lettere di Giorgio Manganelli*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1990.

*La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1991.

*Esperimento con l'India*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1992.

*Il presepio*, a cura di E. Flamini, Adelphi, Milano 1992.

*Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1994.

*La notte*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 1996.

*Il delitto rende ma è difficile. Aforismi e stravaganze*, Comix, Modena 1997.

*Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997.

*Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di P. Napoli, prefazione di G. Agamben, Quodlibet, Macerata 1999.

*De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di L. Scarlini, Marcos y marcos, Milano 1999.

*Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di E. Trevi, Quiritta, Roma 2001.

*La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965 – 1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma 2001.

*Incorporei Felini*, 2 Voll: I, *Poeti inglesi degli anni '50*; II, *Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese (1959-1987)*, a cura V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

*Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a cura di G. Pulce, Archinto, Milano 2003.

*Il romanzo inglese del Settecento*, a cura di V. Papetti, Nino Aragno, Torino 2004.

*La favola pitagorica*, a cura di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2005.

*Un'allucinazione fiamminga. Il "Morgante maggiore" raccontato da Manganelli*, a cura di G. Pulce, Socrates, Roma 2006.

*L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2006.

*Poesie*, a cura di D. Piccini, postazione di F. Francucci, Crocetti, Milano 2006.

*Mammifero italiano*, Adelphi, Milano 2007.

*Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di L. Manganelli, Aragno, Torino 2008.

*Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di L. Scarlini, Bompiani, Milano 2008.

*I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, a cura di L. Manganelli,

Aragno, Torino 2010.

*Ti ucciderò, mia capitale*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 2011.

### **Testi di critica su Manganelli:**

*Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico di Lietta Manganelli*, a cura di Ermanno Cavazzoni, Quodlibet, Macerata 2010.

*Dossier Manganelli*, in «Caffè Illustrato», I, n. 1, giugno – luglio 2001, Incipit, Roma.

*Cantiere Manganelli. Fotobiografia. La vita, le opere (1922-1990)*, Casa delle letterature (Comune di Roma), Roma 2002.

*Cantiere Manganelli 2*, Casa delle letterature (Comune di Roma), Roma 2010.

*Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga», n.25, Marcos y Marcos, Milano 2006.

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

*Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Editori Riuniti, Roma 2000.

*Manganelli poeta*, in “Poesia”, XII, n. 130, luglio-agosto 1999, Crocetti, Milano.

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

Alfano G., *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.

Belpoliti M., *La retta e il tapiro*, in Id., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.

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

Bricchi M., *Manganelli e la menzogna. Notizie su “Hilarotragedia” con testi inediti*, Interlinea, Novara 2002.

Cavadini M., *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Studi Bompiani, Milano 1997.

Cortellessa A., *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in “*Quel libro senza eguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Calducci e

- A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000.
- Cortellessa A., *Libri segreti. Autori-critici del Novecento italiano*, Le lettere, Firenze 2008.
- De Benedictis M., *Manganelli e la finzione*, Lithos, Roma 1998.
- Donnarumma R., *Hilarotragoedia di Manganelli*, in «Nuova corrente», XLII, 1995.
- Galliano G., *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze libri, Firenze 1986.
- Isotti Rosowsky G., *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Bulzoni, Roma 2007.
- Leotta P. C., *Tales of the grotesque and arabesque. Elio Vittorini e Giorgio Manganelli traduttori di Edgar Allan Poe: un caso traduttologico*, Bonanno, Acireale-Roma 2007.
- Mari M., *L'approche du texte de et par Giorgio Manganelli*, in «Arzanà», n. 5, 2000.
- Menechella G., *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna 2002.
- Merini A., *La palude di Manganelli o Il monarca del re*, La Vita Felice, Milano 2003.
- Musgnug F., *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Bern 2010.
- Paolone M., *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Carocci, Roma 2001.
- Paolucci E., *Les itinéraires de l'imaginaire dans l'écriture de Giorgio Manganelli*, Simple, Macerata 2009.
- Pegoraro S., *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma 2000.
- Pulce G., *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma 1988.
- Pulce G., *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus Editore, Grosseto 1996.
- Pulce G., *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, Grassano 2004.
- Spila C., *Un "destino baroccamente alluso in cifra": scrittura e strutture del libro di Giorgio Manganelli*, in «Sincronie», VIII, fasc. 15, gennaio-giugno 2004.
- Tagliaferro A., *Intorno alla genesi di Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli*, ne «il Verri», XLII, n. 6, 1998.
- Terni P., *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Sellerio, Palermo 2000.
- Usher J., *Manganelli*, in «EJGS», Supplement, no. 1, 2002.

West R., *Desire, displacement, digression. Rethorical ramification in Giorgio Manganelli's "Amore" and "Tutti gli errori"*, in *Sparks and seeds: medieval literature and its afterlife. Essays in honor of John Freccero*, edited by D. E. Stewart – A. Cornish; with an introduction by Giuseppe Mazzotta, Brepols, Turnhout 2000.

Zilahi De' Gyurgyokai M., *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Aracne, Roma 2008.

### **Altri testi:**

*"Accademico di nulla academia". Saggi su Piero Camporesi*, a cura di E. Casali, BUP, Bologna 2006.

*Atti del Convegno internazionale: "Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992"*, Leuven 3-8 maggio 1993, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, B. van den Bossche. Bulzoni, Roma 1995.

*Camporesi nel mondo. L'opera e le traduzioni, Atti del convegno internazionale di studi, 5-6-7 marzo 2008*, a cura di E. Casali e M. Soffritti, BUP, Bologna 2009.

*Crise de prose*, sous la direction de J.-N. Illouz et JU. Neefs, PUV, Saint-Denis 2002.

*Edward Elgar: Music and Literature*, edited by R. Monk, Scholar Press, Aldershot 1993.

*Gadda. Progettualità e scrittura*, a cura di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Editori Riuniti, Roma 1987.

*Gadda: meditazione e racconto*, a cura di C. Savattieri, C. Benedetti, L. Lugnani, Pisa, ETS, 2004

*Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli – A. Guglielmi, Feltrinelli Economica, Milano 1976.

*Gruppo 63. L'antologia*, a cura di N. Balestrini – A. Giuliani, Testo&Immagine, Torino 2002.

*I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1961 (nuova edizione 1965).

*L'individuation dans les sciences sociales aujourd'hui*, colloque, Paris, 6-7 décembre 1996, sous la responsabilité de P. Michon, Collège international de philosophie, Paris 1998.

*La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*, sous la direction de J.-L. Chiss et G. Dessons, Honoré Champion Editeur, Paris 2000

*La pensée dans la langue. Humboldt et après*, sous la direction de H. Meschonnic, PUV,

Saint-Denis 1995.

*La politique du texte, enjeux sociocritiques*, textes réunis et présentés par J. Neefs et M.-C. Ropars, PUL, Lille 1992.

*Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di L. Rorato e M. Spunta, Edwin Mellen Press, Lampeter 2009.

*Letteratura e scienza*, a cura di A. Battistini, Zanichelli, Bologna 1977.

*Patologie della politica. Crisi e critica della democrazia tra Otto e Novecento*, a cura di M. Donzelli e R. Pozzi, Donzelli, Roma 2003.

*Piero Camporesi*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», n. 26, Marco y Marcos, Milano 2008.

*Profili linguistici di prosatori contemporanei. Cecchi, Gadda, Vittorini, Pratolini, Pavese*, introduzione di P. V. Mengaldo, Liviana, Padova 1973.

“*Quel libro senza eguali*”. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000

*Raccontini impensati di ragazzini*, a cura di E. De Vivo, presentazione di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1999.

*Retorica e interpretazione. Atti di seminario, Trento, marzo 1993*, a cura di A. Dolfi e C. Locatelli, Bulzoni, Roma 1994.

*Ritmo*, a cura di Meschonnic H. – Mattioli E., «Studi di estetica», n. 21, 2000.

*Ritmologia. Atti del convegno: “Il ritmo nel linguaggio. Poesia e traduzione”*, Università di Cassino, 22-24 marzo 2001, a cura di F. Buffoni Marcos y Marcos, Milano 2002.

Abbott E. A., *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, postfazione di G. Manganelli, Adelphi, Milano 1966 [1882].

Accetto T., *Della dissimulazione onesta*, edizione critica di S. S. Nigro, presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983 [1641].

Agamben G., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009.

Alonso A., *Materia y forma en poesía*, Editorial Gredos, Madrid 1969.

Alonso D., *Pluralità e correlazione in poesia*, Adriatica, Bari 1971.

Artusi P., *La scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, introduzione e note di P. Camporesi, Einaudi, Torino 1970.

Baltrusaitis J., *Anamorfofi, o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1978.

Baratta G., *Miraggi della biblioteca*, Shakespeare & Co., Milano 1986.

Barbieri D., *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani,

- Milano 2004.
- Barbolini R., *Gadda: anatomia della visione*, ne «il verri», n. 20-21, 1980-1981.
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura*, traduzione di G. Bertolucci, Lerici, Milano 1960.
- Barthes R., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964.
- Barthes R., *Il brusio della lingua*, traduzione B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988.
- Barthes R., *Critica e verità*, traduzione di C. Lusignoli e A. Bonomi, Einaudi, Torino 2002.
- Battistini A., “Guardare fissamente la morte”. *La retorica funebre dell'Uomo al punto di Daniello Bartoli*, in «Esperienze letterarie», XXX, n. 3-4, 2005.
- Battistini A. – Raimondi E., *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1984.
- Beccaria G. L., *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964.
- Beccaria G. L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'annunzio*, Einaudi, Torino 1975.
- Benedetti C., *Una trappola di parole. Lettura del Pasticciccio*, ETS, Pisa 1980.
- Benedetti C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino 1971.
- Benveniste E., *Problemi di linguistica generale*, traduzione di M. V. Giuliani, Il saggiatore, Milano 1971.
- Berardinelli A., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Bernhard E., *Mitobiografia*, a cura di H. Erba-Tissot, traduzione di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1969; anche Bompiani, Milano 1969.
- Bertoni F., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione del reale*, Einaudi, Torino 2001.
- Blanchot M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.
- Blanchot M., *Le livre à venir*, Gallimars, Paris 1959.
- Blumenfeld W., *Sinn und Unsinn*, Reinhardt, Munich 1933.
- Bourassa L., *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Lacoste, Paris, 1997.
- Brilli A., *Retorica della satira, con il “Peri Bathous, o L'arte d'inabissarsi in poesia” di Martinus Scriblerus*, Il Mulino, Bologna 1973.

- Caillois R., *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, note di G. Dossena, Bompiani, Milano 1981.
- Calabrese O., *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- Camporesi P., *La carne impassibile*, Il saggiatore, Milano 1983.
- Camporesi P., *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano 1985.
- Camporesi P., *La casa dell'eternità*, Garzanti, Milano 1987.
- Camporesi P., *Il governo del corpo*, Garzanti, Milano 1995.
- Carotenuto A., *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977.
- Carroll L., *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie*, traduzione di A. Ceni, Einaudi, Torino 2003.
- Celati G., *Lunario del paradiso*, nuova edizione rielaborata, Feltrinelli, Milano 1996.
- Celati G., *Il racconto di superficie*, ne «il Verri», n. 1, 1973.
- Colangelo S., *Metrica come composizione*, Gedit, Bologna 2002.
- Colli G., *La sapienza greca*, III voll., Adelphi, Milano 1980-1993.
- Conte G., *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972.
- Corti M., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978.
- Corti M., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993.
- Curi F., *La scrittura e la morte di Dio. Letteratura, mito, psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- D'Arzo S., *Opere*, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, MUP, Parma 2003.
- Deleuze G., *Logica del senso*, traduzione di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975.
- Della Volpe G., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960.
- Denize J., *Oralité et énonciation dans In un luogo imprecisato de Giorgio Manganelli*, in "Je suis l'écho...". *L'écriture et la voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, sous la direction de C. Faverzani, PUV, Saint-Denis 2008.
- Dessons G., *Introduction à la Poétique. Approche des théories de la littérature*, Dunod, Paris 1995.
- Dessons G., *Émile Benveniste, l'invention du discours*, In press, Paris 2006.
- Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976.

- D. Didier, *Le journal intime*, PUF, Paris 1976
- Dombroski R., *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Ducrot O.– Todorov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1972
- Eliade M., *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, traduzione di G. Cantoni, Borla, Torino 1968.
- Eliade M., *La prova del labirinto. Intervista con C.-H. Rocquet*, Jaca Book, Milano 1980.
- Empson W., *Sette tipi di ambiguità*, a cura di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965.
- Flaiano E., *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, introduzione di G. Manganeli, Bompiani, Milano 1986.
- Ferrari S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966.
- Fraisse P., *Les structures rythmiques, étude psychologique*, Erasme, Paris 1956.
- Freud S., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, traduttori vari, Boringhieri, Torino 1971.
- Gàbici F., *Gadda, il dolore della cognizione. Una lettura scientifica dell'opera gaddiana*, Simonelli, Milano 2002.
- Gadda C. E., *Meditazione Milanese*, a cura di G. C. Roscioni, Einaudi, Torino 1974.
- Gadda C. E. , *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988
- Genette G., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, traduzione F. Madonia, Einaudi, Torino 1969.
- Getto G., *La prosa scientifica nell'età barocca*, Società Editrice Internazionale, Torino 1964
- Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Torino 1976.
- Ginzburg C., *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1989
- Giovannetti P., *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in «Allegoria», n. 28, gennaio-aprile 1998.
- Giuliani A. *Il giovane Max*, Adelphi, Milano 1972.
- Giuliani A., *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977.
- Giuliani A., *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1984.

- Guglielmi A., *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968.
- Goncharov I., *Obломov*, introduzione e traduzione di E. Lo Gatto, con uno scritto di G. Manganelli, 5 ed., Einaudi, Torino 2006.
- Harding D. C. W., *Words into rythm*, Cambridge University Press, Cambridge 1976
- Hillman J., *Il codice dell'anima*, traduzione A. Bottini, Adelphi, Milano 1996.
- Huizinga J., *Homo ludens*, traduzione di C. von Schendel, Einaudi, Torino 1946.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1978.
- Jakobson R., *La linguistica e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul suono e sul senso*, introduzione di C. Lévi-Strauss, traduzione di L. Lonzi, Il saggiatore, Milano 1978.
- James H., *La figura nel tappeto*, a cura di B. Bini, Sellerio, Palermo 2002.
- Jameson F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991
- Jung C. G., *Psicologia e alchimia*, traduzione di R. Bazlen, Astrolabio, Roma 1950.
- Jung C. G., *La dinamica dell'inconscio*, traduzione di S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1976
- Kerényi K., *Nel labirinto*, introduzione di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Koch L., *Al di qua o al di là dell'umano*, Donzelli, Roma 1997.
- Kristeva J., *La revolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du 19° siecle: Lautreamont et Mallarme*, Seuil, Paris 1974.
- Krysinski W., *Il romanzo e la modernità*, Armando editore, Roma 2003.
- Lausberg H., *Elementi di retorica*, traduzione di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1969.
- Lionni L., *La botanica parallela*, Adelphi, Milano 1977.
- Lucchini G., *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in C. E. Gadda*, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- Merini A., *L'altra verità. Diario di una diversa*, prefazione di G. Manganelli, Scheiwiller, Milano 1986.
- Mengaldo P. V., *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Mulino, Bologna 1994.
- Meschonnic H., *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris 1970.
- Meschonnic H., *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975.

- Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.
- Meschonnic H., *Les états de la poétique*, PUF, Paris 1985.
- Meschonnic H., *La rime et la vie*, Verdier, Paris 1989.
- Meschonnic H., *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Hatier, Paris 1991.
- Meschonnic H. – Dessons G., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998.
- Meschonnic H., *Un colpo di Bibbia nella filosofia*, Medusa, Milano 2005.
- Meschonnic H., *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006.
- Messori R. - Mattioli E., *La parola itinerante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Michaux H., *Altrove*, a cura di J. Talon e G. Celati, Quodlibet, Macerata 2005.
- Michelstaedter C., *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982.
- Mondo L., *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano 2006.
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988.
- Mortara Garavelli B., *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi di tesi*, Morano, Napoli 1995.
- Muzzioli F., *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Meltemi, Roma 2004.
- Neumann E., *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, traduzione di A. Vitolo, Astrolabio, Roma 1981.
- Nietzsche F., *Genealogia della morale: uno scritto polemico*, traduzione di F. Masini, Adelphi, Milano 1984.
- Palazzeschi A., *Poesie*, Preda, Milano 1930
- Parise G., *Sillabari*, Rizzoli, Milano 1972-1982.
- Pater W., *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, De Luigi, Roma 1944; ora Adelphi, Milano 1994.
- Paulhan J., *Il segreto delle parole*, a cura di P. Bagni, postfazione di A. Marchetti, Alinea, Firenze 1999.
- Pautasso S., *Cesare Pavese, l'uomo libro. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Arcipelago, Milano 1991.

- Pavel T., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di A. Carosso, Einaudi, Torino 1992.
- Pavese C., *Letteratura americana e altri saggi*, prefazione di I. Calvino, Einaudi, Torino 1951.
- Pavese C., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 1990 [I° ediz. 1952].
- Pedullà W., *L'estrema funzione*, Marsilio, Venezia-Padova 1975.
- Pestelli L., *Trattatello di Rettorica*, Longanesi, Milano 1969.
- Raimondi E., *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980.
- Raimondi E., *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982.
- Raimondi E., *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Mondadori, Milano 2003.
- Ravazzoli F., *Il testo perpetuo. Studi sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991
- Rinaldi R., *La paralisi e lo spostamento. Lettura della «Cognizione del dolore»*, Bastogi, Livorno 1977.
- Roscioni G. C., *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1974.
- Risso E., *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*, Manni, San Cesario di Lecce 2006.
- Rushton J., *Elgar, "Enigma" Variations*, CUP, Cambridge 1999.
- Sacks O., *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano 1986.
- Sams E., *Variazioni con enigma svelato, saggi su Elgar, Schubert e sul confine tra musica e letteratura*, a cura di E. Battaglia, Analogon, Asti 2008.
- Sanguineti E., *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.
- Sanguineti E., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965.
- Sanguineti E., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino, 1979
- A. Savinio, *Il signor Munster*, Adelphi, Milano, 1981.
- Savinio A., *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1945; ora Adelphi, Milano 2011.
- Saussure F. de, *Corso di linguistica generale*, introduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1967 [1916].
- Schlegel F., *Athenaum*, framm. 256, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, traduzione V. Santoli, Sansoni, Firenze 1937.

- Scarpa T., *Comuni Mortali*, Effigie, Milano 2007.
- Secchieri F., *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», a. XXIII, n. 1, gennaio 2008
- Spitzer L., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Milano 1966.
- Spitzer L., *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'asino d'oro», n. 3, 1991.
- Todorov T., *Poetica della prosa*, traduzione di E. Ceciarelli, Theoria, Roma-Napoli 1989.
- Vetri L., *Letteratura e Caos. Poetiche della "neoavanguardia" italiana degli anni sessanta*, Edizioni del verri, Mantova 1986.
- Wilson E., *La ferita e l'arco. Sette studi di letteratura*, traduzione di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 1956.
- Wilson E., *Saggi letterari 1920-1950*, a cura di G. Giudici, Garzanti, Milano 1967.
- Wilson E., *Il pensiero multiplo*, traduzione di L. Bulgheroni Spallino, Garzanti, Milano 1976.
- Yeats W. B., *Mythologies*, Macmillan, London 1923.
- Yeats W. B., *Drammi celtici*, introduzione e traduzione di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, BUR, Milano 1999.
- Yeats W. B., *Una visione*, traduzione A. Motti, Adelphi, Milano 1989.
- Zanzotto A., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011.
- Zublena P., *L'inquietante simmetria della lingua. Linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni Dell'orso, Alessandria 2002.
- Zumthor P., *Lingua, testo, enigma*, Il melangolo, Genova 1991.