



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di laurea

# Alla scoperta di mondi sommersi nelle opere di Giorgio Manganelli

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatore**

Prof.ssa Monica Giachino

Prof. Aldo Maria Costantini

**Laureanda**

Chiara Danieli

**Matricola**

851896

**Anno Accademico**

2020-2021

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
LA NASCITA DI UN NUOVO PANORAMA LETTERARIO E IL GRUPPO '63	7
I.1. Il boom degli anni '50	7
I.2. Il dibattito italiano	14
I.3. Preambolo al Gruppo 63	24
I.4. Il Gruppo 63	29
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
GIORGIO MANGANELLI: IL «TEOLOGO BURLONE»	35
II.1. La vita come un tappeto: i nodi biografici	35
II.2. Accordo e disaccordo con il Gruppo 63	43
II.3. «Discorso dello scrittore e del lettore considerati come dementi»	51
II.4. Il problema dell'identificazione della realtà	58
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
PAROLE CHE COMPRENDONO INFINITI UNIVERSI.	
L'IMPORTANZA DEL LINGUAGGIO PER MANGANELLI	64
III.1. Tra linguaggio e psicanalisi	64
III.2. Infinite strade percorribili	69
III.3. Manganelli autore postmoderno?	75

## **CAPITOLO QUARTO**

«IL RISO DELLA LETTERATURA È IL RISO DI DIÒNISO»

IV.1. L'arte del buffone 84

IV.2. L'uso del comico e il motto di spirito 89

**CONCLUSIONI** 96

**BIBLIOGRAFIA** 98

**RINGRAZIAMENTI** 105

## INTRODUZIONE

L'elaborato si ripropone di indagare la poetica di Giorgio Manganelli, con particolare attenzione ad alcuni aspetti che ritengo fondamentali per poter comprendere l'opera dello scrittore: la militanza nel Gruppo 63, che contribuì a formare il suo pensiero critico; la riflessione intorno al concetto di letteratura e opera letteraria, discussi a lungo in uno dei suoi saggi più famosi, *La letteratura come menzogna* (1967); le questioni che si sviluppano inevitabilmente attorno alla figura dello scrittore e del lettore e la messa in discussione dello statuto del reale; il linguaggio come unico mezzo in grado di tracciare strade, costruire mondi e aprire porte verso un universo ancora sconosciuto; infine, l'uso dell'ironia e del motto di spirito nelle sue opere.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire l'opera di uno scrittore così poliedrico e complesso sono molteplici, e non nego che in più di un'occasione ho pensato di arrendermi. La prima volta che mi sono imbattuta in un suo saggio è capitato più di due anni fa e stavo preparando un elaborato su *Lolita* di Nabokov. Leggendo *La scacchiera di Nabokov*, mi sono sentita disorientata perché le parole mi assalivano, mi ubriacavano, e la sensazione provata non mi ha abbandonata nelle letture successive. Ho iniziato a domandarmi quanto fosse importante l'aspetto linguistico in un'opera letteraria, come potessero le parole nascondere altre, creando così infinite possibilità. Mi sono apprese sorprendentemente coinvolgenti anche la presenza nella sua scrittura di un tratto ironico, nonché la costante consapevolezza del patto finzionale tra autore e scrittore. Tutti questi

aspetti mi hanno spinto a indagare più in profondità la poetica di Manganelli fino a scoprirne la condizione di *outsider* e il ruolo di sovversivo nel panorama letterario italiano. La riflessione elaborata in questo scritto cerca di svelare tale posizione d'autore, sebbene la ricerca possa apparire limitata, considerato il vasto universo manganelliano.

La tesi è articolata in quattro capitoli: nel primo si analizza la nascita del movimento neoavanguardista e del Gruppo 63, movimenti necessari per esaminare il dibattito letterario italiano e per poter così comprendere la teorizzazione sulla letteratura di Manganelli. Analizzate le diverse posizioni teoriche contemporanee all'autore, si nota come l'opera manganelliana sia posta ai margini del movimento proprio per la sua eccentricità. Nel secondo capitolo, infatti, si analizza la poetica di Manganelli e come essa si distanzi da qualsiasi funzione strumentale della letteratura, evidenziando dunque il suo aspetto metaletterario. Attorno a esso si sviluppano poi una serie di considerazioni riguardanti soprattutto la figura dello scrittore e del lettore, definiti, dallo stesso Manganelli, come dementi. La sparizione dell'autore, la complicità che si deve creare tra l'opera letteraria e chi la legge ricordano l'impostazione di testi post-moderni e tra quelli è giusto che venga collocata l'opera di Manganelli. È su questo sfondo che si apre il capitolo terzo: lo scrittore, infatti, sostiene che la letteratura debba superare i limiti del razionale, del verosimile, per sottrarre l'opera letteraria a funzioni moralistiche ed educative: è soprattutto l'atto del linguaggio che Manganelli vuole privilegiare, disimpegnandolo da maniere realistiche e ponendo l'attenzione sull'importanza delle parole, in particolare delle parole-ombra e delle parole-stemma. Vengono così a crearsi luoghi infernali che, intrecciati tra di loro, danno vita a nuovi universi. Infine, nel quarto capitolo l'attenzione viene posta soprattutto su uno degli aspetti caratteristici della postmodernità: l'ironia. Partendo da alcune considerazioni sulla figura di Manganelli come buffone, si vede come lo scrittore abbia utilizzato il comico e

l'ironia «come la forma di calcolata inesattezza, per cui la parola si raggiunge non soltanto spogliata dalla sua “geometria affettiva” ma arriva in una direzione calcolatamente erronea, viziata come una palla da biliardo manovrata da un giocatore particolarmente divertito. È la parola che non solo si è tolta una certa emotività ma, addirittura, l'ha rovesciata».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CARLO RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Bologna, Editori Riuniti, 2001, p. 56.

## CAPITOLO PRIMO

### LA NASCITA DI UN NUOVO PANORAMA LETTERARIO E IL GRUPPO 63

#### I.1 Il boom degli anni '50

L'adesione di Giorgio Manganelli al Gruppo 63 non è mai stata messa in dubbio, seppur accompagnata da profonde divergenze. La sua presenza, silenziosa e riflessiva, diviene una tra le più importanti del gruppo, non solo per le opere pubblicate e acclamate dalla critica, ma soprattutto per la sua teorizzazione della letteratura che si discosta, sotto certi punti di vista, da quella dei restanti componenti. Per gustare nella loro totalità le opere di Manganelli, per capire ed entrare nel suo universo, è necessario comprendere il contesto socio-culturale in cui ha vissuto, i gruppi letterari che ha frequentato e che lo hanno influenzato. Solo attraverso questa lente di ingrandimento si può capire l'opera di quel «teologo burlone»<sup>1</sup> che ha eletto il linguaggio a divinità suprema.

Per comprendere la neo-avanguardia italiana, è necessario, innanzitutto, fornire un breve quadro storico-sociale su come la rapidità degli avvenimenti abbia mutato la società, il suo modo di concepirla e di osservarla.

---

<sup>1</sup> ALFREDO GIULIANI, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori riuniti, 2002, p. 18.

L'Italia del secondo dopoguerra è divenuta protagonista di cambiamenti straordinari che hanno spinto a una trasformazione sia sul piano economico sia su quello culturale. I decenni successivi alla Seconda guerra mondiale vengono infatti definiti gli anni del boom economico, in cui si è verificata una crescita di eccezionale rapidità che è sfociata nel cosiddetto miracolo e che ha determinato «un'intera trasformazione del tessuto economico-sociale, con gli inevitabili riflessi sul piano delle idee, del costume, del modo di vita».<sup>2</sup> L'epicentro di questo mutamento è la rivoluzione industriale, avvenuta all'incirca tra il 1952 e il 1963, che ha trasformato una società prevalentemente agricola in una industriale moderna, con il conseguente trasferimento di masse di braccianti verso le industrie e, dunque, l'abbandono delle campagne a favore delle città. Gli italiani dei ceti popolari e piccolo-borghesi, abituati alla povertà della vita, iniziano in questo contesto a scoprire il benessere, ossia la possibilità di usufruire di certi beni; questa iniziale euforia non permette, tuttavia, di vedere i risvolti negativi di questa improvvisa crescita (che sono individuati dagli uomini di cultura più avvertiti e critici): primo fra tutti il consumismo che prevede una sovrabbondanza di prodotti che non soddisfano dei bisogni reali. Questo sistema induce il consumatore a comprare anche ciò che non serve, reggendo così un sistema di spreco pianificato in cui l'individuo viene inevitabilmente coinvolto: l'alienazione è tale da renderlo un semplice ingranaggio dell'apparato consumistico. L'esito è perlopiù drammatico: si ha un appiattimento dell'individualità e un indebolimento delle capacità critiche, un'alienazione della persona negli oggetti, nelle merci. Ma il risvolto sociale più drammatico si ha nella migrazione interna, che costringe non solo i contadini a lasciare le proprie terre, ma obbliga molti italiani delle regioni meridionali a trasferirsi nel Nord Italia, dove stava

---

<sup>2</sup> SALVATORE GUGLIELMI, *Guida al novecento. Profilo letterario e antologia*, Milano, Principato editore, 1971, p. 342.



avvenendo il miracolo economico.<sup>3</sup> Il distacco dal mondo contadino, ancora fortemente arcaico, ha provocato un forte senso di straniamento in coloro che si sono trovati a vivere all'improvviso in città frenetiche e cementificate, provocando così uno smarrimento collettivo. A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta si delinea in tal modo la fisionomia di quell'Italia a lungo definita "l'Italia del miracolo".

Questi cambiamenti hanno influito in maniera decisiva – come si sottolineava all'inizio – sull'intera produzione letteraria, a prescindere che essa fosse di tipo narrativo o saggistico, che era rivolta ad analizzare la frammentarietà a cui la società e l'individuo stavano andando incontro.

Nel suo saggio *Raccontare il postmoderno* Remo Ceserani rintraccia tre criteri essenziali per spiegare un'epoca scossa da profondi mutamenti sia sul piano sociale sia su quello letterario:

Il primo criterio riguarda l'estensione dei fenomeni osservati nello spazio e il loro addensarsi nel tempo: tanto più risulta la presenza dello stesso fenomeno contemporaneamente in aree diverse, tanto più esso acquista rilevanza; tanto più si assiste a un addensarsi nel tempo, a un'accelerazione delle manifestazioni del fenomeno osservato, tanto più si può pensare di essere in presenza di un cambiamento forte ed epocale. Un secondo criterio riguarda la concomitanza dei fenomeni in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione [...]. Un terzo criterio ha a che fare con un'ipotesi di gerarchia che, nelle prese di posizione implicitamente o esplicitamente ideologiche, nelle griglie interpretative della realtà storica e sociale, ciascuno di noi pone alla base della propria attività interpretativa.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Si fa riferimento al famoso triangolo industriale costituito Milano-Torino-Genova.

<sup>4</sup> REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Milano, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 18-19.

Seguendo questa linea di pensiero si riesce a decifrare più chiaramente un periodo complesso quale è stato il secondo dopoguerra, segnato da cambiamenti e stravolgimenti sia sul piano socio-economico sia su quello culturale:

Il mutamento degli anni Cinquanta e Sessanta ha sostanzialmente le stesse caratteristiche di quello tra Settecento e Ottocento. [...] I criteri dell'estensione dei fenomeni nello spazio e del loro addensarsi nel tempo, della loro concomitanza in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione, della funzione dominante esercitata dalla serie dei fenomeni materiali, collegati con le condizioni socio-economiche della produzione, del lavoro dei rapporti con la natura biologica dell'uomo e il mondo naturale delle risorse, delle tecniche, della divisione dei ruoli della sessualità, della riproduzione.<sup>5</sup>

Questa ondata di cambiamento ha colpito profondamente la società italiana, che si è trovata ad affrontare nuovi modi di produzione, la nascita di mezzi di comunicazione sempre più avanzati e tecnologici, un crescente individualismo e la necessità di reinterpretare le abitudini del passato. L'insieme di questi fattori si riflette sulla produzione letteraria, che ripropone la frammentazione<sup>6</sup> della società nelle proprie opere con particolare sensibilità e arguzia.

Per comprendere i testi di quest'epoca è necessario rintracciarne la componente strutturale principale che riguarda l'organizzazione di un testo. Bisogna, a tal proposito, seguire la distinzione tra dominante epistemologica e dominante ontologica che propone McHale: nel primo caso si tratta di narrazioni incentrate sul problema della conoscibilità e conoscenza del mondo e della realtà, nel secondo, invece, viene messo in discussione lo

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 23-24.

<sup>6</sup> Si fa riferimento agli eventi sopracitati: industrializzazione, consumismo, emigrazione interna. Questi fattori hanno contribuito alla costruzione di una società frammentata, nonché alla frattura dell'identità dovuta alla perdita di certezze, valori e tradizioni.

statuto del mondo e della realtà, o dei concetti stessi di mondo e di realtà. Questi aspetti investono inevitabilmente la forma strutturale di un'opera e il suo modo di rappresentare i contenuti: secondo l'analisi di Genette, la dominante epistemologica si propone di rappresentare il mondo come scatole cinesi, una sorta di racconto nel racconto in cui ogni avvenimento si svolge a un livello diegetico superiore rispetto a quello in cui si trova l'atto narrativo produttore di tale racconto; la dominante ontologica, invece, viene, secondo McHale, articolata in una serie di strategie narrative tese a problematizzare il mondo stesso, che riguardano il *tromp l'oeil*, il regresso o ricorsività infinita, *myse en abyme*, la metalessi o trasgressione dei livelli diegetici.<sup>7</sup> È solo attraverso queste tecniche che si può comprendere la complessa produzione di opere stampate dagli anni '50, in cui diviene difficile tirare un confine netto tra ciò che è reale e ciò che è finzione. Quello che viene messo in discussione è, dunque, il concetto stesso di realismo che non può essere considerato come una semplice rappresentazione della realtà, poiché pone alla base problemi ben più complessi, che devono essere chiariti per poter comprendere pienamente la situazione italiana e la nascita della neo-avanguardia. Un'analisi precisa viene offerta da Walter Siti in *Realismo dell'avanguardia*: lo scrittore sostiene che «l'opera d'arte è un atto di comunicazione che agisce utilizzando le reazioni semantiche che nascono dal suo rapporto con la lingua».<sup>8</sup> Siti sottolinea come, seguendo la linea del formalismo slavo,

in un testo letterario vengano *semantizzati* tutti quegli elementi che in un testo

---

<sup>7</sup> È forse necessaria una breve sintesi di ciò che queste tecniche rappresentano, soprattutto per comprendere, successivamente, ciò che avverrà in Italia nella nuova avanguardia. Il *tromp l'oeil* serve per ingannare il lettore, facendogli leggere un mondo incassato di secondo grado; il regresso o ricorsività infinita si ha quando si moltiplicano i livelli e si arriva ad un punto di collasso nel quale non si riesce più a individualizzare il livello e dunque il mondo in cui ci troviamo; nel *myse en abyme*, attraverso la combinazione di racconto incassato, della riproposta, nel metaracconto, di tratti presenti nel racconto principale e l'aspetto caratterizzante dei tratti riprodotti, si giunge a sostenere che il racconto di secondo livello riproduca il racconto di primo livello; infine, la metalessi permette l'infrazione che separa un primo livello da un secondo (ALESSANDRO CINQUEGRANI, VALENTINA DA RE, *L'innesto tra realtà e finzione da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesi, 2004, pp. 10-24).

<sup>8</sup> WALTER SITI, *Realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 9.

non letterario sono semplicemente grammaticali, relazionali. La semantizzazione avviene attraverso una dialettica continua tra contiguità e similarità: per il solo fatto di trovarsi in un testo letterario, due elementi qualsiasi vengono confrontati, e dal confronto nasce un valore di senso. Proprio perché nell'opera letteraria il caso non esiste, non esiste elemento del testo che non trovi dentro la struttura una sua funzione semantica [...]. La particolare *figuralità* del linguaggio letterario ha proprio la funzione di spingere il fruitore ad aderire continuamente a questa dialettica del simile e del dissimile [...]. Possiamo quindi parlare di una moltiplicazione di sensi, o almeno di un *aumento di semanticità*. La moltiplicazione di sensi ci attrae in un'opera letteraria perché possiamo confrontare i *sensi in più* con una serie di codici extra-testuali, e ricavarne così un aumento di conoscenza: nell'opera è quindi insita *un'istanza interpretativa*.<sup>9</sup>

È davvero possibile, considerata l'opera letteraria come un insieme di codici che coesistono, parlare di "istanze interpretative"? Secondo il funzionamento proposto sopra è chiaro come ogni elemento del testo possa mettersi in relazione con qualsiasi altro, intrecciando legami che posseggono criteri di significatività completamente diversi rispetto a quelli rilevati in precedenza. Seguendo ancora il ragionamento di Siti è sempre più evidente che

Non si cerca di attuare il senso là dove il senso non c'è, ma si cerca di attuare *dovunque* il senso, e, solo un indugio sulla opacità figurale e sull'ambiguità indotta sembra favorire la rivelazione di tutti i sensi potenziali. L'istanza interpretativa viene dunque sospesa, a favore di un indugio sulla artificialità del messaggio, e quindi della sua autonomia formale. Il momento della interpretazione e il momento dell'autonomia sono le due facce inscindibili dell'opera d'arte [...]. La indissolubilità tra il confronto e la sospensione di esso ci porta a riflettere su una attività che non è propriamente artistica, anche se all'arte è stata spesso avvicinata: l'attività ludica, il gioco.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 10.

<sup>10</sup> Ivi, p. 20.

Il piacere del gioco nasce quando viene data la possibilità di simulare comportamenti, azioni, che nella vita reale sarebbero senz'altro condannabili e deprecabili – si ha dunque una sospensione della stessa vita reale –, analogamente nell'opera letteraria si gioca con le parole, ma con la preoccupazione che esse contengano una coerenza intellettuale e una problematica sociale, creando così «una struttura conoscitiva, che come tale, ha bisogno di controllare continuamente il suo significato, è costretta dal suo particolare status semantico a rendere momentaneamente incontrollabile ogni suo singolo significato».<sup>11</sup> L'opera d'arte non può essere facilmente incasellata o etichettata, si rischierebbe di cadere in una sua semplificazione nel momento in cui fossero analizzati degli elementi a discapito di altri.

La serie di catastrofici eventi, che ha colpito la società occidentale nel Novecento, si sono dunque riflessi sulla scomposizione dell'io dell'individuo e, di conseguenza, sulla sua capacità di comprendere la realtà in cui si trova a vivere; ed è solo attraverso questi fattori che si capisce come opere di difficile comprensione, quali furono quelle pubblicate dagli anni '50, vengano elette a opere neoavanguardistiche: rinnegano le avanguardie storiche,<sup>12</sup> ricercano nuovi mezzi espressivi, trasportano il caos sociale nei loro testi, pongono il lettore in una posizione differente, non più quella di spettatore ma di complice arguto. L'insieme dei precedenti aspetti ci aiuta a comprendere una generazione di scrittori che ha tentato di rappresentare questa frammentazione nelle proprie opere. In alcuni paesi il fenomeno si è palesato con un relativo anticipo, per esempio in Germania,<sup>13</sup> in altri il collettivo di scrittori si è presentato nel panorama letterario più recentemente ed è questo il caso dell'Italia.

---

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

<sup>12</sup> Si fa riferimento in queste circostanze all'Italia, dove la neo-avanguardia rifiuta il Futurismo (avanguardia storica) nella sua globalità.

<sup>13</sup> Il movimento di cui si parla è il Gruppo 47 di cui fecero parte giovani letterati e scrittori emergenti che si riuniscono a Monaco di Baviera per contestare la politica della guerra fredda. Il gruppo non si poneva un programma letterario, ma partendo dall'esperienza del nazionalsocialismo e della guerra, condannava qualsiasi forma di totalitarismo, ponendo particolare attenzione alla figura dello scrittore all'interno della società. Per queste ragioni durante le riunioni venivano effettuate letture pubbliche di scrittori noti e ignoti, per sottolineare il carattere 'democratico' del movimento e per imporre all'attenzione di giornali ed editori giovani artisti ancora

## **I.2 Il dibattito italiano**

È una spinta rinnovatrice quella che caratterizza la società e la cultura italiana nel secondo dopoguerra, che cerca di ricostruire non solo l'economia di un paese a pezzi, ma anche il morale di tanti italiani. I contadini che lasciano la campagna per cercare un lavoro più proficuo nelle città sono trasportati non solo dal desiderio di un guadagno migliore, ma anche dalle speranze di emancipazione alimentate dal Partito Comunista. La conseguenza è la trasformazione di una società che si apre a nuove possibilità e diventa più consapevole di nuovi diritti dell'individuo, ma che allo stesso tempo si deve adattare a una dimensione 'innaturale' e alienante. Quest'ultimo cambiamento, in particolare, si ripercuote sullo spirito popolare: se i sentimenti erano prima legati a un mondo essenzialmente contadino, ora ci si sta avviando verso una modernità troppo meccanica e industrializzata. Tra il 1956 e il 1963, dunque, i cambiamenti verso una società con identità meno chiare e definite diverranno evidenti nella pubblicazione di opere complesse e macchinose. È lo stesso approccio degli scrittori alla letteratura, nonché la spiegazione della letteratura dei fatti della vita, a mutare, perché iniziano a formarsi domande sempre nuove a cui è difficile trovare risposta. La difficoltà nell'interpretare e rappresentare la società, provando dunque a fornire un chiarimento a tutte le questioni che si sollevano in questo periodo, nasce non solo dal cambiamento economico repentino di cui è stata protagonista l'Italia, ma sorge anche dalla necessità di rompere definitivamente con il passato, esplose cioè il «bisogno di un contatto

---

sconosciuti. Al Gruppo '47 si ispirerà, in Italia, il Gruppo 63, anche se, come si vedrà in seguito, le motivazioni e i dibattiti delle riunioni saranno differenti.

traumatico con la società contemporanea, e l'urto assume una tale violenza da mettere in pericolo la coerenza stessa della struttura poetica».<sup>14</sup>

A questo primo elemento se ne aggiunge poi un altro fondamentale e da non dimenticare, ossia l'affermazione della cultura di massa attraverso due matrici differenti:

Da un lato il rigoroso controllo da parte della classe dominante, dall'altro un allargamento dell'informazione e l'accentuazione dell'edonismo culturale; la risultante è un accavallarsi di messaggi che vengono privati della possibilità di nuocere perché vengono privati delle loro radici; una moltiplicazione segnica contraddittoria e superficiale. La discussione del ruolo del poeta si scontra con questa realtà linguistica in disordinata crescita; la ricerca di una funzione per la poesia, se spinge l'avanguardia al contatto con la tecnologia e all'impegno politico, la spinge anche, in modo più sottile ma forse più compromettente, a confrontarsi con l'ossessionante extra-testo costituito dagli strati linguistici dissonanti che hanno invaso il campo [...]. Metà in contraddizione e metà in concorrenza con il discorso di massa, l'avanguardia ospita, distorce, esalta, disprezza il linguaggio.<sup>15</sup>

È evidente come questi elementi pongano alla base dei problemi nuovi che i testi italiani, rappresentati fino agli anni Cinquanta dal Neorealismo, non riescono a interpretare perché «nella nuova situazione sembrano necessari diversi sistemi di rappresentazione, capaci di rendere la complessità delle situazioni sociali e dei linguaggi».<sup>16</sup> Non è più possibile riportare i cambiamenti sociali a una fedele ricostruzione, proprio perché le diverse componenti linguistiche non lo rendono facilmente realizzabile, non riuscendo a rispecchiare le diverse sfumature linguistiche divenute il principale strumento della critica alla società. Questo spiega il motivo per cui in Italia inizia a sentirsi la necessità di criticare due grandi

---

<sup>14</sup> W. SITI, *Realismo dell'avanguardia.*, cit., p. 20.

<sup>15</sup> Ivi, p. 21.

<sup>16</sup> MIRKO ZILAH DE' GYURGYOKAI, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne editrice, 2008, p. 60.

movimenti letterari a cui la situazione culturale rimane ancora profondamente legata: il Crepuscolarismo e la letteratura impegnata a sfondo sociale. La critica rivolge inizialmente la sua attenzione nei confronti dello sviluppo della poesia e della ricerca poetica, e sottolinea la sua insofferenza verso questa cultura dominante che si manifesta soprattutto «nei confronti della deriva postermetica e degli epigoni intimisti del movimento crepuscolare, di cui tuttavia si riconosce il valore di esponenti come Montale e Gozzano».<sup>17</sup> Se con il Crepuscolarismo si prova vergogna per il ruolo di poeta, si celebra il sentimentalismo e si vuole utilizzare un lessico semplice e colloquiale, con l'Ermetismo si tende a concentrare in pochi versi la rappresentazione della vita attraverso metafore complesse; tuttavia, queste correnti non sono sufficienti a raccontare una società in continuo fermento.

Una prima critica a questi movimenti viene dalla rivista «Officina», fondata nel 1955, che trova il suo massimo esponente in Pier Paolo Pasolini, affiancato da scrittori come Angelo Romanò, Gianni Scalia, e Franco Fortini. Questa rivista paradossalmente presenta dei limiti proprio nella sua critica eccessiva all'Ermetismo:

Invece di vederlo come una fase di quell'intero ciclo avviata ad arroccarsi su se stessa [...] i contributi storiografici apparsi su quella rivista si accanirono a stringere a doppio filo, appunto Ermetismo e parabola generale della Decadenza o delle avanguardie storiche, come sarebbe più corretto dire, accomunandoli in un'unica condanna, così come si condanna all'estirpazione il fiore malato e le radici che lo hanno prodotto. [...] Per loro si trattava di un tessuto totalmente malato, e dunque il bisturi del chirurgo non poteva limitarsi ad asportarne un tratto terminale; occorreva affondare nella piaga, nettarla alle radici; condannare la generazione del '10', certo, ma non solo, unire nello stesso rogo la generazione dell'80-'90.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> OSCAR ALICCIO, LAURA MASTRODDI, FEDERICA ROMANÒ, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Roma, Oblique studio, 2010, p. 4.

<sup>18</sup> RENATO BARILLI, *La neoavanguardia in italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 22-23.



Insomma, l'«Officina» cerca di denunciare diverse avanguardie del 1900, avanguardie che erano state il codificatore principale della società – esse diverranno per Anceschi, fondatore della successiva rivista «Il Verri» e «Novissimi», il punto di partenza per la sua critica. Sul dibattito critico-ideologico la rivista presenta, attraverso la sua condanna al Postermetismo e Crepuscolarismo, una feroce critica alle classi dominanti e, in particolar modo, alla borghesia:

«C'è pure il fascino del nichilismo avanguardista, bisogna cioè ammettere che un tempo e uno spazio polverizzati, un discorso frantumato in spezzoni, sono stratagemmi stilistici accattivanti, efficaci. Ma non è questa la tentazione di cedere a un lusso dello spirito, a un beato ozio che si offre in esclusiva ai membri fortunati della classe al potere? Noi, borghesi provvisti di una rendita di posizione, possiamo concederci alla *pulcherrimae ambages*, alle palestre di ardimento, alle agopunture di sensibilità in cui si risolvono le varie sperimentazioni delle avanguardie, vecchie e nuove. Ma i membri delle classi popolari? Come irridere alle loro miserie, ai loro bisogni, al loro poco di preparazione didattica, esibendo simili contorcimenti della sovrabbondanza, dello spreco?». <sup>19</sup>

Sebbene l'«Officina» si preoccupasse di interpretare, rappresentare e raccontare il pensiero delle classi sociali più basse, ciò non è avvenuto nella pratica, e lo si capisce dal linguaggio utilizzato nelle opere di questi scrittori. A segnare il punto di rottura sono allora dei giovani intellettuali e letterati che cercano di indagare la sempre più intricata società contemporanea, mettendosi in contrapposizione con i movimenti letterari presenti in quel periodo. Non è un caso che la neo-avanguardia italiana cerchi di concentrare due strutture che sembrano nettamente contrapposte: «quella fittizia del testo poetico e quella reale del

---

<sup>19</sup> Ivi, pp. 20-21.

sistema linguistico, con la sua alienazione ma anche con le sue contraddizioni e le sue potenzialità positive». <sup>20</sup>

Una figura che tra tutte incarna la nuova spinta rinnovatrice, in direzione di un'apertura al nuovo e del fermento intellettuale, è Luciano Anceschi. <sup>21</sup> Attivo nel dibattito letterario di quegli anni, il critico milanese si discosta dalle posizioni teoriche prese dagli officinali: *in primis*, Anceschi non sosteneva il processo avviato contro le avanguardie storiche, al contrario, secondo il suo giudizio, «le radici, e buona parte del tronco risultavano ancora perfettamente sane, ancora fungibili». <sup>22</sup> *In secundis*, non è disposto a bloccare l'ontologia novecentesca entro il parametro della purezza, o di un'autonomia dell'arte. Secondo il critico l'arte non

«dispone di una sua ontologia che regga alla prova del divenire storico: le prese di posizione sono sempre legate a un *qui e ora* storico, a un contesto socio-culturale; e, come questo cambia, mutano anche i relativi parametri di giudizio. La poesia, per tanto, sarà pura e protesa all'autonomia in certe stagioni, ma in altre andrà verso una incontenibile «apertura» verso l'estrinseco e il diverso». <sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> W. SITI, *Realismo della avanguardia*, cit., p. 25.

<sup>21</sup> Anceschi nasce a Milano il 20 febbraio del 1911 in una famiglia agiata. Compie i suoi studi al liceo Berchet, per poi iscriversi alla facoltà di lettere e filosofia dell'Università statale di Milano, dove si laurea in estetica, con relatore Antonio Banfi, nel 1934. Le lezioni di Antonio Banfi significavano in primo luogo la via del razionalismo critico, ossia essere in grado di confrontarsi soprattutto con l'esperienza, mettersi in situazione, aprirsi alle connessioni, in contrasto con l'idealismo crociano che tendeva a ridurre tutto in concetti. La svolta per Anceschi arriva, tuttavia, con la stesura dell'opera *Autonomia ed eteronimia dell'arte. Sviluppo e storia di un problema estetico*. In questo testo il critico cerca di affrontare la tipologia dell'autonomia dell'arte nella sua complessità, liberandola dagli assolutismi. Il dibattito si concentra sul dissidio tra filosofia neo-idealista dominante, che vede l'arte come un prodotto della logica, poiché concepita da un 'momento dello svolgersi dello Spirito'; e la pratica artistica, come sta sperimentando il giovane Anceschi, che mostra come l'opera artistica non possa essere incasellata in un sistema, perché condizionata da molteplici tendenze e fattori. In *Autonomia ed eteronimia dell'arte* Anceschi analizza la storia della poesia pura a partire dal classicismo inglese a Poe, da Baudelaire a Valéry, fino agli approdi novecenteschi, mettendo così in luce la necessità dell'Arte di distanziarsi dalla realtà, badando così a se stessa e stabilendo delle 'leggi' a cui soltanto lei può e deve rispondere. Ne consegue che il binario autonomia ed eteronimia non siano considerati come categorie astratte, ma possano invece essere ricondotte a situazioni pragmatiche dell'operare. Questa presa di posizione da parte di Anceschi spiega la centralità della sua figura nel dibattito letterario di quegli anni: la poesia deve essere in grado di distanziarsi da tutti quegli elementi del reale che la costringono a sottostare alla ragione per poter rispondere ad un unico imperativo, il linguaggio.

<sup>22</sup> R. BARILLI, *La neoavanguardia in italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, cit., p. 31.

<sup>23</sup> Ivi, p. 32.

Dunque l'Ermetismo degli anni '30 ha incarnato la causa dell'autonomia dell'arte, esclusivamente perché si è trovata legata alla situazione in cui si trovava.

«Non si trattava, insomma, di difendere o di condannare in blocco, una attitudine novecentesca inevitabilmente, e invariabilmente destinata ai valori del chiuso, dell'essenzialità, dell'autonomismo, ma al contrario di riconoscere che tali valori avevano corrisposto a un'oscillazione, a una fase storicamente contingente, e che pertanto, ora, il pendolo poteva tornare a puntare verso valori di segno opposto, non certo in una stanca e ripetitiva proposta di quanto era già stato, ma fino a forgiare nuovi strumenti, ben attenti alle eteronomie frattanto delineatesi, disposti cioè a entrare in sinergia con le condizioni di una società radicalmente mutata».<sup>24</sup>

Non è quindi possibile condannare interamente l'avanguardia storica, perché essa presenta una medesima legge di struttura, condivisa anche dalla neo-avanguardia e segnalata già da Marcuse nel saggio *One-Dimensional Man*: «la comunicazione della negazione della comunicazione dell'esistente»;<sup>25</sup> questo implica che la negazione della comunicazione è la negazione dell'esistente come dato, «la comunicazione di tale negazione è il tentativo estremo di un linguaggio che non sia il linguaggio dei fatti, di coloro che stabiliscono fatti, impongono l'obbedienza ad essi e ne traggono profitto».<sup>26</sup> Questo fa capire come l'avanguardia e la neo-avanguardia presentino entrambe lo stesso e duplice aspetto: da una parte diventano il prodotto della società esistente, e allo stesso tempo sono la risposta oppositiva e contestatrice alla stessa società. L'avanguardia storica, tuttavia, ha mostrato come questa contraddizione abbia portato a considerare la fine dell'arte, a trasformare il

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 33.

<sup>25</sup> ANDREA BARBATO, GIANSIRO FERRATA, *Avanguardia e Neoavanguardia*, Milano, Sugar Editore, 1966, p. 24.

<sup>26</sup> Ivi, p. 25.

pubblico in consumatori, e quindi nella forma di massa, a evidenziare il carattere di ‘feticcio’ anche nell’opera d’arte. Con ciò si intende affermare che l’opera d’arte, prima considerata inalienabile, si è mercificata, è divenuta anch’essa oggetto di scambio, nonostante lo scopo stesso dell’opera sia criticare quella società da cui essa è prodotta. Questo problema coinvolge anche la comunicazione linguistica che non è esente alla mercificazione: la negazione si afferma allora come

negazione della comunicazione esistente, e del linguaggio esistente, quale strumento della comunicazione e delle realtà date. Così si comprendono e si spiegano le finalità e le tecniche tipiche della comunicazione negativa avanguardistica: la rottura del rapporto tra forma e sostanza linguistiche, tra significanti e significati, tra segni e referenti, tra emittente e ricevente.<sup>27</sup>

È la somma di questi aspetti a sottolineare la vicinanza, ma allo stesso tempo la discrepanza, tra avanguardia storica e neoavanguardia: è vero che la neoavanguardia riprende il principio di negazione e contraddizione, dunque di critica al sistema dato, individuando alcuni punti fondamentali di questa opposizione – «un’azione distruttiva sulla comunicazione esistente; la rivelazione della dimensione reificati e feticizzata dei tipi e dei modi di comunicazione linguistica esistente; la negazione della stessa poetica separata»<sup>28</sup> –, tuttavia è evidente come il sistema linguistico rifiuti ogni possibilità di ristabilire rapporti positivi con la realtà esistente. Il dibattito neoavanguardistico, allora, si pone in una posizione differente sia nei confronti delle avanguardie storiche, sia verso lo sperimentalismo degli officinali: «*l’azione programma* (che si manifesta attraverso la fondamentale operazione dello «straniamento»), è un’azione distruttiva sulla lingua intesa come sistema di rapporti

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>28</sup> Ivi, p. 40.

comunicativi e tipi di comunicazione».<sup>29</sup> Questo programma si manifesta proprio perché è difficile collegare l'opera letteraria all'alienazione socio-economica prodotta dalla società capitalistica, arrivando ad agire sul sistema comunicativo della lingua, dei suoi piani, funzioni e usi: «la negazione della comunicazione linguistica comune, mercificata e reificata, implica la negazione della comunicazione linguistica separata "poetica", sempre più assorbita e funzionalizzata nel sistema-mercato».<sup>30</sup> Attraverso questa prospettiva è possibile comprendere il manifesto della neo-avanguardia e la poetica che caratterizza il gruppo dei Novissimi:<sup>31</sup> un totale rifiuto dell'impegno politico-sociale della letteratura. La separazione dell'intellettuale-artista porta a galla la scomparsa di un uso sociale e un uso individuale dell'opera, ponendola come puro oggetto estetico nel quale si moltiplicano gli strumenti del *non-sense*, della lucidità e dell'ironia, del gioco e della deformazione. A livello linguistico questo comporta una «destrutturazione e defunzionalizzazione della lingua: rompere l'uso semiologico-comunicativo esistente, rompere i piani e le funzioni della lingua, dissociare forma e sostanza, rivelando così la natura reificata della comunicazione linguistica esistente».<sup>32</sup>

L'operazione della nuova avanguardia è la negazione della comunicazione linguistica comune in quanto rivelazione della sua natura reificata, ed è assunzione della lingua-cosa come oggetto e termine del programma combinatorio di «cose», di «materiali», di *pezzi di lingua* nel loro *discretum*, non nel loro *continuum* o linearità, strappati dal flusso o sistema comunicazionale, ricostruiti in nuove unità di

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Per capire come si sia arrivati alla poetica dei *Novissimi*, bisogna analizzare i fattori che hanno portato alla definitiva crisi del neorealismo italiano, linea narrativa che pochi anni prima aveva dominato il panorama letterario. Il rifiuto di questa forma poetica evidenzia, infatti, una crisi non solo politica – è in atto un processo di revisione ideologica che muove la sinistra –, ma anche una crisi di vasta portata culturale – in seguito ai fatti ungheresi del '56 – che investe la critica letteraria e la concezione dell'arte. Nel nuovo dibattito si cercano nuove metodologie, una sempre maggiore disponibilità a sperimentare, nuovi linguaggi da scoprire, come è stato evidenziato nel paragrafo che segue.

<sup>32</sup> A. BARBATO, G. FERRATA, *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p.50.

comunicazione e significazione negative derivate dalla destrutturazione dei piani del sistema comunicativo linguistico.<sup>33</sup>

In questo senso il primo contributo viene offerto da Anceschi che propone la ricerca di nuovi strumenti, ricerca possibile solo attraverso una ritrovata “poetica degli oggetti” che racchiuda in sè una poetica antologica di tipo ungarettiano e una vera e propria poetica degli oggetti di tipo montaliana: nel primo caso si adottano criteri selettivi, esclusivi, affinché la poetica degli oggetti possa rappresentare una grande intensità interiore; nel secondo caso risulta invece fondamentale il collegamento oggettuale al fattore esterno, allargando così i propri orizzonti e arrivando a giocare su «accostamenti sorprendenti, apparentemente incongrui, capaci anche di colmare l’abisso che di solito sembra dividere l’astratto e il concreto, l’intelletto e i sensi; da qui l’istituzione decisiva del correlativo “oggettivo”». <sup>34</sup> Il ritrovamento degli oggetti deve essere sommato, per Anceschi, a una forte intensità, accompagnata da immagini rapide – poetica verosimilmente restia agli officinali –, che permetta all’elemento lessicale e al costruito sintattico di essere portati in primo piano, riuscendo così ad afferrare in una sinergia immediata le relative circostanze oggettuali. L’insieme di questi elementi sono uniti nella prima rivista fondata da Anceschi, «Linea lombarda», che raggruppa sei voci lombarde: Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba, Bartolo Cattafi, Giorgio Orelli (ticinese). È evidente come una definizione di poetica degli oggetti sottolinei nuove sfumature delle parole, arrivando a concepire così un nuovo modo di fare poesia:

[...] Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall’immagine, non l’immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell’idea di poesia,

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 51.

<sup>34</sup> R. BARILLI, *La neoavanguardia in italiana. Dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, cit., p. 34.

e neppure una poesia ante rem. Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo, con certi riferimenti alla realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti scelte di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica... Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... e nessuna resa alla natura, alle macchine, ai dati, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate.<sup>35</sup>

Diviene allora essenziale il fare poetico, o *poesia in re* come la definisce Anceschi, conferendo così «una precedenza, in linea di fatto e di diritto, alle cose, con l'obbligo connesso che la poesia le rappresenti, se ne faccia specchio più o meno fedele, rallentando la sua azione, cedendo a lunghe mediazioni».<sup>36</sup> La necessità di ritrovare una connessione tra poesia e oggetti, e dunque un collegamento alla realtà, porta Anceschi a risolvere il dibattuto nesso relazionale letteratura-esistenza:

non c'è *letteratura della vita senza vita della letteratura*; e l'"inferno del realismo" – nel senso gratuito, antiletterario con cui oggi si usa siffatta nozione – davvero non è ancora cominciato per la poesia. In questo senso la *poesia in re* (e nella disposizione lombarda della lirica nuova s'intende questo particolare sentimento del rapporto tra poesia e realtà) non è affatto poesia realista – e sorge, chissà, la supposizione confortante di una poesia nuova che nasca dalla continuazione di un tempo che ci fu caro...<sup>37</sup>

È tramite questo legame che Anceschi sviluppa il conflittuale rapporto tra poesia e realtà, e soprattutto attraverso un metodo dal quale può nascere un nuovo modo di fare e concepire la poesia<sup>38</sup>: nascono delle nuove generazioni che presentano aspetti in comune,

---

<sup>35</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Prefazione in Linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta, 1952, p. 22.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>38</sup> Parallelamente al dibattito sulla poesia, si sviluppa anche quello sul romanzo: le sperimentazioni avvengono

quali prosaicità del linguaggio, una serie di temi oggettuali legati al passaggio di frontiera, alle periferie delle grandi città industriali. Dunque il rapporto con il reale non viene stabilito *a priori*, come poteva avvenire nel realismo, ma si ha una poesia propensa verso la realtà, che vuole riproporre il problema linguistico e letterario.

### **I.3 Il preambolo del Gruppo 63: la nascita dei *Novissimi***

Si è visto come in anni turbolenti la letteratura si è velocemente allontanata dalla società, si è «tanto abituata alla reticenza, all'ermetismo, al travestimento poetico degli avvenimenti drammatici da non riuscire più a tenere il passo con i tempi».<sup>39</sup> L'epicentro del cambiamento della letteratura italiana è proprio, come si è già visto, l'affermazione della rivista «Linea Lombarda», che porta Anceschi ad ampliare ad altri scrittori la sua teoria poetica, visto che molti incominciano a riconoscersi nel nascente movimento letterario. È in questo contesto che il critico milanese fonda nel 1956 la rivista «Il Verri», diventando il portavoce di un «terreno di incubazione della poetica neoavanguardistica»<sup>40</sup>, attorno alla quale si raccolgono poi giovani intellettuali convinti di rompere definitivamente con la

---

in entrambi i campi. Si è dibattuto a lungo sui cambiamenti apportati ai testi poetici, ma non è ancora stato chiarito cosa sia successo alla narrativa italiana di quel periodo. La crisi della cultura umanistica e l'avvento della società di massa hanno causato la 'morte' del romanzo, e questo spinge la neo-avanguardia italiana a interrogarsi su come possa essere oltrepassata l'idea del romanzo borghese. L'avanguardia, infatti, non cerca di inserirsi nella logica di mercato, di riprodurre nelle sue opere la morte del capitale, piuttosto tenta di costruire un'autocritica del lavoro stesso: per questo si concentra particolarmente sul linguaggio e sull'analisi metaletteraria del testo. «Il lavoro sul linguaggio basta a terremotare l'idea consueta e consunta che l'arte letteraria sia il luogo ideale in cui una persona autore affida la propria esperienza personale vissuta per comunicarla ad altri ed esservi riconosciuto. Propenda più per l'interiorità dello stato d'animo (poesia) oppure per l'esteriorità degni avvenimenti (narrativa), la cosa non cambia: entrambi i casi si risolvono nel contatto empatico sia nella confessione intima vera e propria, sia e non meno nella *fiction*. Questo aggancio antropomorfo, che riporta la scrittura dell'autore e al suo *alter ego*, viene interrotta dall'avanguardia che comunica, ossia "mette in comune" piuttosto un oggetto spaesante, defunzionalizzato, enigmatico. Non che l'autore venga eliminato, anzi tutt'altro. Il soggetto rimane fondamentale, ma è il soggetto dell'enunciazione a sottrarre le prerogative al soggetto dell'enunciato o per meglio dire a prendersi le sue, per solito nascoste». (F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 22).

<sup>39</sup> A. BARBATO, G. FERRATA, *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p. 166.

<sup>40</sup> Ivi, p. 167.



tradizione. «Il Verri» diventa il laboratorio dei Novissimi e Anceschi «un vero e proprio maestro senza accademia»<sup>41</sup>, come lo definì Giuliani. L'unione tra Anceschi e Giuliani, a cui si aggiungono Nanni Balestrini, Giuseppe Guglielmi, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, permette la realizzazione di un'antologia nella quale si possano raccogliere i testi dei cinque giovani poeti; la pubblicazione di quest'opera è una tappa fondamentale perché segna la rottura definitiva con il passato e l'inizio di un modo nuovo di fare poesia. In questa raccolta si uniscono «cinque esperienze diverse fra loro, ma analoghe nelle intenzioni».<sup>42</sup>

Fu un'azione dirompente, sia pure in un ambiente ristretto e tuttora diffidente. Più tardi, e prima di molta critica italiana, «The Times Literary Supplement» scriverà a proposito dei Novissimi:

Considerano la poesia un atto di forza, irruzione della realtà, strumento per somministrare shocks: e ciò non per stravaganza, ma allo scopo di scuotere il lettore e porlo in uno stato di accresciuta vitalità. Questi scrittori operano una strutturazione, non si limitano a distruggere.<sup>43</sup>

Sulla base di quali cambiamenti vengono considerati così rivoluzionari per la rivista inglese? Per capirlo bisogna focalizzarsi su alcuni aspetti centrali del manifesto poetico che questi scrittori mettono in atto attraverso i loro componimenti. Innanzitutto, l'obiettivo del gruppo è di mettere al centro del proprio discorso il significante e non più il significato, giungendo dunque alla ricerca di nuove soluzioni poetiche e allo stabilirsi di un comune campo d'azione e d'interessi che sarà poi alla base del Gruppo 63. Giuliani in *Introduzione alla raccolta I Novissimi. Poesie per gli anni '60* afferma che «in ogni epoca la poesia non

---

<sup>41</sup> NANNI BALESTRINI, ALFREDO GIULIANI, *Introduzione*, in *Gruppo 63. Critica e teoria* a cura di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Milano, Bompiani, 2013, p. 24.

<sup>42</sup> A. BARBATO, G. FERRATA, *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p. 168.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

può essere vera se non è contemporanea; e se ci domandiamo - a che cosa? -, la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili». <sup>44</sup> Da questo assunto è chiaro che la novità debba essere interpretata come un allontanamento dalle strutture del passato, al solo scopo che «nel rispecchiare la realtà si risponda al bisogno di attraversare lo specchio. [...] Si è fatto un problema di verità, di rinnovamento strutturale, non di realismo coatto». <sup>45</sup> L'elemento essenziale di questo approccio è incarnato dalla lingua, intesa come colei che crea, «ciò che il linguaggio poetico fa è precisamente il suo contenuto: se fa sospirare o annoiare, la sua verità è, definitivamente, il sospiro o il tedio del lettore. [...] il suo modo di fare coincide quasi interamente col significato». <sup>46</sup> Questa insofferenza nasce dall'usura del linguaggio, che non riesce più a stare al passo con i mutamenti della realtà: «da strumento per descrivere o raccontare la realtà, che fosse intima come quella dei postmeretici o sociale come quella dei poeti dell'impegno, il linguaggio diviene oggetto di interesse di per sé». <sup>47</sup> «La lingua tende oggi a diventare una merce, non si può prendere per dati né una parola né una forma grammaticale né un solo sintagma», <sup>48</sup> e l'unica forma in grado di spezzare questa catena è la poesia perché essa sa esprimere i problemi del linguaggio e non si spiega facilmente con la desolazione della società. Se la cultura di massa ha prodotto una scomposizione mentale, è necessario allora, secondo Giuliani, produrre tramite la poesia una ricomposizione dei significati dell'esperienza. Ciò implica una riduzione del lirismo che si concentra sul sentire del poeta, utilizzando una sintassi irreali, per arrivare a produrre una «poesia vitale che ci spinge oltre i propri inevitabili limiti, quando cioè le cose che hanno ispirato le sue parole,

---

<sup>44</sup> ALFREDO GIULIANI, *Introduzione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi editore, p. 15.

<sup>45</sup> *Ivi*, p.16.

<sup>46</sup> RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 65.

<sup>47</sup> O. ALICCIO, L. MASTRODDI, F. ROMANÒ, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, cit., p. 6

<sup>48</sup> A. GIULIANI, *Introduzione*, in cit., p. 18.

ci inducono il senso di altre cose e di altre parole, provocando il nostro intervento; si deve profittare di una poesia come di un incontro un po' fuori dall'ordinario». <sup>49</sup>

Evidenziata l'importanza della lingua, si portano all'attenzione altri due aspetti essenziali di fare poesia secondo i Novissimi: *in primis*, la riduzione dell'io, la quale non può «pretendere di raggiungere se stessa, di ritrovarsi allo stato puro, senza passare per una necessaria fase di dispersione, di aderenza alle mille circostanze esterne». <sup>50</sup> Diviene necessaria la riduzione del lirismo del poeta-soggetto tutta volta all'esplorazione di una propria intimità, per trovare un nuovo linguaggio poetico che si adatti alla nuova realtà. *In secundis*, una certa rilevanza viene ricercata nell'attualità, dato che questo primo nucleo di intellettuali si pone l'obiettivo di rompere definitivamente con le tradizioni del passato, rinnovando così i contenuti e le forme.

I Novissimi si muovono, dunque, in direzione contraria rispetto ai movimenti precedenti, compresa la contemporanea rivista «Officina»: vogliono recuperare la carica eversiva delle avanguardie storiche, rifiutando così il panorama letterario italiano, per poter rappresentare un mondo contemporaneo oramai privo di senso. Gli scrittori, per riuscire a trasmettere lo straniamento vissuto in questa nuova società, iniziano ad avvalersi di caos verbale, di collage linguistici, della mescolanza di generi, di una successione di elenchi e iterazioni. La pluridisciplinarietà diviene, dunque, una caratteristica fondamentale del gruppo e della stagione avanguardistica.

Nel 1962 si verificano due avvenimenti che porteranno questo gruppo a stabilire una linea comune, a riunire sotto lo stesso movimento scrittori, e più in generale artisti, <sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 20.

<sup>50</sup> R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Il Verri» alla fine di «Quindici»*, cit., p. 78.

<sup>51</sup> Bisogna tener presente che la nascita di questo movimento letterario è stato possibile grazie alle posizioni assunte dai pittori, che hanno permesso di conoscere anche qui in Italia il dibattito critico che si respirava nel resto d'Europa.

provenienti da tutta Italia. «Il primo è l'uscita di un numero del Menabò aperto alle prove degli sperimentali, e dove la rivista [...] abbandona finalmente i rapporti fra letteratura e industria per esplorare il territorio della ricerca di linguaggio».<sup>52</sup> Il secondo avvenimento è la pubblicazione di *Opera aperta* di Umberto Eco, «che non solo fornisce all'avanguardia una serie di strumenti critici indispensabili, ma la mette finalmente a contatto con le analoghe esperienze che si svolgono da tempo nel resto del mondo».<sup>53</sup> Eco, infatti, evidenzia non solo l'ambiguità dell'opera d'arte come pluralità di significati che convivono in un solo significante, ma ha lo scopo di sottolineare anche l'intervento attivo del lettore per la definizione stessa dei contenuti. Si è diffusa allora una nuova consapevolezza: «il linguaggio non nasce come fenomeno puro ma si diffonde attraverso meccanismi massmediatici, dalla stampa alla televisione».<sup>54</sup> Questo slancio innovativo attacca apertamente la cultura istituzionale, mostrando tuttavia una chiara volontà costruttiva: il volume viene dotato di un apparato teorico-critico significativo che dovrebbe guidare il lettore nella lettura dell'opera, in modo tale da comprenderne il metodo e la poetica.

Dopo la pubblicazione e diffusione del saggio di Eco, si apre finalmente un dibattito critico – nonostante l'opinione pubblica avesse liquidato il movimento. All'inizio del 1963 il «Verri» e altre riviste avevano ormai accumulato diversi saggi, a testimonianza di un lavoro critico assiduo e indispensabile: è così che finalmente si parte per Palermo.

---

<sup>52</sup> A. BARBATO, G. FERRATA, *Avanguardia e neoavanguardia.*, cit., p. 170.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> O. ALICCIO, L. MASTRODDI, F. ROMANÒ, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, cit., p. 7

## I.4 Il Gruppo 63

Nel 1963, dopo 10 anni di dibattito critico, 34 scrittori e 9 critici si riuniscono a Palermo per discutere sul futuro della letteratura. Le giornate vengono suddivise in due momenti distinti: nel corso della mattinata ogni scrittore o critico presenta il proprio testo al resto dei presenti che lo commenta e ne discute l'originalità; la sera si partecipa a rappresentazioni teatrali o concerti, tutto in forma sperimentale. Gli incontri si svolgono a porte chiuse, alla stampa infatti non è permesso partecipare, e questo spiega come la riunione suscitò nell'opinione pubblica una inusuale curiosità.

Il congresso viene denominato Gruppo 63, prendendo ispirazione dal Gruppo 47 tedesco al quale ambisce di somigliare:

Il modello tedesco ci sembrò molto interessante perché rispondeva a un certo bisogno costante di confrontarci e di discutere. Certo i connotati storici della nostra situazione erano diversi da quelli in cui era nato il Gruppo 47; eppure, le nostre intenzioni erano abbastanza consimili. I giovani scrittori tedeschi del dopoguerra erano partiti da una situazione di rovine e di deserto culturale, non sentivano dietro di sé una tradizione recente da superare, una generazione letteraria con cui fare i conti. L'intera cultura tedesca era stata annientata dal nazismo o dispersa nell'esilio. Da noi, invece, il fascismo aveva più blandito e addomesticato che non perseguito gli scrittori [...]. Transitati senza grandi scosse dalla guerra al dopo guerra, dalla dittatura alla democrazia, nel bel mezzo del boom economico esploso negli anni '50, anche noi sentivamo di ricominciare daccapo; solo che, in luogo del deserto, avevamo di fronte un sistema culturale antiquato, asfittico e potente che occupava pressoché tutti gli spazi della comunicazione ostacolando ogni tentativo di rinnovamento.<sup>55</sup>

Nel corso del convegno palermitano le domande che sorgono sono molte, ma l'urgenza converge soprattutto a trovare una risposta a due interrogativi fondamentali: il

---

<sup>55</sup> N. BALESTRINI, A. GIULIANI, *Introduzione, Gruppo 63. Critica e teoria*, in cit., p. 26.

primo punto è la messa in discussione del ruolo dello scrittore; in seguito si prova a capire la posizione che può ricoprire l'opera d'arte in una società ormai piegata al consumismo. «Che cosa ci si aspetta dagli scrittori? Che nelle loro finizioni introducano dosi più o meno cospicue di verità, lampi di conoscenza su mondi reali o immaginabili. La lingua della scrittura letteraria non è mai innocente e *naturale*»<sup>56</sup>. Il linguaggio si conferma nuovamente il punto centrale del dibattito, il mezzo attraverso cui è possibile rivoluzionare il sistema letterario e attraverso cui è possibile concepire una nuova opera d'arte, come dichiara apertamente Alfredo Giuliani:

Ogni ponte tra parola e cosa è crollato. La lingua in quanto rappresentazione della realtà è ormai un congegno matto. Tuttavia il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere. Ma come potrà effettuarsi? La lingua [...] dovrà trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore dei processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale; oppure contando a rimanere all'esterno della realtà, porre tra se stessa e questa un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinante, tornino a svelarsi. Questa è l'operazione essenziale del nuovo sperimentalismo.<sup>57</sup>

Tutte le teorie del gruppo girano ancora attorno a un unico concetto: sperimentare. E come poterlo fare se non attraverso il linguaggio, la parola? È stato più volte ribadito come il linguaggio sia stato il veicolo principale di critica alla società, ma il Gruppo 63 pone in particolar modo la sua attenzione sulla relazione tra significato, significante e referente. Per dirla in altri termini, sostengono che il significato della parola e l'oggetto rappresentato nella realtà siano puramente arbitrari, quindi basati solo sulle convenzioni. È la centralità della lingua, dunque, a caratterizzare il gruppo: se vengono distrutte le catene della cultura

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 19.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 28-29.

borghese, può divenire uno strumento per comprendere a fondo l'uomo e liberarlo dall'alienazione capitalistica, diventando così un mezzo utile alla rivoluzione. Nel gruppo nascono, per questa ragione, due correnti di pensiero diverse; chi sostiene una visione più estremista, come nel caso di Edoardo Sanguineti:

«io non credo che ciò che caratterizza l'avanguardia sia questa assunzione privilegiata del linguaggio contro l'ideologia, ma la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente verificabile nel linguaggio. [...] L'avanguardia esprime quindi, in generale, la coscienza del rapporto fra l'intellettuale e la società borghese, portata al suo grado ultimo, ed esprime contemporaneamente, in generale la coscienza del rapporto tra ideologia e linguaggio, e cioè la consapevolezza del fatto che ciò che è proprio dell'operazione letteraria in quanto tale è espressione di un'ideologia nella forma del linguaggio»;<sup>58</sup>

e chi si limita a una generica sperimentazione come Barilli, Eco, Guglielmi o Manganelli:

«L'oggetto letterario è oscuro denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua parola la rende inconsumabile proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente. [...] L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione».<sup>59</sup>

Si evince che lo sperimentalismo, che ha caratterizzato gli anni Sessanta, non si muova in un'unica direzione, ma attraverso una rete di relazioni: «non si tratta di mero formalismo, ma della contestazione, appunto, del rapporto equilibrato tra forma e contenuto, contro il presupposto che l'arte consista nel dare al contenuto la sua propria forma, quella

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 33.

<sup>59</sup> GIORGIO MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2016 (1967), p. 221.

che gli è destinata *ab origine*».<sup>60</sup> Si lavora sulle parole, e quindi sul linguaggio: questo cambio di direzione porta a uno stravolgimento della figura autore-narratore che racconta di esperienze personali e cerca di comunicarle ad altri. Con lo sperimentalismo del Gruppo 63 si cerca, piuttosto, un «oggetto spaesante, defunzionalizzato, enigmatico»,<sup>61</sup> l'autore non scompare, ma è «il soggetto dell'enunciazione a sottrarre le prerogative al soggetto dell'enunciato o, per meglio dire, a riprendersi le sue, per solito nascoste [...]. Il soggetto abbandona la sua funzione espressiva per assumere chiaramente una funzione operativa».<sup>62</sup> Questo cambio di direzione porta a uno stravolgimento poetico almeno su due piani: il primo coinvolge la frammentarietà, «il lavoro si eserciterà su una costruzione di tasselli, quindi la funzione operativa si manifesterà al massimo grado nel montaggio, e quest'ultimo potrà leggersi bene negli scarti tra un registro e l'altro, a partire dalla disparità, eterogeneità e distanza dei materiali, e dalla vertiginosità dell'interruzione che separandoli li collega»;<sup>63</sup> il secondo coinvolge la scrittura che crea nuovi nessi. Per comprendere questi collegamenti è necessario andare oltre e riconsiderare le «rifrazioni, le allusioni, i rimandi connotativi»,<sup>64</sup> collegandoli ogni volta all'intenzionalità del progetto. È a questo punto che si arriva a concepire un tipo di scrittura che non è solo allegorica, ma diviene anche parodica, straniante, ironica, indicandone così una disposizione metaletteraria. L'impersonalità operativa possiede anche un risvolto paradossale che coinvolge la riduzione dell'io – tema già affrontato dai Novissimi, ma contraddistinto qui da un'ulteriore sfumatura –, che si applica perfino in quei casi in cui il testo sembra un prodotto dell'inconscio o dello stato dei sogni.

---

<sup>60</sup> F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 17.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.



Come sarebbe: non parlano di se stessi? Ebbene no, per paradosso, dicevo, ma non poi tanto, perché appunto l'inconscio non è l'io. A dimostrare che quanto abbiamo di più profondo non ci appartiene e sfida la coscienza linguistica che ne abbiamo e a rendere ridicolo qualsiasi rassicurante autobiografismo, quindi l'avanguardia si propone in ogni caso una critica dell'identità.<sup>65</sup>

Ne è un esempio *Hilarotragedia* (1964), lavoro di Manganelli uscita in quegli anni, la cui scrittura permette la messa in scena della pluralità di «io confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del mio nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva»;<sup>66</sup> anziché ridurre la frammentarietà dell'io, Manganelli gioca con le sue multiple soggettività, esplorando le infinite possibilità del linguaggio. È la continua ricerca di nuovi metodi espressivi a rendere questo scrittore uno dei protagonisti più singolari del movimento; una ricerca, la sua, che continuerà perfino dopo lo scioglimento del gruppo.

Sono questi aspetti sperimentali, innovativi, il confronto tra i vari scrittori, artisti presenti nella riunione palermitana, a spingere il gruppo a ritrovarsi nel novembre del 1964 a Reggio Emilia. A differenza della settimana a Palermo, questa è più pubblicizzata, e raggiunge soglie di partecipazione destinate a non ripetersi. Ben inteso, partecipano i soci fondatori della prima ora e i nuovi membri, ammessi attraverso criteri mai specificati. Il carattere delle riunioni rimane pressoché invariato: si viene invitati a leggere il proprio scritto in sedute pubbliche o private, accettandone le critiche, o a intervenire nel successivo dibattito critico. La novità è la partecipazione di osservatori autorevoli come Elio Vittorini, Raffaele Crovi o François Wahl che riportano le discussioni e prestano attenzione ai dibattiti, anche se è chiaro dagli articoli pubblicati nelle riviste che hanno subito il fascino di Sanguineti e hanno sposato pertanto la sua visione ideologica della letteratura e del linguaggio.

---

<sup>65</sup> F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 23.

<sup>66</sup> G. MANGANELLI, *Hilarotragedia*, Milano, Adelphi, 2021 (1964), p. 55.

La spaccatura nel gruppo, provocata dal discostamento del pensiero sanguinetiano rispetto ad altre posizioni più moderate, come quella assunta da Manganelli, porta i membri a ripiegare verso compiti più tecnici, «costituendo davvero altrettanti laboratori dove chi credeva nei diritti e nei doveri della ricerca sperimentale si misurava in concreto sui testi, accogliendoli nel loro farsi». <sup>67</sup> È sotto questa prospettiva che si sviluppano le riunioni successive: di Palermo nel 1965, di La Spezia nel 1966 e di Fano nel 1967. In questi ultimi dibattiti si continuano a prediligere i testi che rimangono legati alla ricerca sperimentale: ne conseguono delle riunioni molto agguerrite, tratteggiate da posizioni sempre più diverse che portano al definitivo scioglimento del Gruppo. Gli scrittori, anche dopo la dissoluzione del Gruppo 63, continuano la propria ricerca personale, intraprendendo nuove strade e avviando così una stagione di innovazioni.

È in questo contesto che nascono e si sviluppano le opere di uno scrittore come Giorgio Manganelli capaci di scendere nelle profondità del linguaggio per riscoprire mondi letterari ormai sepolti.

---

<sup>67</sup> R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Il Verri» alla fine di «Quindici»*, cit., pp. 246-247.

## CAPITOLO SECONDO

### GIORGIO MANGANELLI, IL “TEOLOGO BURLONE”<sup>1</sup>

#### II.1. La vita come un tappeto: i nodi biografici

Se Manganelli sapesse che è stata ricostruita la sua biografia, probabilmente si arrabbierebbe: quando qualche intervistatore osava chiedergli della sua vita, ricorreva a strategie di fuga. Innanzitutto, contestava: «sono sicuro di non avere una biografia»,<sup>2</sup> poi contrapponeva un secco «no, te lo scordi» alla prudente domanda «bisognerebbe parlare della tua biografia».<sup>3</sup> Il secco rifiuto a raccontare qualcosa della propria vita è accompagnato da una spiegazione:

È certamente vero che io sono nato, è certamente vero che sono accadute alcune cose. Tutto questo però non descrive nessuna storia di nessuno. Noi non abbiamo delle vite da raccontare, né abbiamo delle scansioni eventuali di accadimenti, che possono spiegarci. Noi abbiamo una struttura di fondo che assomiglia alla struttura del tappeto, diciamo che noi leggiamo costantemente la nostra vita dalla parte rovesciata del tappeto. La parte rovesciata porta tutti gli indizi del disegno, ma il disegno è irricognoscibile. L'importante è che si presenti, quello che viene chiamato biografia, come una serie di

---

<sup>1</sup> ALFREDO GIULIANI, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli* a cura di Viola Papetti, Roma, Editori riuniti, 2002, p. 18.

<sup>2</sup> EVA MAEK-GÉRARD, *La ditta Manganelli*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori riuniti, 2001, p. 175.

<sup>3</sup> Si fa riferimento all'intervista condotta dall'amica Ludovica Ripa di Meana. LUDOVICA RIPA DI MEANA, *Nel paese di Manganelli*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990*, cit., p. 65.

nodi che alludono ad un disegno che noi dobbiamo interpretare.<sup>4</sup>

Il rifiuto biografico è dovuto al fatto che mentre la vita è «istantanea», la biografia, che «non ha la misura del tempo come uno dei termini della sua decifrazione»,<sup>5</sup> si fa necessariamente frammentazione del senso: analizzare eventi singoli di una persona, non aiuta a ricostruirne la totalità del disegno. Se la vita è dunque un disegno, «è possibile cogliere soltanto l'immagine imprecisa che si delinea nel groviglio dei nodi sul rovescio del tessuto, l'unico lato osservabile». <sup>6</sup> È percorrendo questa via che si cerca di ricostruire la 'biografia' dello scrittore. Le riflessioni private consentono di individuare i nodi fondamentali e di seguire i fili che compongono la trama di quel tappeto rovesciato; di rintracciare tutti quegli indizi che permettono di delineare un disegno, tenendo sempre a mente quelli che Manganelli definisce i propri 'centri d'ombra': alcuni legami familiari, certi amori, le fatiche dell'insegnamento e quelle economiche.

«Genericamente, viene dal nord. Dalle indefinite nebbie padano milanesi. Da genitori vagamente emiliani»,<sup>7</sup> così riferisce alla sua alunna Lucia Drudi Demby che lo sta intervistando. Dalla ricostruzione della figlia Lietta (*Album*, 2010) sappiamo che nasce a Milano il 5 novembre del 1922 come secondogenito; i genitori, Amelia Censi e Paolino Manganelli, vengono definiti dallo stesso scrittore «non più giovani».<sup>8</sup> Mentre il padre viene descritto come «uomo gentile, malinconico affettuoso e sfortunato»,<sup>9</sup> la madre, Amelia

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 65.

<sup>5</sup> Ivi, p. 66.

<sup>6</sup> Ivi, p. 73.

<sup>7</sup> LUCIA DRUDI DEMBY, *Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990* cit., p. 21.

<sup>8</sup> Questa definizione viene fornita da Manganelli al suo analista Ernst Bernhard durante le sedute psicoanalitiche. Le carte di questo profilo vengono trovate anni dopo dalla figlia Lietta, poi pubblicate da Sandra Pettrignani su «Panorama», il 5 settembre 1993, con il titolo di *Curriculum d'autore*.

<sup>9</sup> GIORGIO MANGANELLI, *Lettera a Lietta*, 29 aprile 1962, ora in *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di LIETTA MANGANELLI, Torino, Aragno, 2008, p. 120.

Censi, viene ricordata come una donna possessiva, manipolatrice, che lo tiene «tra le mani indifeso già all’inizio della mia [sua] storia»,<sup>10</sup> provocandogli così un forte stato di turbamento che lo accompagnerà per il resto dei suoi giorni. Il rapporto morboso con la madre viene più volte rievocato da Manganelli, soprattutto per la sofferenza e le angosce che gli ha causato: in uno dei quaderni di appunti, alla data 2 dicembre 1955, si legge: «il cielo è pieno d’ombre, e il ricordo di mia madre mi viene incontro, mi minaccia, mi turba, mi terrorizza. [...] Tutto questo ha lasciato traccia in me, una traccia profonda e indelebile». <sup>11</sup> La figura della madre ha causato un profondo disagio nella salute mentale di Manganelli, a tal punto che lo scrittore attribuisce la propria condizione psichica alla figura materna:

L’angoscia che ancora provo in questi giorni – a tratti, non in continuazione, non intacca la mia personalità, non mi fa desiderare la morte, non mi rende traditore di me stesso. Chissà perché, ma quando penso di dover lavorare provo una scossa nervosa e mi sento depresso. Succede a molti di essere un lazzarone, si dirà: il lazzarone scansa le fatiche, non si fa venire le crisi. Che ci sia ancora l’immagine di mia madre sullo sfondo? Forse è così.<sup>12</sup>

Nonostante il turbamento causatogli dalla madre, la sua vita procede: frequenta il liceo classico Cesare Beccaria a Milano, conseguendo il diploma con risultati eccellenti; le prime prove di scrittura avvengono in questi anni quando inizia a collaborare al giornale scolastico «La Giostra», dove compare un suo racconto, *Il sogno triste della casa bianca*, che presenta già alcuni temi tipici della sua prosa. Nel 1940 si iscrive alla facoltà di Scienze Politiche dell’Università di Pavia e nel ’43 termina gli studi brillantemente. Nello stesso anno della laurea, Manganelli viene chiamato alle armi. È forse durante il servizio militare

---

<sup>10</sup> Ivi, p. .148.

<sup>11</sup> GIORGIO MANGANELLI, *Appunti critici. 1948-1956*, ora in *Giorgio Manganelli* a cura di MARCO BELPOLITI, ANDREA CORTELLESA, Padova, Marcos y Marcos, 2006, p. 96.

<sup>12</sup> Ivi, p. 99.

che «prende atto delle sue difficoltà nel gestire i problemi della vita pratica, problemi che in seguito rievcherà umoristicamente sotto l'etichetta del “non sapersi allacciare le scarpe”, cui fa risalire la sua destinazione alla pratica della scrittura».<sup>13</sup> Diserta l'esercito, entrando tra le fila dei partigiani prima nella sezione clandestina del Partito comunista di Langhirano, poi nella sezione di Roccabianca. Il 18 marzo 1945 viene catturato e condannato a morte, ma riesce a sfuggire alla fucilazione. Dopo la fine della guerra, il 9 novembre 1945, si laurea con una tesi in storia delle dottrine politiche, *Contributo critico alle teorie delle dottrine politiche del '600 italiano*, ottenendo il massimo dei voti. In seguito alla laurea incomincia la sua attività di traduttore, che, insieme a quella di giornalista iniziata nel novembre del 1946 per la «Gazzetta di Parma», lo accompagna per il resto della vita. In particolare, le opere che traduce lo influenzano nell'ideare la sua concezione di letteratura: da Fierbank, O. Henry, E. Allan Poe fino a Yeats – l'incontro con Yeats è fondamentale non solo per l'evoluzione letteraria di Manganelli, ma anche per quella umana. L'attività di traduttore influisce dunque sull'attività di scrittore perché una parte degli autori che da lui vengono tradotti sono presenti poi nel saggio *La letteratura come menzogna* (1967), considerato il manifesto poetico di Manganelli.

Dal 1946 vive a Milano dove sposa Fausta Chieruttini e da questa unione nasce la figlia Amelia, detta Lietta. Il rapporto con la donna si rivela fallimentare e per questa ragione il matrimonio è destinato a naufragare velocemente. Nel 1949 Manganelli incontra la giovane Alda Merini, con la quale intraprende una turbolenta relazione che dura fino al 1953. Ecco allora che la figura della Merini viene paragonata a quella materna e indicata, dallo scrittore, come un'altra causa della sua nevrosi: «orribili ustioni prodotte da due creature, mia madre e Alda. [...] Hanno guasto la mia anima [...] con mia madre da un lato, con Alda

---

<sup>13</sup> GRAZIELLA PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier Università, 2004, p. 1.

dall'altro ho sempre lottato con un avversario spregiudicato, cercando di difendermene senza ferirlo, se non quel che era indispensabile». <sup>14</sup> È proprio questa relazione tormentata a spingere lo scrittore a trasferirsi a Roma, interrompendo definitivamente i rapporti con la sua famiglia, con la poetessa e con la città di Milano. Queste relazioni nocive hanno compromesso per sempre lo scrittore milanese: anche nelle relazioni sentimentali successive, quelle romane, è presente un forte senso d'inquietudine, un alone di ombra e paura, che lo accompagna sempre. Queste parole, "ombra" e "paura", ritorneranno frequentemente nelle sue opere, divenendo così due parole-chiave. È proprio di questi anni un peggioramento delle condizioni psichiche di Manganelli, in cui sorgono «fenomeni di nevrosi e un gravissimo senso di disorientamento» <sup>15</sup> che lo portano in psicoanalisi con Ernest Bernhard, un ex allievo di Jung che non solo aiuta lo scrittore a superare i suoi ostacoli, ma condiziona la sua stessa percezione del mondo, e in particolare quella onirica. Soltanto anni dopo, in un'opera autobiografica, *Curriculum*, riferisce delle sedute con Ernest e della psicanalisi, senza mai nascondere «il significato profondo che quell'esperienza aveva rappresentato» <sup>16</sup> – è dagli appunti scritti durante il periodo delle sedute che nasce la prima bozza di *Hilarotragedia*.

Nel 1957 intanto ottiene a Roma la cattedra di Inglese nei licei, divenendo così professore di ruolo; al suo abbandono delle scuole superiori, coincide, nel 1961, un breve periodo di docenza all'università che lascia nel 1971 poiché «dopo la grande ricchezza creativa portata dal '68 non succedeva più niente all'università: morte della fantasia, nessuna tensione intellettuale, nessuna reinterpretazione di quanto accaduto pochi anni prima. La fine di tutto il caos spaventoso, e allora me ne sono andato». <sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> G. MANGANELLI *Appunti del 20 novembre 1955. Quaderno 1954-56*, in ANNA LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carrocci, 2019, p. 30.

<sup>15</sup> GRAZIELLA PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 4.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> LIVIA GUSTOLISI, *Grazie tante ma l'analgescico tv non me lo faranno mai ingoiare!*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990*, in cit., p. 99.

L'allontanamento di Manganelli dall'insegnamento trova le sue radici nella concezione che lo scrittore ha della letteratura: non può essere insegnata al massimo si può trasmettere la cultura:

Ad un certo punto mi sono accorto che non mi era più consentito da me – a me stesso – di continuare a farlo. Non era più il luogo dove potevo stare. Il luogo mi rifiutava, ed io rifiutavo il luogo. Non si trattava semplicemente di essere annoiati: era una vera assoluta impossibilità di continuare a farlo. Insegnare è una delle truffe più stupende... più totali... per pataccari. Per carità, non scherziamo! Ma che si insegna? Non solo, ma, ancora più malvagio, l'insegnamento è un'attività veramente negativa, perché ciò che si può insegnare è esattamente ciò che non si deve insegnare. [...] La letteratura non è insegnabile, assolutamente, come non ti posso insegnare la morte, non ti posso insegnare l'amore, non ti posso insegnare l'anima, non ti posso insegnare niente di ciò che conta.<sup>18</sup>

Durante il periodo dell'insegnamento, Manganelli inizia a collaborare con diverse riviste ed editori, attività a cui affianca poi quella di scrittura creativa. Nel gennaio del 1961 esce infatti la sua prima opera, *Hilarotragedia*, che passa pressoché inosservata, fino alla sua ripubblicazione avvenuta nel '64 per Feltrinelli. Quell'opera viene definita dall'amico Alfredo Giuliani come una «capziosa autobiografia in forma di trattatello blasfemo»<sup>19</sup> nella quale si legge

tutta l'angoscia e tutto il goloso desiderio di Ade (e di morte) che nutrono la sua esistenza, trasformati da una prosa particolarissima e sontuosa, che assume la sofferenza della nevrosi e ne fa discorso strutturato, letteratura, libro qualcosa che non appartiene all'autore più di quando non appartenga – e a pieno titolo – anche al lettore.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> L. RIPA DI MEANA, *Nel paese di Manganelli*, in cit., p. 86.

<sup>19</sup> A. GIULIANI, *Nuovo commento di Manganelli*, in *Giorgio Manganelli*, cit., p. 215.

<sup>20</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p.5.



Nel 1963 partecipa alle riunioni, tenutesi a Palermo, del Gruppo 63 proponendo quell'insieme di articoli che nel 1967 convogliano nel saggio *Letteratura come menzogna*. Durante le riunioni palermitane viene però messa in scena *Iperipotesi* (pubblicato in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Feltrinelli, Milano, 1964), un monologo teatrale nel quale è possibile intravedere la poetica manganelliana.

Sempre nel 1964 fonda la rivista «Grammatica» e scrive sul «Menabò» e «Quindici»; continua a scrivere articoli di letteratura e nel 1969 pubblica *Nuovo commento*, in cui il testo, «meta ultima delle ricerche e del commentatore, appare già pienamente sussunto sotto l'egida del discorso teologico»<sup>21</sup>, e considerato come tra le più alte prove della neoavanguardia. Dirige, tra il 1967 e il 1979, con Guido Davico e Edoardo Sanguineti la collana einaudiana «La ricerca letteraria». Nel 1972 pubblica per Einaudi *Agli dèi ulteriori*, che l'anno successivo vince il premio Treviso Comisso. Interessante è, anche, la sua nuova condizione di scrittore-viaggiatore: compie dapprima un lungo viaggio in Africa e successivamente visita molti paesi dell'Asia – Manganelli aveva condotto fino a quel momento una vita abbastanza sedentaria, che abbandona perché scopre una forte passione per i viaggi che vengono raccontati in una serie di *reportages*. Tra il 1974 fino all'agosto del '76 collabora con la rivista «Playboy»; «scrive pezzi di *nonsensical fictions* sulle pagine di una rivista che fa dell'eros e del corpo la materia prima dei sogni. Il registro è quello umoristico, la situazione autentici *impossibilia*».<sup>22</sup> Nel 1976 torna a scrivere narrativa e pubblica *Sconclusioni*, testo con cui inaugura la sua collaborazione con Rizzoli. Nel 1977 escono *Pinocchio: un libro parallelo* e *Cassio governa Cipro*, «testi che partono

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 6.

<sup>22</sup> Ivi, p. 7.

rispettivamente dal testo di Collodi e dall'*Othello* shakespeariano, proponendo qualcosa che partecipa sia della riscrittura «che del commento e che somiglia a quella che nel linguaggio musicale è la variazione».<sup>23</sup> Due anni dopo, nel 1979, esce *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* che gli vale il premio Viareggio; rimane ancora intensa l'attività giornalistica. Nel 1981 pubblica un libro intitolato *Amore*, in cui tratta uno dei temi più cari alla letteratura; in seguito alla stampa di quest'opera, rilascia diverse interviste – evento piuttosto insolito perché lo scrittore solitamente si rifiuta di parlare delle proprie opere. L'anno successivo pubblica il *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (1982), in cui racconta il suo rapporto con la letteratura, la scrittura e la lettura. Negli anni seguenti la sua attività giornalistica e di scrittura continua a essere intensa: pubblica *Dall'inferno, Laboriose inezie e Salons*.

Nel 1989 viene colpito da una forte mielite, malattia della quale aveva già sofferto negli anni Cinquanta, e nella notte tra il 27 e 28 maggio si spegne nella sua casa a Roma. Bellissimo rimane il ricordo di Pietro Citati che, a sei anni dalla morte di Manganelli, gli dedica un articolo nel quale è riassunta l'intensa attività dello scrittore milanese:

Nella nostra cultura si avverte un'assenza o una specie di vuoto, come se fosse scomparso chi più di tutti amava la letteratura con un disperato amore, e ne rappresentava "l'ombra e lo stemma".

[...] 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 negli abissi del mondo. [...] Tra i molti inferni dell'arte

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

moderna, quelli di Manganelli sorprendono per la loro qualità esclusivamente mentale: l'esperienza dell'orrore è chiusa tra le strette e ossessionanti pareti del cranio. Aveva un'immaginazione intellettuale tragica, quasi perversa per sottigliezza: spesso i suoi esercizi filosofici ci ricordano quelli di un pensatore gnostico o di un paradossale logico del tardo Medioevo. [...] 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 da sé stesso, il disastro definitivo, l'Apocalisse del suo libro e della sua vita.<sup>24</sup>

Insomma, sono questi i nodi biografici che hanno caratterizzato il disegno della vita di Manganelli, non solo, ma ne hanno influenzato anche il pensiero, la poetica. I turbamenti che lo hanno accompagnato per tutta la vita gli hanno permesso di trasformare in parole le sofferenze che ha vissuto, e che riecheggiano in tutte le sue opere, arrivando a ricreare un'atmosfera onirica, tra sogno e incubo:

Il luogo negativo che di volta in volta si abita per poter scrivere, è sempre più spostato fuori dal sistema, è sempre più eccentrico. E può raggiungere risultati in cui il grado di enigmaticità può essere altro come il grado di dolcezza. E il grado di disperazione può essere non meno alto del grado di incomprensibile certezza che ti comunica quella condizione.<sup>25</sup>

## **II.2. Accordo e disaccordo al Gruppo 63**

Nell'intervista di Ludovica Ripa di Meana viene chiesto a Manganelli della sua adesione al Gruppo 63:

---

<sup>24</sup> PIETRO CITATI, *Giorgio Manganelli una palude abitata da dio*, in «Repubblica», 19 novembre 1996; ora in *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 280-283.

<sup>25</sup> L.RIPA DI MEANA, *Nel paese di Manganelli in La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 69.

Sì ho fatto parte di un gruppo d'avanguardia in una posizione del tutto periferica. Non sono stato affatto un corifeo di niente, anzi ero considerato un formalista uggioso e reazionario. Tutto considerato è stata un'esperienza interessante, perché mi ha dato qualche elemento traumatico, qualche modo traumatico di conoscere il "fare letteratura". C'erano anche delle intelligenze interessanti nel gruppo d'avanguardia e, soprattutto, non c'erano negli altri. Credo che sia stata un'esperienza genericamente abbastanza importante nella, tutto considerato, abbastanza mediocre storia della cultura italiana di questi anni. Almeno è stato un atto sgarbato di una cultura che non è garbata e, contemporaneamente, non riesce neanche ad essere sgarbata. Mi pare piuttosto povera.<sup>26</sup>

Partire da questo assunto aiuta a comprendere il ruolo di Manganelli dentro al gruppo. La sua presenza, seppur marginale, gli ha consentito di sperimentare, confrontarsi e trovare degli spunti di riflessioni sul "fare letteratura". La rappresentazione teatrale *Iperipotesi*, di cui si è già accennato, alla luce di questi fatti, può essere considerata come un preambolo alle opere successive – è quasi contemporanea la pubblicazione di *Hilarotragedia* (1964) per Feltrinelli, nella quale si sviluppano degli immaginari simili. Il monologo, riprodotto in questa sede parzialmente, simula una conferenza sull'importanza di proporre delle ipotesi. L'atmosfera onirica del brano rifugge da quell'impegno sociale e politico di cui si faceva portavoce il Gruppo e costruisce paesaggi inediti sul cui sfondo si possono intravedere delle configurazioni della realtà tra le più inquiete, affidate a variazioni linguistiche, a un accumulo di oggetti e luoghi:

[...] davvero l'universo manca del senso della forma... eccede. Questa pioggia, lo capiscono tutti, "lava il sangue della storia"; ma è superflua, melodrammatica [...]. Un momento, andiamo per gradi: fanfare, pioggia, treno... i bersaglieri consacrano... la pioggia lava il sangue... e il treno... che fa il treno? Trasporta i cadaveri degli sconfitti? Non è probabile. O forse: dopo aver lavato il sangue, costruite ferrovie? No l'universo

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 83.

non è progressista... a lasciarlo fare sarebbe tutto fez, greche, mitra... o ironico: la pioggia urania feconda il pianeta e noi a baloccarci con le littorine! E se fosse il diluvio? Il diluvio è ironico-iperbolico; dialettale, magari popolaresco. 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 fa rumore?<sup>27</sup>

Il testo propone alcuni «temi avanguardisti di una letteratura ipotetica, un catalogo del reale ed un'ironia sul meccanismo dell'universo»,<sup>28</sup> aspetti che trovano una loro chiarificazione nel commento sotto forma di articolo prodotto dal regista Luigi Gozzi sul «Marcatrè»:

*Iperipotesi* di Giorgio Manganelli, un lungo monologo conferenza [...]: il conferenziere "in ipotesi" viene, per così dire, sconfitto dai rumori che provengono da dietro il sipario: si tratta di una sorta di lotta sottile tra le ipotesi, strumento fragile ed estenuato della conoscenza del mondo, e degli interventi brutali e massicci di una realtà casuale; anche qui per lungo tempo il conferenziere riesce a controllare la situazione, ma poi gli sfugge a mano a mano.<sup>29</sup>

L'intervento di Gozzi esplicita il legame tra lo scrittore milanese e l'ambiente palermitano, e sottolinea due componenti essenziali del Manganelli di quegli anni: in primo luogo è evidente il suo sperimentalismo, ossia la voglia di indagare nuovi modi di fare letteratura; in secondo luogo è presente il suo desiderio di «chiacchierare, divagare,

---

<sup>27</sup> G. MANGANELLI, *Iperipotesi*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori*, cit., p. 379.

<sup>28</sup> M.Z. DE' GYURGYOKAI, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, cit., pp. 82-83.

<sup>29</sup> Ivi, p. 86.

divorziando da significati, idee, contenuti, messaggi, derivante dall'interesse per il linguaggio in sé, motivo che lo accompagna per il resto della sua carriera».<sup>30</sup>

Nello specifico Manganelli condivide l'idea per cui la letteratura debba reagire al superamento degli aspetti moralistici e sentimentali a cui, fino a quel momento, è stata legata:

Certo che dei nuovi romanzi edificanti, moralistici, od in qualche modo migliorativi della condizione umana, o testimonianze, a me non interessa niente; questo è evidente... insomma quando mi trovo di fronte ad un testo in cui predominano quelli che si possono chiamare i buoni sentimenti, debbo dire che provo una nausea profonda. Perché è evidente che si cerca di eludere il tema essenziale del lavoro artistico, si cerca di edificarmi, di farmi diventare migliore, cosa che a me non interessa fare. [...] Dicendo che mi ripugnano i buoni sentimenti, voglio anche dire che lo scrittore deve avere nei confronti della propria opera, e degli eventuali momenti psicologici che la sollecitano, un atteggiamento non solo di distacco ma direi di [...] malafede.<sup>31</sup>

L'avversione di Manganelli verso questi aspetti si concretizza in una dura critica al realismo che pretende di «vedere nella letteratura uno specchio dei tempi e un'interpretazione del mondo»,<sup>32</sup> limitando così la potenzialità dell'opera letteraria. L'insieme di questi aspetti porta lo scrittore milanese a concordare con il Gruppo 63 l'azione distruttiva del romanzo tradizionale, non più in grado di raccontare una realtà mutevole, che è invece rappresentabile soltanto attraverso un linguaggio sperimentale. In questo contesto viene pubblicato il saggio *Il rumore sottile della prosa*, un'opera che viene edita postuma nel 1994 per Adelphi, e nella quale è presente una sezione intitolata *Avanguardia letteraria*.

---

<sup>30</sup> GRAZIA MENECELLA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo editori, 2002, p. 39.

<sup>31</sup> EUGENIO BATTISTI, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990*, cit., p. 27.

<sup>32</sup> ELISABETTA RASY, *Dica Sessantatrè*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990* cit., p. 125.

Tra queste righe Manganelli ritorna sul concetto di letteratura, condiviso dallo stesso Gruppo, intendendola come una

Letteratura d'artificio, l'unica che sia legittimamente denominabile letteratura [...] dunque l'avanguardia, del tutto logicamente da parte mia, si concentra nelle ricerche di ordine strutturale, nelle ricerche di linguaggio che hanno legittimità quando il linguaggio cessa di essere infinitamente disponibile, ma comincia a sentirsi la vocazione della struttura.<sup>33</sup>

La frenetica ricerca di un metalinguaggio e l'importanza di un ordine strutturale sottolineano un altro aspetto fondamentale: la necessità di recidere il legame autore-lettore. Se alla letteratura realista e neo-realista non interessava compiere un'indagine sperimentale perché il suo fine era moralistico-educativo nei confronti del lettore, la letteratura avanguardista, invece, cerca di evitare questo rapporto diretto: «essa non parla al lettore, meno che mai al suo cuore; al contrario gli si presenta, ma non si offre, gli impone la fatica di cercare un contatto; non risponde alle sue domande. Pertanto, la serie di domande proponibili all'opera letteraria è infinita».<sup>34</sup> Se, dunque, la letteratura non può e non deve rispondere alle infinite domande poste dal suo interlocutore, è chiaro che non può avere alcun dovere sociale,<sup>35</sup> per cui è necessario compiere una distruzione a livello strutturale. Manganelli approda alla convinzione che la letteratura debba essere a-ideologica, e quindi le parole, o meglio la sua struttura, non possano ricoprire posizioni politiche o ideologiche. Questo è uno degli elementi di disaccordo tra Manganelli e alcune frange più politicizzate

---

<sup>33</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paolo Italia, Milano, Adelphi, 2001 (1994), p. 73.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Si fa qui riferimento alle stesse parole dello scrittore: «La letteratura, ben lungi dall'esprimere la totalità dell'uomo, non è espressione, ma provocazione; non è quella splendida figura umana che vorrebbero i moralisti della cultura, ma è ambigua, innaturale, un poco mostruosa. Letteratura è un gesto non solo arbitrario, ma anche vizioso: è sempre un gesto di disubbidienza, peggio, un lazzo, una beffa; e insieme un gesto sacro, dunque aristocratico, sacro» (ivi, p. 76).

del Movimento, orientate in senso socio-politico e rappresentate da Edoardo Sanguineti. Sanguineti, infatti, sostiene che il compito del letterato sia di esprimere verità generali di carattere sociale; distingue poi due diversi livelli di azione: il primo riguarda soprattutto un ordine sovrastrutturale secondo il quale l'avanguardia si configura come fenomeno linguistico-ideologico, il secondo invece a livello strutturale per cui l'artista deve rispondere alle condizioni economiche della società.<sup>36</sup> Se già da queste considerazioni è evidente il disaccordo con Manganelli, il dissenso si distanzia notevolmente nelle idee espresse in *Letteratura della crudeltà*, dove Sanguineti arriva a sostenere che:

La letteratura non può metterci in rapporto con le cose stesse se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame, precisamente. Il che non può essere compreso bene, s'intende, se non a partire dalla ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona quella delle cose [...]. La letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi delle parole e delle cose.<sup>37</sup>

Sanguineti ritiene che la parola sia sempre ideologia in forma di linguaggio, per cui nessuna interpretazione può riuscire se non coglie «il suo essere sociale e classificatorio».<sup>38</sup> L'attribuzione di un'idea socio-politica alla parola, dunque, allontana il pensiero sanguinetiano da quello di Manganelli, per il quale la parola è sì importante, tuttavia per lui la letteratura è «per sua natura refrattaria a qualsivoglia contestazione ideologica».<sup>39</sup> L'interesse di Manganelli si rivolge soprattutto all'elemento linguistico in sé, considerato come somma di operazioni linguistiche: tutto ciò che può compromettere questo assunto

---

<sup>36</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit., p. 896

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Nel suo discorso Sanguineti procede affermando: «è in questo senso che ogni struttura del linguaggio è una visione del mondo. La crudeltà indica il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse», (*ibidem*).

<sup>39</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 76.



viene rifiutato dallo scrittore. Per lui infatti la letteratura è «ambigua, asociale, incorreggibile e imperfettibile. Soprattutto, è totalmente ambigua»,<sup>40</sup> per questo «nella storia dell'uomo, la letteratura sta fuori; è accusa e vergogna. [...] Nell'opera onerosa e angosciata di produrre letteratura, il letterato non è che il testimone».<sup>41</sup> È la ragione per cui Manganelli rifiuta l'idea di ideologizzare l'opera letteraria, e più precisamente l'avanguardia – come appunto sosteneva Sanguineti –, per lui è più urgente «sottolineare il carattere provocatorio che è, solo quello, veramente reazionario. Essa, nella serie dei possibili discorsi umani, è la frattura, lo scandalo».<sup>42</sup>

Se la distanza di Manganelli dai concetti sanguinetiani di ideologia e linguaggio è evidente, implicito è invece il dissenso sul linguaggio in termini generali. Si è visto nel primo capitolo come l'aspetto linguistico sia un elemento fondamentale nel dibattito critico, soprattutto nell'avanguardia che sottolinea il valore delle parole e la loro impossibilità di essere cancellate.<sup>43</sup> A differenza degli altri partecipanti al convegno palermitano, Manganelli considera il linguaggio come la forza motrice dell'intera opera letteraria. Questo aspetto è, forse, quello che maggiormente lo allontana dalle teorizzazioni del Gruppo, soprattutto perché l'attenzione verso il linguaggio lo spinge a dichiarare di essere interessato a lavorare «nella prospettiva di un linguaggio inteso come totalità assoluta, da nient'altro attraversabile se non dal linguaggio stesso».<sup>44</sup> La sua posizione lo porta a essere definito un “formalista puro”, nomignolo che non verrà mai smentito dal diretto interessato, e che lo relega, come lui stesso dichiara in diverse interviste, a una posizione marginale. Barilli lo descrive come un uomo solitario che «era rimasto lì alla finestra, non avendo trovato un *humus* congeniale

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 77.

<sup>43</sup> E. RASY, *Dica Sessantatrè* in cit., pp. 125-126.

<sup>44</sup> STEFANO GIOVANARDI, *Cento romanzi fiume*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990* cit., p. 48.

a una propria manifestazione. Intanto, evidentemente, egli si maturava, si rafforzava in una insularità cocciuta, orgogliosa della propria diversità, rispetto alle proposte circolanti, perfino in seno alla stessa avanguardia». <sup>45</sup> La distanza tra Manganelli e il Gruppo è sottolineata dalla paura che questi provano nei confronti della letterarietà, raggiungibile soltanto attraverso i territori del 'non letterario'; Manganelli, invece, muove dal presupposto che «la letterarietà possa essere un obiettivo, un territorio di sperimentazione in sé e per sé». <sup>46</sup> Per questo fonda, insieme ad Alfredo Giuliani, Gastone Novelli e Achille Perilli, una rivista intitolata «Grammatica», che insiste soprattutto sul linguaggio, la parola; e già dalle prime pagine della rivista, nonostante le varie voci non siano sempre facilmente distinguibili, compaiono alcune dichiarazioni attribuibili a Manganelli per lo stile e il tono utilizzato:

Io credo che ci sia un piccolo equivoco: l'idea che quando si usa la parola "linguaggio" si allude a qualcosa che significa, ma non è mica vero che il linguaggio significa. Il linguaggio a mio avviso è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. Diciamo. Come la grammatica. Non significa nulla di per sé, così il linguaggio è l'organizzazione stessa di ciò che prima abbiamo chiamato universo, ma non è assolutamente un significato, non comunica mica niente. <sup>47</sup>

L'incomunicabilità della parola è dunque la vera vocazione letteraria per Manganelli, perché essa

porta sempre con sé una dilatazione di enigma nella vocazione letteraria e questa restituzione dell'enigma, questa restituzione della smentita alla comunicazione, quel non voler dire, è la durezza della parola, è la sua consistenza più profonda e sistematica... Ecco quando noi ci imbattiamo in questi enigmi, ci troviamo di fronte a

---

<sup>45</sup> R. BARILLI, *La Neoavanguardia italiana. Dalla nascita de «Il Verri» alla fine di «Quindici»*, cit., p. 246.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> M. Z. DE' GYURGYOKAI, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, cit., p. 92.

ciò che io potrei definire letteratura.<sup>48</sup>

Ne deriva una perdita di significato che intacca qualsiasi comunicazione o espressione: «il testo letterario non vuole esprimere, né comunicare; vuole essere»;<sup>49</sup> e per poter ‘essere’, sostiene Manganelli, deve sapersi organizzare all’interno di uno spazio linguistico. E dunque non esiste alcuna possibilità per il lettore che cerca un significato, che tenta di parafrasare le parole nella speranza di trovare un significato altro rispetto a ciò che c’è scritto.

Una simile posizione non può far altro che portare a un’insanabile rottura con il Gruppo 63 che, nonostante si ritenesse aperto alle sperimentazioni, tenta comunque di veicolare il significato non solo alla nuova realtà ma unendosi anche all’elemento ideologico – soprattutto sanguinetiano.

### **II.3. «Discorso del lettore e dello scrittore considerati come dementi»**

Si è visto come Manganelli sia stato protagonista e antagonista della neo-avanguardia, condividendo e criticando le posizioni di quel Gruppo che per un periodo della vita lo ha accompagnato nella sua riflessione. È in questi anni che sviluppa e approfondisce la sua idea di letteratura che, per essere capita, necessita di un approfondimento su due figure che divengono fondamentali nell’opera letteraria: lo scrittore, o meglio colui che scrive, e il lettore.

---

<sup>48</sup> C. RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni. 1965-1990* cit., p. 52.

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

Partendo dalla figura dello “scrittore”, Manganelli sostiene che si comincia a essere tali solo quando si «capisce che è impossibile sapere se si è o no scrittori».<sup>50</sup> Lo stesso termine è contrassegnato da un’ambiguità che non può essere ignorata: se parole come “romanziera”, “novellatore”, “poeta” sembrano designare una professione, la parola “scrittore” continua invece a rimanere avvolta da un alone di mistero e incertezza, «è un angelo? Un profeta? Un ciarlifero per iscritto? Un maniaco dei dizionari, o uno che ha poca voglia di fare dei mestieri, di rendersi utile?». <sup>51</sup> Rimane comunque un sostantivo necessario alle esigenze comunicative, per cui Manganelli, anche se indispettito dal termine, deve rassegnarsi e accettarlo. Questo spiega perché a chi gli pone per telefono la fatidica domanda «Lei è lo scrittore?», vorrebbe rispondere con sorprendente ironia «Guardi, ha sbagliato numero. Io scrivo». Questo scambio di battute aiuta a capire l’idea che Manganelli ha dell’uso improprio della parola “scrittore”; allora chi è veramente colui che scrive? Per poterlo capire bisogna addentrarsi nell’oscura selva delle parole. Se si parte dal presupposto che la letteratura è incomunicabilità, ossia non può e non deve comunicare, allora si comprende che chi scrive non è altro che un “buffone” perché sceglie di essere inutile. A lui soltanto vengono riservati aggettivi dal forte connotato negativo – «dispettico, velenoso, narcisista, irritante, irritabile sgradevole» –, <sup>52</sup> perché rivela «qualcosa di lievemente schifoso»<sup>53</sup> proprio a causa di «quel lavoro infimo, da trivio, anche se tratta del sublime».<sup>54</sup> Diviene «il *fool*: l’essere approssimativamente umano che porta l’empietà, la beffa, l’indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un

---

<sup>50</sup> DANIELE DEL GIUDICE, ANGELO GUGLIELMI, ALBERTO MORAVIA, ROBERTO PAZZI, EDOARDO SANGUINETI, ANTONIO TABUCCHI, PIER VITTORIO TONDELLI, GIORGIO MANGANELLI, *Scrittori d’Italia*, «L’Espresso», 12 gennaio 1986, pp. 82-86, ora in *La penombra mentale*, cit., p. 167.

<sup>51</sup> G. MANGANELLI, *Rumore sottile della prosa*, cit., p. 45.

<sup>52</sup> A. LONGONI, Giorgio Manganelli o l’inutile necessità della letteratura, cit., p. 54.

<sup>53</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, cit., p. 102.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

*Iusus*, un errore».<sup>55</sup> Chi scrive è dunque un «Grande Mentitore», non vuole raccontare una verità perché gli sono più care le menzogne.<sup>56</sup> La sua figura non è losca solo in quanto mentitore, ma diviene poco affidabile nel momento in cui mostra il suo lato asociale come «colui che mentre viaggia in tram, medita empie estasi e crimini liberatori»:<sup>57</sup> questo accade perché la letteratura è asociale e chi scrive, essendo al suo servizio, non può far altro che essere parte di questo progetto. La scrittura trasforma lo scrittore in uno «scheletro, uomo delle tenebre, resuscitato e insieme morto irreparabilmente, doppiamente esperto di morte, rifiutato dal tempo, autore di libri inesistenti, sbagliati impossibili, io, lo scrittore»,<sup>58</sup> quindi non è solo lo scrittore che si trova ai margini e rifiuta il suo tempo, ma egli viene rifiutato dal suo stesso tempo. In questa condizione di reietto, non gli rimane altro che restare al fedele servizio della parola, eclissarsi definitivamente e lasciare lo spazio a quei segni di inchiostro neri che rimangono impressi sulla pagina:

Se vivi, se accetti di essere, di non avere legami, di sottostare alle leggi, di farti come le cose di questo mondo solide e perpetue, se accetti la vita come si accetta la natura, devi rinunciare a vedere quelle cose. Rinunciare se sei artista, a vederne la qualità unica, l'idea [...]; se sei un uomo di pensiero, un logico, devi rinunciare a fare esperienza ma accettare tutto l'universo come una proporzione da analizzare, se sei uomo misto, e usi fantasia e logica, critica e passione ugualmente l'universo sarà straziante di dolcezza, finché ne resti fuori; ma, a entrarci, straziante di paura, paura.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2019 (1967), p. 218.

<sup>56</sup> Per Manganelli tutta la letteratura è fantastica, dunque l'asserzione per cui chi scrive è un mentitore può essere estesa ad ogni scrittore. La voce narrante di *Discorso dell'ombra e dello stemma* individua nel redattore di epitaffi il primo scrittore della storia, ancora prima che la letteratura esistesse. Le tombe sono rimaste senza iscrizioni, fino al giorno in cui «l'uomo della menzogna, l'innocente ed arguto trascelgitore di aggettivi, il mastro della litote, il battiloro dell'eufemismo, il flautista della reticenza incide sulla roccia le parole "Qui giace", la prima grande menzogna nella storia dell'umanità» (ID., *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, 2017, p. 18).

<sup>57</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 25

<sup>58</sup> ID., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 58

<sup>59</sup> ID., *Appunti critici. 1948-1956*, in *Giorgio Manganelli*, cit., p. 85.

La voce non appartiene più a chi la pronuncia, perché ha vita autonoma, essa viene assorbita da quell'universo che getta l'artista in una condizione di infelicità, a tal punto che non è più lui l'autore della sua opera, poiché agisce spinto da forze oscure e tiranniche: le parole. Ecco perché Manganelli si focalizza soprattutto «nell'impersonalità dell'opera letteraria e nella passività dello scrittore di fronte alla tirannia della lingua».<sup>60</sup> Nel primo caso sostiene che l'opera non necessita di un autore, per cui lo scrittore deve eclissarsi, abbandonare la propria identità, di cui non rimarrà che qualche esile traccia. «Se è vero che l'opera letteraria nasce come risposta a un problema di colui che l'ha scritta»<sup>61</sup> il lettore, dunque, non si accorgerà di trovare elementi identificativi dell'autore di quell'opera perché la scomposizione dell'io in piccolissime particelle non permette di individuarne la presenza:

Credo che la lettura sia la ricerca della soluzione che rappresenta il testo per l'autore: cioè l'opera dell'autore è una soluzione. Di che? Nessuno lo sa, perché il problema s'è tutto sciolto nella soluzione, nella quale è sopravvissuto solo il sentimento del problema, ed è tale sentimento che fa sì che si tratta di soluzione e non di altro.<sup>62</sup>

L'impossibilità di riconoscere l'autore nell'opera letteraria è dettata anche dal secondo aspetto che sta a cuore a Manganelli, ossia la tirannia della lingua. Chi scrive non può avere potere decisionale, perché è la scrittura stessa a scegliere, trasformando così lo scrittore in un mezzo, in una sorta di «passacarte».<sup>63</sup> Egli è dunque un'invenzione del linguaggio, come viene sottolineato nel saggio *La letteratura come menzogna*:

Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irritato, irrigato, immerso in una trama di orbite verbali, sollecitato da

---

<sup>60</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 57.

<sup>61</sup> Ivi, p. 59.

<sup>62</sup> G. MANGANELLI, *Appunti critici, 1948-1956*, in *Giorgio Manganelli*, cit., p. 71.

<sup>63</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 57.

segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreal e impermanente; unica esistenza, anzi riconoscendosi lo scrittore è nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione, forse ai genitali ectoplastici.<sup>64</sup>

Chi scrive viene esonerato da qualsiasi responsabilità perché egli non sa quale sia la fine, già dalle prime righe non conosce la destinazione della sua opera, anzi si trova ad agire sotto dettatura. Ecco dunque che lo scrittore non può esistere, a esistere sono le parole che «oscuramente si sfiorano e aggregano sotto una mano ubbidiente»:<sup>65</sup> egli non è altro che un corpo abitato da forze oscure che lo spingono a produrre un'opera di cui non è a conoscenza. È l'opera a vivere, l'autore la sua inconsapevole marionetta: la condizione di passività dello scrittore viene condotta per mano dalla forza governatrice delle parole che lo spinge a creare qualcosa che gli rimarrà per sempre sconosciuta: «quando parlo o scrivo dico molte cose che non so dire; quando parlo, parlo in primo luogo a me stesso, e mi svelo e insieme occulto a me stesso».<sup>66</sup> Lo scrittore «non sa, ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili, falsi, menzogne, illusionismi giochi e cerimonie».<sup>67</sup> Manganelli, insomma, indaga e ricerca nei suoi testi e, in generale, nella letteratura quello che Genette definisce il processo di metalessi, attraverso il quale il mondo reale e quello finzionale vengono messi a confronto: si creano diversi livelli diegetici da cui nascono gli intrecci determinati dall'attività di scrittura. Ecco allora che l'opera d'arte finisce per indagare i propri meccanismi, interroga se stessa, tenta di fornire delle risposte

---

<sup>64</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 220.

<sup>65</sup> ID., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 47.

<sup>66</sup> Ivi, p. 111.

<sup>67</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 220.

alle domande che si creano: è una dominante di tipo ontologico a caratterizzare l'essenza di questi testi, in cui viene messo in discussione lo statuto stesso di mondo e di realtà o dei loro stessi concetti.

La condizione dello scrittore deve essere inevitabilmente legata a quella del lettore, perché anche lui «deve sperimentare la stessa disseminazione dell'io subita dall'autore, una vera e propria sospensione d'esistenza»,<sup>68</sup> per questo, secondo Manganelli, non può esistere una differenza tra autore e lettore,<sup>69</sup> poiché entrambi sottostanno al potere delle parole. Il lettore leggendo quel testo si dimentica la propria esistenza ed entra a far parte del mondo che si presenta sotto ai suoi occhi. Si instaura così una relazione di complicità in cui sia l'autore sia il lettore sono consapevoli di recitare una parte, dato che entrambi sono guidati dal linguaggio. Se lo scrittore non è altro che la mano attraverso cui si crea il copione, il lettore diviene «l'attore di sè stesso personaggio che legge»:<sup>70</sup> come chi scrive, deve accettare un discorso destinato a non dire nulla. Quindi «come l'autore agisce sotto la forza di una mano ignota, così il lettore deve astenersi dalla volontà di comprendere il testo, di estrarne un senso»:<sup>71</sup> il lettore rinuncia alla possibilità interpretativa, accettando così di perdersi nel gioco delle parole, e giungendo a scoprire infiniti universi, o meglio la letteratura. Egli dunque non può parlare del libro, almeno che non lo faccia nella misura in cui «essendo stato letto, annotato, sottolineato, macchiato di lacrime, egli abbia sperimentato l'abrasione del nome»,<sup>72</sup> o detta in altri termini, non abbia anche lui sperimentato la cancellazione della sua identità, proprio come avviene per lo scrittore. Allora è chiaro come

---

<sup>68</sup> C. RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in cit., p.51

<sup>69</sup> «Le parole scelgono il lettore, le parole scelgono chi scrive». (G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 59).

<sup>70</sup> C. RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in cit., p.51

<sup>71</sup> MICOL ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori editori, 2012, p. 46.

<sup>72</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 118.



anche chi legge sia coinvolto da quel processo di metalessi che investe la struttura di un testo: da una parte abbiamo infatti una rottura del patto di finzione, spesso innescata dal carattere ludico e ironico, alla cui sospensione dell'incredulità si va a sostituire una consapevole complicità; dall'altro si provoca un senso di confine tra i livelli: il mondo raccontato e il modo in cui si racconta si con-fondono, diventano indistinguibili, non è più certo cosa sia realtà e cosa rappresentazione. Ecco che il lettore ideale per Manganelli è un «tombarolo»,<sup>73</sup> una figura ambigua a cui strizzare l'occhio, che già dalle prime parole viene messo in guardia dal pericolo di leggere quel libro. «Lo scrittore non sa mai per chi sta scrivendo, e potrebbe persino accadere che non trovi nessun lettore, perché nella categoria dei lettori non nati sono compresi coloro che ancora non sono nati ma anche quelli destinati a non nascere»,<sup>74</sup> può capitare che qualcuno riesca a rispondere leggendo, come può non capitare mai. Il lettore prediletto da Manganelli deve stare al gioco, accettare i compromessi della parola e non ricercare un senso, poiché è stata privata del suo significato:

Certo. La letteratura come tale non solo non insegna, ma non comunica neanche. Al termine della lettura non abbiamo acquisito qualcosa, abbiamo semplicemente attraversato un'esperienza verbale alla quale eravamo consacrati già prima di cominciare a leggere. O funziona in questo modo o non funziona. Non c'è nessuna conclusione da ricavare da un libro, se non la sua fondamentale qualità autodefinitoria. Un libro descrive se stesso e quindi non ha niente da "dire".<sup>75</sup>

Ecco perché la natura dello scrittore è anarchica e asociale: egli non ha nulla da comunicare, per cui rimane privo di responsabilità nei confronti dei contemporanei.

---

<sup>73</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 67.

<sup>74</sup> Ivi, p. 69.

<sup>75</sup> ANTONIO GNOLI, *Uno scrittore nel labirinto della parola*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazione 1965-1990* cit., p. 106.

#### II.4. Il problema dell'identificazione della realtà

Dopo aver indagato da vicino la figura dello scrittore e quella del lettore, si può iniziare a discendere nelle profondità del pensiero manganelliano. Nel 1967 viene pubblicata un'opera intitolata *La letteratura come menzogna* che raccoglie dei saggi usciti tra il 1954 e il 1966, ampliata poi coi saggi pubblicati fino al 1989, perlopiù su scrittori anglosassoni, in cui Manganelli cerca di tratteggiare la sua idea di letteratura. Il libro raccoglie articoli, prefazioni, saggi, suddivisi in tre sezioni; la terza parte dà il titolo all'intera opera e, oltre a essere l'unico saggio a portare la data di pubblicazione del libro, viene considerato il suo manifesto letterario.

Tra quelle pagine si legge che la letteratura è immorale, indifferente, cinica, dissacrante, perversa, corrotta, anarchica,<sup>76</sup> ben lontana dal rappresentare la realtà circostante. Essa appare, agli occhi dello scrittore milanese, come una cerimonia spirituale che concede alla letteratura la parte di protagonista, il ruolo di «rivelazione mistificatrice»;<sup>77</sup> indaga negli anfratti, nei luoghi più bui e nascosti, a lei appartengono déi e demoni, ai quali ha sottratto la «potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico».<sup>78</sup> La letteratura come la intende Manganelli, dunque, non ha e non può avere funzioni moralistiche – come più volte è stato evidenziato –, perché si nutre del dolore, della malattia, della morte; tratta con sordida freddezza tutti quegli aspetti che nella vita meritano pietà e compassione. È questo che la rende cinica, perché «non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la rallegrino, non tragedia che gelidamente la ecciti, e sollevi la cauta, maliziosa intelligenza che la governi».<sup>79</sup> È anti-umanista, rigetta il sentimentalismo, e per

---

<sup>76</sup> G. MANGANELLI *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 216-219.

<sup>77</sup> Ivi, p. 222

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

<sup>79</sup> Ivi, p. 216.

questo è di difficile comprensione e interpretazione, soprattutto per il lettore contemporaneo. L'unica possibilità di capire la natura della letteratura, di partecipare alla sua costruzione, è tramite «la definizione del linguaggio che in esso si struttura».<sup>80</sup> Il linguaggio assume un aspetto divino, assomiglia a un «dio barbaro e precipitosamente oracolare»,<sup>81</sup> mentre colui che lo maneggia diviene un semplice cerimoniere, il tramite attraverso cui è possibile realizzare la letteratura: vincolato alla sua condizione di dotto ignorante agisce sotto la dettatura di questa «ambigua creatura».<sup>82</sup> L'unione tra la scienza del linguaggio e l'ignoranza di colui che scrive permette la nascita dell'oggetto letterario,<sup>83</sup> che diviene «un ordigno, fabbricato secondo le regole con cui si fabbricano gli ordigni: ma egli ignora a quali e quanti attentati, da quali mani, verrà lanciato questo esplosivo inesauribile».<sup>84</sup>

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, *ad infinitum*, altri artifici: una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; dissecandola, metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi. [...] Con le sue posizioni prive di senso, le affermazioni non verificabili, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma.<sup>85</sup>

La letteratura, così come Manganelli vuole celebrarla, diviene metaletteraria, riflette se stessa e a null'altro è interessata. Il suo aspetto autoreferenziale evidenzia come «nell'usarla non si veicola un solo significato, non si nomina un oggetto, in sostanza non si

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 220.

<sup>81</sup> Ivi, p. 221.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 222-223.

<sup>83</sup> Per questa ragione si può partecipare raramente al processo letterario perché esso è sfuggibile, muta continuamente, è pura utopia, una sorta di inferno in cui discendere e da cui poi difficilmente si riesce a risalire.

<sup>84</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 221.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

comunica nulla».<sup>86</sup> Privata del suo principio di rappresentazione, implica l'impossibilità di riprodurre la realtà al suo interno, e quindi l'impossibilità di ricostruire una fedele figurazione del mondo reale. Questo accade perché la parola letteraria non si riferisce più a un unico significato ma ne comprende invece molteplici, diviene irrimediabilmente enigmatica, sfuggendo così alla possibilità di interpretarla. La difficoltà di riconoscere la realtà al suo interno è dettata anche dal fatto che la parola, avendo diversi significati, può creare infiniti mondi tutti differenti, artificiali o impossibili, sciolti dal legame con le cose, e che agiscono in maniera autonoma. È questa direzione che prende ogni testo letterario alla cui apparente chiarezza si sostituisce una più profonda oscurità che muove le fila da dietro le quinte, spingendo chiunque tenti di interpretare l'opera a un allontanamento razionale ed enigmatico, senza la possibilità di capirla in maniera definitiva. La letteratura si fa carico, quindi, di una risata che non può che essere furibonda e distruttiva, che sembra volerci indicare una via che conduce verso gli inferi. A lei spetta il compito di infastidire, disorientare, così che non sia più possibile trovare la strada per tornare indietro.

Ecco perché il termine "letteratura" è strettamente correlato a quello di "menzogna": il primo senza il secondo non potrebbe esserci, per Manganelli non esiste una letteratura che sia in grado di raccontare la realtà, di proferire una verità:

[...] entrare nella cosiddetta letteratura dipende da almeno due circostanze: la prima è che noi si scorga nella sua opera un insieme di fili, di rapporti che legano inequivocabilmente, in modo sotterraneo o esplicito, a forme vive o a momenti di tensione del sistema letterario, a loro volta dipendenti da qualcosa che accade al livello socio-ideologico della realtà. Dall'altra parte, però, è il medesimo scrittore ad alterare, con personali provocazioni, l'ordine esistente, a mettere in crisi il meccanismo delle codificazioni, a modificare di conseguenza la nostra grammatica della visione del

---

<sup>86</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, cit., p.65.

mondo; senza quest'ultima operazione che funzioni avrebbe mai il letterario?.<sup>87</sup>

Manganelli dunque sa che la letteratura può essere definita tale quando ha il potere di rappresentare infinite possibilità. Per questo sistema di moltiplicazione l'opera manganelliana, attraverso la sua poetica, può essere di buon grado ascritta a quell'insieme di opere definite post-moderne: la dissoluzione dell'io in tante particelle non è in grado di essere denunciata in un testo, per cui viene raccontata in termini euforici attraverso giochi metaletterari, ironici, creando questa mistificazione del mondo. È la *rettorica* che deve il sopravvento nel microcosmo della finzione, non più la *persuasione*, ossia la capacità di sentire la vita in sé, e quindi la volontà di attribuire un fine moralistico all'opera letteraria.<sup>88</sup> Non a caso Manganelli rifiuta, o meglio condanna, nei testi tutto ciò che rientra nella sfera dei sentimenti, della morale e dell'etica, che devono rimanere al di fuori dall'opera – come più volte si è ribadito. Se non è più la trama, il personaggio, l'autore o il lettore ad assumere importanza in un testo, chi potrà ricoprire al posto loro il ruolo di protagonista? Per Manganelli è la parola svuotata del suo significato. È l'unità principale attraverso cui costruire e moltiplicare i mondi, dove si nasconde la vera vocazione della letteratura, «una misteriosa, emblematica epifania di parole, che agiscono dove tacciono»<sup>89</sup>. Cosa significa? Che la letteratura si compie proprio attraverso quegli spazi vuoti, rendendola così incomunicabile. E se non ha nulla da dire, diviene fondamentale il modo in cui si configura, a partire dalle oscure parole, unità principali per la strutturazione del linguaggio. Dunque sarebbe questo modo tenebroso di trattare la materia letteraria a distinguere una 'buona

---

<sup>87</sup> MARIA CORTI, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», n.1, maggio 1979, ora in *Giorgio Manganelli*, cit., p. 242.

<sup>88</sup> I termini 'rettorica' e 'persuasione' non sono utilizzati a caso: il riferimento va all'opera *Rettorica e persuasione* di Carlo Michaelstaedter che, come si vedrà nel capitolo seguente, aiuta a collocare le opere di Manganelli tra quelle di scrittori post moderni.

<sup>89</sup> G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 150-151.

letteratura' da una 'cattiva', cioè la sua capacità di creare l'artificio, una sintassi deformata e innaturale. Così per Manganelli la verità è vagamente intravedibile attraverso le regole del deforme:<sup>90</sup> soltanto in questo modo la letteratura può lasciare nel lettore «una scalfittura, un criptico tatuaggio, un'ustione destinata a inciprignirsi in una definitiva piaga intellettuale».<sup>91</sup>

L'opera letteraria, innaturale e inattuale, parla a chi ancora non c'è di ciò che non esiste: questa potrebbe essere la sintesi paradossale della riflessione manganelliana. Non può accontentarsi di rappresentare la superficie del mondo, ciò che appare, ciò che è. Questa è la ragione per cui, in fondo, tutta la letteratura è letteratura fantastica: in quel genere letterario trova perfetto compimento la sua (della letteratura) vocazione, che consiste nel seguire quelle strade che si aprono sotto le parole-botole, e percorre il labirinto da loro disegnato per creare un libro capace di generare infiniti libri, capitoli ingegnosamente solidali, classificazione e descrizione di ciò che non esiste.<sup>92</sup>

Sono queste parole che permettono di accedere a quell'infinita possibilità di cui si è parlato, in particolare le parole-ombra sono le uniche in grado di fornire una luce-guida giacché conoscono l'oscurità. Rimangono, tuttavia, di difficile individuazione per due ragioni fondamentali: *in primis*, il lettore ricerca freneticamente un senso, un significato, anche se non è presente; *in secundis*, sono occultate da un loro doppio, le parole-doppio, di natura menzognera, che hanno il compito di proteggere le parole-ombra «offrendosi sotto le mentite spoglie della cultura, delle idee, dei significati, appunto»,<sup>93</sup> solo in seguito alla loro sparizione è possibile intravedere l'altro lato della medaglia. Chi decide di vivere attraverso

---

<sup>90</sup> Condivide questa posizione con Edgar Allan Poe, scrittore da lui stimato, a cui ha dedicato gran parte dei suoi studi. Attraverso la traduzione di Poe, Manganelli inizia a sviluppare le sue teorie, in particolare rimane folgorato dal linguaggio, oscuro, grottesco dello scrittore americano: «In primo luogo, c'è il problema del tono; Poe ha due registri di fondo: orrido-grottesco; potremmo aggiungere visionario, [...] Poe è noto come scrittore dell'orrore; ma leggendo e traducendo ci si avvede che orrore e grottesco sono nitidamente contigui; [...]» (G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, in EDGAR ALLAN POE, *I racconti*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Torino, Einaudi, 1983, p. XLI).

<sup>91</sup> G. MANGANELLI, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 78.

<sup>92</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 77.

<sup>93</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 61.

le parole-ombra deve però accettare anche la sua antagonista, senza la quale non avrebbe senso di esistere: la parola-stemma che vive nella sua lucida ignoranza. Se la prima conduce attraverso una strada intricata alla ricerca di una verità seppur flebile, la seconda invece «è colore, ciancia, cerimonia, nozze solitudine, cavallo, fuga, agguato, scherma, spada, demolizione, decapitazione, desiderio».<sup>94</sup> Entrambe queste parole, sebbene agli antipodi, svolgono un ruolo importantissimo nella letteratura, una discesa verso gli inferi.

Il punto fondamentale, per il quale questo “luogo delle tenebre” è solamente una via di accesso, è la perdita di semanticità della letteratura, il rifiuto di dare alla letteratura un senso di comunicazione diretta, anche quando la letteratura è esplicitamente tale, è direttamente coinvolta in un raccontare... [...] È vero senza dubbio che noi siamo impegnati in una maniera più immediata in questa luminosa battaglia delle tenebre, perché ci troviamo irretiti da un menzognero tentativo di proporci una letteratura “veritiera”. Ma tutta la letteratura ha avuto, a vari livelli, la coscienza della propria qualità mistificatoria, della propria qualità di inganno, di frode, di allucinazione, di visione e quindi della sua origine intrinsecamente “notturna”, della sua collocazione periferica. Potremmo dire che la letteratura è il centro periferico del mondo, ma la sua collocazione così assurda e così contraddittoria è essenziale alla sua stessa funzionalità. E questo è sempre stato la qualità, la legge, il governo del mondo letterario.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 81.

<sup>95</sup> C. RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli* in cit., pp. 57-58.

## CAPITOLO TERZO

### PAROLE CHE COMPRENDONO INFINITI UNIVERSI.

### L'IMPORTANZA DEL LINGUAGGIO PER MANGANELLI

#### III.1. Linguaggio e psicanalisi

Per capire l'importanza del linguaggio nell'opera letteraria di Manganelli e nell'idea che egli ha della letteratura, bisogna ritornare a un nodo fondamentale della sua vita: l'incontro con Ernst Bernhard, analista di scuola junghiana che ha avvicinato lo scrittore alle teorie psicanalitiche. Si è già visto come Bernhard aiuti Manganelli a superare le proprie nevrosi (*cf.* II.1) ed è proprio grazie a lui che riesce a dare voce alla moltitudine di io che fino a quel momento «aveva senza successo cercato di accentrare in un'unica personalità coerente»:<sup>1</sup>

Allora, in fondo, avevo un'idea coerente di me. Avevo l'idea che avrei dovuto essere un'unica immagine coerente. [...] La prima cosa che ha provocato in me l'impatto con Bernhard è stato proprio il rompere quell'idea lì. L'idea della unicità dell'io e quindi una decomposizione dell'immagine della mia personalità, di quello che io ero. Questa è la cosa che ho capito e che non mi ha più abbandonato. Questa scoperta l'ho fatta mia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 40.

<sup>2</sup> CATERINA CADORNA, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in *La penombra mentale. Interviste e*



Questa nuova consapevolezza lo porta a capire che dentro di sé vivono una moltitudine di pluralità e a ognuna di esse è necessario dare una voce: è il luogo in cui l'uomo manganelliano scopre di non essere più il 'prodotto' ultimo della creazione, ma solamente una pedina mossa da forze superiori e individuate nell'atto linguistico. La psicanalisi con Bernhard aiuta Manganelli proprio ad ascoltare tutte quelle voci, a metterlo in contatto con gli aspetti più oscuri di sé, «a dialogare con l'ombra che accompagna ogni personalità individuale».<sup>3</sup> Per questo la letteratura e la sua parola non possono che essere immorali, asociali, perché esse hanno a che fare con la parte più oscura, più tenebrosa, identificata nell'inconscio. Questa serie di riflessioni permette a Manganelli di individuare due aspetti fondamentali della psicanalisi applicabili alla letteratura: non esiste un 'entro' perché è 'periferica', e questo suo carattere di 'estraneità', nascosta da giochi illusionistici, camuffa il pauroso nulla; inoltre l'inconscio, non avendo volto e mutando costantemente, è casuale, non può quindi avere un cammino prestabilito. L'unico mezzo per contrastare queste forze oscure è «ricorrere alla retorica, che permette la trasformazione del potenziale distruttivo di quelle forze in energia. E, naturalmente, in letteratura».<sup>4</sup> Solo così

da una foresta di segni atroci contraddittori e ostinatamente impervi, emerge un disegno che allude a un sistema, di proporzioni enormi ma la cui complicatissima struttura è dato, sia pure con grande fatica, cogliere nell'insieme. Il mondo diventa dunque leggibile, come ripetizione, attuazione inesausta di archetipi.<sup>5</sup>

---

*conversazioni 1965-1990* cit., p. 225.

<sup>3</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 41.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Queste immagini archetipiche<sup>6</sup> (meglio note come *rappresentazioni della trasformazione*) stabiliscono, per Manganelli, un dialogo tra conscio e inconscio: l'abbandono totale all'emergere di queste immagini, ovvero una sorta di disponibilità, permette di produrre un'opera 'visionaria', proprio lasciando «che l'opera agisca su di noi [lui] come ha agito sul poeta. Per comprenderne il significato, bisogna lasciarsi plasmare da lei come essa ha plasmato il poeta».<sup>7</sup> E se il dialogo con l'inconscio presenta degli aspetti oscuri, non c'è da stupirsi che per Manganelli il linguaggio diventi tenebroso, il luogo in cui la luce non può filtrare: è in questo senso che devono essere ricondotte le parole-stemma, le parole-ombra e le parole-doppio – di cui si è parlato nel capitolo precedente –, soltanto così «la parola letteraria trova la sua qualità più specifica proprio nell'essere capace di dare spazio al negativo».<sup>8</sup> Questo aspetto conferma il duplice volto della letteratura, e dunque del linguaggio: esso appare come menzognero ed enigmatico. Ogni libro<sup>9</sup> di Manganelli lavora in questa direzione, divenendo testimone di una 'lotta' perpetua tra conscio e inconscio:

ci si allontana dall'immagine di sé, ma è importante che il personaggio non subisca in modo puramente passivo le aggressioni dell'inconscio, ma compia un percorso mirato: si mette in cammino, va incontro alla lacerazione, alla dispersione, alla perdita e prosegue fino in fondo, dialogando con tali forze oscure, facendole parlare, trascinandole a uno scambio e inchiodandole a un confronto verbale che sancisce da una parte il ridimensionamento della loro distruttività, dall'altra l'acquisizione di più ampie

---

<sup>6</sup> Per capire cosa siano le immagini archetipiche bisogna rifarsi al concetto di inconscio collettivo e inconscio individuale di matrice junghiana: il primo raccoglie tutti i contenuti rimossi, cioè esperienze, ricordi, affetti legati alla propria persona, di cui il soggetto non ha piena consapevolezza e si organizzano in blocchi a tonalità affettiva; i secondi sono tutti quei contenuti che non appartengono al solo individuo, ma sono ereditati universalmente da tutto il genere umano. I secondi, quindi i contenuti appartenenti all'inconscio collettivo, vengono definiti "archetipi". Il termine deriva da "archè" (origine, principio) e "tipo" (immagine, figura) e può essere definita come "immagine originaria". Tuttavia, secondo Jung, non è possibile definire in maniera certa quale sia la rappresentazione capostipite, perché quelle di cui noi facciamo esperienza sono rappresentazioni simboliche che possono manifestarsi nell'inconscio.

<sup>7</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2015, p. 160.

<sup>8</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 44.

<sup>9</sup> Un chiaro esempio è *Discorso dell'ombra e dello stemma* (2017): il titolo presenta già tutti gli aspetti della poetica manganelliana fin qui riportati; in particolare i capitoli nove e dieci sono esemplificativi.

facoltà da parte del personaggio protagonista, come testimoniano i drammatici colloqui che l'io narrante di volta in volta intreccia.<sup>10</sup>

Ecco che l'inconscio si lega inevitabilmente alle strutture linguistiche. Questo evidenzia come sia il linguaggio a scegliere chi deve scrivere, trasformando lo scrittore nel testimone di questa realtà linguistica, l'unica possibile in cui collocarsi e in cui poter esistere. Manganelli, però, dice molto di più: chi scrive non è nient'altro che «un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione».<sup>11</sup> Attraverso questa asserzione dichiara che è l'autore a essere concepito dalla lingua e non viceversa: lo scrittore scompare, lasciando spazio all'unica struttura che gli permette di condurre un'esistenza, seppur flebile, in un'opera letteraria. È evidente che per Manganelli la persona non è altro che l'insieme di parole, e quindi composta da linguaggio: la sua teorizzazione può essere allora analizzata anche tramite le teorie lacaniane, che identificano il linguaggio proprio nell'inconscio. «Il linguaggio non ci appartiene, lo troviamo già costituito; addirittura siamo parlati da esso ancora prima di nascere»:<sup>12</sup> per Manganelli noi rispondiamo a un atto linguistico di cui non siamo coscienti, che non riusciamo a comprendere, e questo spiega il motivo per cui durante la stesura dell'opera e a operazione conclusa, l'autore non riesca più a sentirla come sua, percependola dunque come estranea. Sembra che sia, come Lacan la definisce, 'la voce dell'Altro' a parlare, che tesse una rete di significanti che vanno alla ricerca di significati e che si riscontrano nell'utilizzo esteso di metafore, metonimie e, nel caso di Manganelli, soprattutto di allegorie.

Il soggetto, nel suo accedere al linguaggio, si scinde irrimediabilmente e non può mai giungere un senso integro e definitivo. L'essere umano è sospinto dal vuoto, dalla

---

<sup>10</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 45.

<sup>11</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 57.

<sup>12</sup> F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 163.

mancanza a essere. All'immaginario e al simbolico è associato un terzo termine: il reale. Ma il reale non è la realtà (che rientra nell'ordine codificato dei segni), è qualcosa di irraggiungibile che può fare solo irruzione con la perdita di senso.<sup>13</sup>

Tutto può essere quindi ricondotto al linguaggio e al dialogo che si viene creando con l'inconscio, e Manganelli lo fa in maniera eloquente, grazie soprattutto all'utilizzo di una retorica allucinatoria, come lui stesso la definisce: «la parola "retorica" è una parola chiave, indica la necessità di unire il momento tecnico al momento dionisiaco, infernico della letteratura. Indica la consapevolezza della natura artificiale del linguaggio, del modo artificiale con cui si costruiscono le proposizioni».<sup>14</sup> È proprio dall'utilizzo di queste forme linguistiche che nascono i luoghi e i non luoghi, ossia attraverso l'utilizzo di un linguaggio che si moltiplica infinite volte lo spazio inizia ad assumere un'importanza fondamentale nella riflessione manganelliana. Manganelli, infatti, non fornisce coordinate geografiche, non tratta di spazi precisi, perché per lui il luogo è sempre metafisico: «spesso accade che lo spazio venga in qualche modo tagliato nel corso dell'allocuzione, venga cioè linguisticamente perlustrato fino ai margini più remoti e si dia evocazione di limite, superato il quale si accede ad analogo metafisico spazio, gemello speculare del primo, allucinazione, specchio».<sup>15</sup> La coppia luogo-non luogo si trova ad agire in questo sistema: entrambe fanno riferimento alla stessa realtà, ma si identificano in mondi diversi seppur simili, rendendo così difficile la possibilità di attraversarli. Di fronte a questa nuova unione, il personaggio dell'opera manganelliana, quando si riferisce a un "non luogo", abbatte la 'parete' della terza dimensione, sconfinando nei territori dell'impossibile e creando una moltiplicazione di universi che si rispecchiano all'infinito. «Tutto questo ha ben poco di realistico, se reale è

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 163-164.

<sup>14</sup> SANDRA PETRIGNANI, *Saggi tempestosi*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 159.

<sup>15</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistemi*, cit., p. 46.

qualcosa che acquista senso rispetto a un ordine sovrainposto».<sup>16</sup> la sovrapposizione di mondi implica inevitabilmente un sistema linguistico che faccia riferimento sempre a qualcos'altro ma rimanga comunque legata a quella precedente. «Lo spazio mentale di Manganelli è dunque qualcosa di dinamico, di irriducibile alle tre dimensioni canoniche, perché quella contemplata dall'autore è una realtà molto più complessa di quella definita dal concetto di reale».<sup>17</sup> Cosa significa questo a livello linguistico? Vuol dire che il linguaggio può essere impresso a ritmi alterni, seguendo matrici e binari differenti, talvolta mischiandosi per poi allontanarsi nuovamente. E dunque il linguaggio permette di aprire ogni volta una porta nuova, di vedere cos'è celato dietro a ognuna di esse e scoprire così che è possibile vedere un mondo diverso per ogni lettura che viene compiuta.

### **III.2 Infinite strade percorribili**

Dunque il linguaggio è il mezzo attraverso cui è possibile viaggiare nello 'spazio', muoversi liberamente in quei mondi infiniti senza essere mai incasellati in un'idea o un concetto preciso. Com'è possibile riuscire a ricreare questa teoria così come la propone Manganelli nelle sue critiche e nei suoi testi? Semplicemente supponendo che «le parole nascondano altre parole».<sup>18</sup> Questo è il punto di partenza che vede come principale indiziato l'allegoria, l'unica figura retorica che sarebbe in grado di proporre una chiave di lettura delle opere manganelliane. Ogni parola che Manganelli decide di usare rimanda a un significato altro, diverso dal contenuto logico della parola: è qui che avviene quel collasso di mondi narrativi che non consente l'identificazione di un senso univoco. È come se lo scrittore

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 46-47.

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

<sup>18</sup> MATTIA CAVADINI, *Per una lettura allegorica delle allegorie manganelliane*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di Viola Papetti, Roma, Editori riuniti, 2000, p. 46.

decidesse di lasciare spazio al potere della parola, così da creare «uno spazio mentale disegnato da una struttura verbale»<sup>19</sup> alla cui base sta, appunto, il linguaggio che è «incatenamento»,<sup>20</sup> «evocazione allucinatoria»<sup>21</sup> dal momento che la parola «non designa una cosa, ma è la cosa che diventa parola ed esiste nell'unico modo in cui può esistere suono significante, arbitrario, fonico, gesto magato ed efficace».<sup>22</sup> Manganelli, dunque, mette in discussione l'intero sistema referenziale, per cui è proprio l'aspetto più menzognero della letteratura a portare un approfondimento della sua struttura linguistica. Non può infatti avvenire una divisione tra reale e linguaggio:

ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è propria una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile, direi: abitabile [...]. Io credo ci sia un piccolo equivoco, l'idea che quando si usa la parola linguaggio si alluda a qualcosa che significa. Il linguaggio a mio avviso è semplicemente organizzazione. Di niente. Di se stesso.<sup>23</sup>

Quindi il reale è linguaggio e il linguaggio riferisce solo a se stesso, divenendo garante di un sistema autoreferenziale, e permettendo così un'unica forma possibile di conoscenza, per altro già ipotizzata da Foucault «nel riferire linguaggio al linguaggio. Nel restituire la grande distesa uniforme delle parole e delle cose. Nel far parlare tutto».<sup>24</sup> E se ogni termine può essere riferito a un altro e via scorrendo all'infinito, si viene a creare l'incomprensibilità del testo e la sua scrittura infinita.

---

<sup>19</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 50.

<sup>20</sup> G. MANGANELLI, *Rumore sottile della prosa*, cit., pp. 89-90.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

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

<sup>23</sup> MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 151.

<sup>24</sup> MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1985 (Parigi 1966), p. 55.

Nessun libro finisce, i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina, come rivela anche la sua forma, non è che una porta alla sottostante presenza del libro, o piuttosto ad altra porta, che porta ad altro. Finire un libro significa aprire l'ultima porta, affinché non si chiuda più né questa né quelle che abbiamo finora aperte per varcarne la soglia, e tutte quelle che infinitamente si sono aperte, continuano ad aprirsi, si apriranno in un infinito brusio di cardini.<sup>25</sup>

Per capire questa illimitatezza di rimandi e, soprattutto, per comprendere l'aspetto autoreferenziale dell'opera manganelliana, pare necessario compiere una distinzione che lo stesso Manganelli realizza nei suoi testi: può infatti esistere un'allegoria di contenuto e una di forma<sup>26</sup>, come evidenziato da Mattia Cavadini nel saggio *Per una lettura allegorica delle allegorie manganelliane*. Nel primo caso viene riportato come il senso allegorico possa emergere in un testo letterario seppur privato di senso, togliendo così l'aspetto più realistico del significato. Ecco che in Manganelli si verifica ciò che Lukàcs<sup>27</sup> sostiene: il contenuto dell'allegoria è «privo di senso».<sup>28</sup> Tuttavia, a differenza della posizione luckàciana,<sup>29</sup> Manganelli si dissocia dall'idea che le sue opere possano contenere un barlume di realtà, per questo le trasforma in un esercizio retorico. Dunque che cosa si prova di fronte a quest'allegoria che cela una privazione di senso, un distacco dalla realtà? Sembra di trovarsi davanti a un labirinto intricato, un abile gioco in cui la mancanza di contenuto viene

---

<sup>25</sup> G. MANGANELLI, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969, p. 19.

<sup>26</sup> M. CAVADINI, *Per una lettura allegorica delle allegorie manganelliane*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, cit., pp. 47-57.

<sup>27</sup> György Lukàcs (1885-1971), ideatore della teoria del rispecchiamento, ritiene che il singolo elemento del reale debba indicare non solo la totalità dei rapporti in cui è inserito, ma debba rappresentare anche ciò che non è evidente, ovvero la «scoperta e rivelazione del nuovo», la «presa di posizione a favore del nuovo nella lotta tra ciò che nasce e ciò che muore». È ciò che Lukàcs definisce «prospettiva» (F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., pp. 122-126).

<sup>28</sup> M. CAVADINI, *Per una lettura allegorica delle allegorie manganelliane*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, cit., p. 48.

<sup>29</sup> Sempre secondo Lukàcs lo scrittore che riesce a raggiungere il rispecchiamento della realtà può essere definito realista. Il realismo assume qui due aspetti differenti: da una parte «è una proposta di poetica normativa che stabilisce il 'dover essere' della letteratura da fare; dall'altro è un criterio metodologico per criticare gli scrittori del passato» (F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, cit., pp. 122-126).

estrapolata da giochi stilistici, da combinazioni letterarie che aiutino a colmare l'assenza di un significato ultimo. È qui che si spiega il senso profondo della scrittura, unico mezzo per rapportarsi alla scrittura stessa; è proprio qui, da questa privazione di significato, che si riesce a capire la funzione metaletteraria dell'opera di Manganelli.

L'allegorema ha così duplice significato: da un lato accenna alla visione nichilistica del mondo di Manganelli, una visione in cui il testo, quello ultimo e vero, è assente, per cui all'individuo non resta che gravitare dentro un labirinto di cui si ignora il senso; dall'altro si pone come ultima salvezza: salvezza che sta appunto nella narrazione di questo senso di spaesamento, di perdita di significato; nella narrazione del nulla.<sup>30</sup>

«Nasce dunque in Manganelli l'idea del mondo come una furia di segni»<sup>31</sup> racchiuso nell'immagine del labirinto: non esiste un inizio o una fine, ma solo degli indizi incomprensibili che possono indicare una strada fra altre centomila. L'allegoria diviene il mezzo attraverso cui è possibile addentrarsi nella selva delle parole, abbandonando così una scrittura in cui possa essere racchiuso un contenuto di realtà. E come riporta Cavadini

Manganelli abbraccia un procedimento allegorico che potremmo definire medievale: ovvero un procedimento allegorico che parte dai fenomeni, dai *data*, per scoprire dietro ad essi la patria di ciò che non è fugace; [...] Manganelli abbraccia un allegorismo che partendo dal Manifestato mette in luce il Non-Manifestato. [...] La lingua non circola più a vuoto, celebrando se stessa, ma muove verso l'universo, inteso come vuoto, ovvero come selva d'epifanie, d'enigmi e di misteri. La trattativa fra soggetto e oggetto muta radicalmente: alla facoltà dell'io di animare fantasmaticamente il mondo, grazie alle proprie acrobazie verbali, si aggiunge la predisposizione del mondo ad essere animato dall'io.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> M. CAVADINI, *Per una lettura allegorica delle allegorie manganelliane*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, cit., p. 49.

<sup>31</sup> Ivi, p. 50.

<sup>32</sup> Ivi, p. 51.



L'altro tipo di allegoria evidenziata da Mattia Cavadini nel suo saggio è di forma, facendo così riferimento al processo definito da Genette con il termine di "ipersegno": «questo uso allegorico, che fa dello stile lo stemma di ciò che si va narrando, creando un'intima omologia tra sfera semantica e quella linguistica, fra contenuto e forma».<sup>33</sup> Ciò accade proprio per quella incapacità di riconoscere in una forma un contenuto monosemico, poiché avviene un accumulo di menzogne, di ossimori, di congetture contrapposte a tal punto da non permettere di giungere mai a una conclusione: tutto ciò si riflette sull'immagine labirintica del mondo, sull'impossibilità di giungere a un sistema chiuso lasciando così spalancate infinite possibilità. E quale genere letterario può facilmente permettere la realizzazione di questa infinita casualità? Per Manganelli sicuramente, come si è già visto, il trattato di tipo barocco, quello che lui aveva ammirato nello studio di Bartoli: attraverso di esso, infatti, i turpiloqui si accompagnano alla vera e propria creazione del nulla nelle sue opere con una «traiettoria che non sia più solo mentale, ma pure percepita e percettiva».<sup>34</sup>

In breve la poesia delle forze cosmiche soppianta la poesia dell'uomo. Clausola indispensabile è la riduzione del soggetto a mera entità materiale. La lingua si sottopone ad un'ascesi che spogli le parole del significato e delle idee, affinché se ne avverta la potenza evocativa. [...] La lingua, come l'individuo deve perdere la propria coscienza, deve farsi vuota e carica di echi, cosicché le sia dato discorrere di quel vuoto metaforico che è il cosmo, di quel nulla polimorfo che s'annida dietro e tra le forme sensibili.<sup>35</sup>

A questo punto parrebbe che la sovrapposizione dell'allegoria di contenuto con quella di forma risolvesse l'enigma manganelliano, ma così non può essere. Lo scrittore, infatti,

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 53.

<sup>34</sup> Ivi, p. 54.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 54-55.

afferma solo ciò che il linguaggio, il ‘dio barbaro’ a cui è necessario sottostare, ha voluto fargli dire; ogni interpretazione intrapresa può divenire allegorizzabile senza perciò ricavarne una spiegazione che si avvicini anche solo minimamente al reale e che esprima un qualsivoglia giudizio etico e morale. La singolarità delle opere manganelliane risiede proprio in questo: nell’incapacità di attribuire un significato univoco al testo che si sta leggendo. Può essere considerata come una piccola particella da cui possono nascere infiniti mondi e la cui conoscenza non sarà mai sufficiente per poter comprendere ogni singolo aspetto: «infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parole».<sup>36</sup> Non esiste, dunque, un’unica direzione praticabile, proprio per quell’idea che Manganelli ha sempre sostenuto: «il libro è un universo percorribile in più direzioni, che un intero mondo si spalanca sotto la pagina scritta, che il testo non ha inizio né fine».<sup>37</sup> Viene da chiedersi come si possa comprendere l’opera manganelliana e, di conseguenza, la sua concezione letteraria: quello che bisogna fare è semplicemente ‘stare al gioco’, perché nei testi dello scrittore milanese non si ha mai un’inesauribilità ermeneutica: «la qualità primaria dei libri è quella che in altri termini è detta non linearità (*unlinearity*) e che dunque il testo cui Manganelli fa riferimento come testo infinitamente percorribile è una sorta di raffinato, precocissimo ipertesto, della cui composizione il lettore è parte attiva».<sup>38</sup> Il lettore è chiamato a partecipare, a farsi coinvolgere e travolgere dal flusso di parole che troverà percorrendo il testo; deve, in poche parole, saper collaborare con un testo che non pone vincoli, rassegnandosi così di incontrare certezze interpretative e raggiungendo una consapevolezza tale che lo aiuti a capire che «qua e là dovrà arrendersi di fronte ad un’assenza di senso».<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 10-11.

<sup>37</sup> G. PULCE, *Manganelli e i classici: incontro con l’enigma*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 63.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>39</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l’inutile necessità della letteratura*, cit., p. 116.

### III.3. Manganelli autore postmoderno?

La domanda posta come titolo di questo paragrafo vuole cercare di approfondire ancor di più l'opera manganelliana e la sua critica, partendo da alcuni aspetti ricorrenti nei suoi testi. Rispondere a questa domanda, tuttavia, comporta dei problemi evidenti dovuti dalla definizione di che cosa sia post-moderno: innanzitutto è complesso rintracciare una critica estetico-interpretativa comune viste le diversità degli studi emersi a seconda delle zone geografiche, in Italia, e dalle teorie sviluppatesi in nord America;<sup>40</sup> in secondo luogo è altrettanto difficile incasellare Manganelli in questo contesto sia per la sua riluttanza nel farsi inquadrare in un "movimento letterario" sia per la vastità della sua produzione. Tuttavia, per poter capire l'intricato discorso sul quale si svilupperà questo paragrafo, è necessario rifarsi ad alcune considerazioni emerse dall'analisi di Zangrillo:

[...] l'idea che la letteratura postmoderna, e soprattutto la narrativa, predilige la coesistenza di differenti forme espressive, la molteplicità degli stili e dei linguaggi; il citazionismo, cioè la citazione o menzione di tanti tipi di documenti, nell'epigrafe, nelle note, nell'epilogo; menzioni, riferimenti, e utilizzo dei generi bassi, come la fotografia, nel tentativo di articolare giochi combinatori o di mettere a fuoco delle idee o di enfatizzare aspetti del caos; tecniche rappresentative mimetiche e documentarie, il montaggio, il collage, e il pastiche, tecniche che hanno la funzione di accogliere e riciclare [...]. Essi sono d'accordo che questa narrativa ama immergersi nella riflessione di problematiche, sulle crisi e sulla frantumazione dell'io; far uso delle strategie dell'ironia, della satira, della parodia; [...]. I narratori postmoderni considerano la tradizione e il passato un deposito da cui si può estrapolare liberamente [...]. E attingono liberamente al mondo mediatico.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Si raccomanda, per un primo approccio, l'analisi di Remo Ceserani che offre una panoramica degli studi compiuti in Europa, Nord America e in Italia (R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016).

<sup>41</sup> FRANCO ZANGRILLI, *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo del romanzo postmoderno*, Napoli, Homo Scrivens, 2013, p. 10.

Premesso che questi vengono presi come i connotati tipici della letteratura post-moderna, si è provato a rintracciare nell'opera di Manganelli tali elementi e si è cercato di capire «in che modo prendano corpo nella sua produzione, il discorso acquista contorni ampi e sfuggenti, e a prima istanza sembra assumere sfaccettature ambigue e incerte»,<sup>42</sup> rendendo così di difficile comprensione l'intera produzione manganelliana che tenta di fuggire da qualsiasi possibilità classificatoria.

Già nella sua prima opera pubblicata, *Hilarotragedia* (1964), è chiaro fin dal titolo un aspetto riconducibile alla post-modernità. L'accostamento di due termini contrapposti come ilarità e tragedia evidenzia la capacità di Manganelli di fare dell'ironia anche su aspetti tragici del presente e del passato: questo accade perché la realtà viene percepita molto distante, sdoppiata, passando così nei testi da una dominante epistemologica a una dominante ontologica, che non indaga più l'organizzazione del mondo ma piuttosto cerca di capirne la sua stessa esistenza. In particolare, per Manganelli, la struttura narrativa delle sue opere fa uso di una tecnica narratologica tipica di questa dominante e di cui si è già accennato all'inizio del primo capitolo: la *mise en abyme* che prevede «la reduplicazione di una sequenza di eventi o la collocazione di una sequenza esemplare che condensi in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocata e a cui rassomiglia».<sup>43</sup> A conferma di questa tesi basti leggere un estratto da *Autocoscienza del labirinto*:

Così lentamente, ma sempre meno attento e sempre più divertito, io percorro il labirinto. So che questa struttura atroce è ispirata da una segreta ironia, un divertimento minutamente calcolato. Forse esiste una via che porterebbe fuori dal labirinto. Forse,

---

<sup>42</sup> DOMENICA ELISA CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, a cura di Eny di Iorio, Franco Zangrilli, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2015, p. 126.

<sup>43</sup> ANGELO MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Arnoldo Mondadori editori, 1991, p. 203.

potrei abbandonare questa ilarità che mi irretisce in un gioco illimitato di strade senza esito; potrei non stare al gioco, non inchinarmi alle copie inesatte della figura femminile cieca. Ma ora ho smesso di scegliere, non mi affascina più il gioco di tentare le strade del labirinto. Ora so che il labirinto non è sogno, né visione, né progetto mio o altrui; so che nessun luogo, nessuna grotta, nessun lago e fosso, so che nessuna strada del labirinto va scartata a favore dell'altra strada; so che tutti gli errori, e io ignoro se qualcosa vi sia che non sia errore, formano la compagine corrotta e perfetta del labirinto; e infine mi abbandono alla pace immobile in mezzo alle innumerevoli strade, la pace che mi viene dal sapere, come sempre sapevo, che io solamente sono il labirinto.<sup>44</sup>

Questa piccola porzione di testo propone un esempio fra altri mille, aiuta a capire come un'immagine possa essere riprodotta più di una volta e dentro se stessa, come in una sorta di scatola cinese; tutto nasce da un linguaggio araldico, o nel caso di Manganelli sarebbe più consono dire stemmatico, che parte da una parola che al suo interno e a più livelli possiede infiniti significati. Inoltre, questo passo ci fornisce l'occasione non solo di analizzare la struttura narrativa, ma di identificare quelle che Remo Ceserani definisce mappe tematiche:<sup>45</sup> il tema del labirinto, infatti, è «un tema postmoderno per antonomasia, e agevolmente rintracciabile nelle opere di Manganelli».<sup>46</sup> Se ci soffermassimo nuovamente sul pezzo estrapolato da *Tutti i miei errori*, si potrebbe intuire come questo «s'infittisca di smerigliature di senso, e tracci il consueto 'itinerario hilarotragico', ludico e angoscioso, che conduce al nulla e alla morte».<sup>47</sup>

Ma se il labirinto ha scelto alberi simili, se voleva trarmi in inganno, non pareva collocare alberi affatto identici? Comincio a capire la segreta legge interiore del labirinto. Esso è fondato sul sospetto. Tutto è simile, nulla è identico. E quando troverò

---

<sup>44</sup> G. MANGANELLI, *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 126.

<sup>45</sup> Le mappe tematiche sono «strumenti assai utili per rilevare, con un grado di attendibilità capace di convincere anche i più scettici, le percentuali di postmodernità presenti in un oggetto letterario» (MATTEO DI GESÙ, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 68-69).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

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

la statua dalla quale ho preso le mosse, certamente sarà, anch'essa, non più che simile; forse le mancherà una scheggia nella mano, logorata dal tempo, dall'attesa, dall'amore. Ora riprendo il cammino e so che cosa troverò: bivi simili ad altri bivi, copie speculari di laghi, ruscelli; ciottoli limitati con qualche approssimazione su altri ciottoli; incontrerò infinite volte la statua femminile che guarda il cielo con occhi opachi.<sup>48</sup>

L'immagine del labirinto è, tuttavia, una tra le tante immagini simboliche, fantastiche, mostruose e infernali che emergono dalle opere dello scrittore di *Hilarotragedia*. In particolare si è visto più volte come Manganelli sia interessato alla discesa dell'essere umano verso gli inferi, e quindi a tutti quegli aspetti che trattano della morte, una strada, questa, che viene battuta da «un magma linguistico in cui trovano spazio arditi accostamenti lessicali»,<sup>49</sup> concretizzando così ciò che viene definito come «un processo illusionistico fondato sull'antitesi tra ciò che il libro dichiara di essere e ciò che è». <sup>50</sup> Le opere di Manganelli infatti si propongono come trattatelli di stile barocco, ma «un'intricata selva di supposizioni, precisazioni, aneddoti e passaggi narrativi sposta di continuo la prospettiva del discorso, scaturito come un vortice dalla constatazione della natura discenditiva dell'uomo, ovvero della sua tendenza a scendere verso gli inferi». <sup>51</sup>

Già dal titolo lo scrittore trae in inganno il suo lettore, facendogli credere di trovare qualcosa che all'interno del testo invece non c'è. Qui rientra un altro aspetto fondamentale per il post-moderno: il rapporto che si stabilisce tra autore e lettore. Se prima il lettore voleva stare a fianco ai personaggi del romanzo, vivere le loro stesse emozioni, ora invece deve

---

<sup>48</sup> G. MANGANELLI, *Tutti gli errori*, cit., p. 186.

<sup>49</sup> D.E. CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, cit., p. 128.

<sup>50</sup> MARIAROSA BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con tesi inediti*, Novara, Interlinea edizioni, 2002, pp. 11-13

<sup>51</sup> D.E. CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in cit., p. 128. Il tema degli inferi, della morte e della natura a volte crudele dell'uomo sono aspetti che rientrano in quel sistema di pulsioni che caratterizzano il post-moderno. Lo stesso Manganelli, in un convegno su Jung a cui partecipa a Roma nel 1973, afferma che «la questione dell'inferno sia da considerare come il tema di tutta la letteratura moderna che conta» (G. MANGANELLI, *Jung e la letteratura*, in *Antologia privata*, cit., p. 214.

stare al gioco, deve perciò scendere a compromessi con chi scrive e accettare le regole. Come mai questo accade? Perché sia l'autore tanto quanto il lettore non sono più persuasi, ossia non riescono più a vivere la vita in sé, a provare emozioni; piuttosto essi vivono all'insegna della retorica, per cui tutto diventa ragione. E si può affermare che nelle opere di Manganelli questo rapporto 'privilegiato' è presente: d'altronde è lo stesso scrittore a chiedere ai suoi lettori di accettare il patto finzionale e di giocare secondo le regole. È la conseguenza dovuta alla scissione tra *persuasione*, «persuasione è chi ha la vita in sé»<sup>52</sup> e *rettorica*, in cui «il "sapere" è per sé stesso scopo della vita, ci sono le parti del sapere, e la via al sapere, uomini che lo cercano, uomini che lo danno, si compra, si vende con tanto, in tanto tempo, con tanta fatica. Così *fiorisce la rettorica accanto alla vita*. Gli uomini si mettono in posizione conoscitiva e fanno il sapere».<sup>53</sup> È chiaro che Michelstaedter, autore di *La persuasione e la rettorica*, nel suo saggio si sta riferendo alla «trama della vita, ma nel microcosmo della finzione, la trama della vita è la trama narrativa che il personaggio (e con lui autore o il lettore, a seconda dei punti di vista), può vivere all'interno percependo il suo svolgersi qui e ora, oppure può conoscere fin dall'inizio e limitarsi ad attraversarla conscio del proprio destino».<sup>54</sup> Questa presa di coscienza è stata intesa con euforia, nata dal gioco metaletterario e dall'ironia. Cosa aspettarsi allora? È chiaro che sia il contenuto a influenzare il concepimento dell'opera letteraria, in particolare sarà il suo aspetto linguistico-semanticamente il protagonista di questi testi di difficilissima comprensione. L'intertestualità delle opere di Manganelli fa infatti in modo che «non solo i personaggi valicano i limiti di un'opera, divenendo simboli di un gioco combinatorio»<sup>55</sup> ma si ha anche «uno sperimentalismo

---

<sup>52</sup> CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, Torino, Adelphi, 2019, p. 42.

<sup>53</sup> Ivi, p. 100.

<sup>54</sup> ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel regno*, «Between», vol. VI, n. 12, Novembre 2016, pp. 3-4.

<sup>55</sup> D.E. CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, cit., p. 130.

linguistico che, oltre a realizzare sulla pagina una sorta di misura tra molteplicità di generi, toni e registri diversi, rende il narrato minato di arcaismi e neologismi, nonché intrinseco di schegge di ironia che contribuiscono a comunicare ambiguità». <sup>56</sup> Questo spiega l'utilizzo massiccio di figure retoriche come l'allegoria, la metafora, le similitudini, gli ossimori, allitterazioni che, tramite l'immagine simbolica che riescono a ricreare, affidano al testo manganelliano sfumature diverse, tra il fantastico e l'inquietante. Ed è lo stesso Manganelli a ritrovarsi coinvolto in questo *pastiche linguistico*, a farsi travolgere dal flusso del linguaggio, come ricorda l'amica Giovanna Sandri «[...] preso lui stesso dalla foga del suo dire [...]. Affascinato (posseduto) dallo stesso irrompere del suo pirotecnico linguaggio, da quelle estemporanee precipitazioni verbali, non ti vedeva seppur ti guardava». <sup>57</sup>

Il fatto che il linguaggio sia al centro di tutta la narrazione, rivelando così l'aspetto metaletterario delle opere manganelliane, porta alla luce un altro parametro per definire Manganelli come autore postmoderno e di cui, in questa tesi, si è già lungamente parlato: la frantumazione dell'io, ossia la rottura di un'identità unitaria in tante piccolissime particelle. Dai testi di Manganelli affiora «l'immagine di un io scrivente intrappolato nell'universo labirintico della parola», <sup>58</sup> ribadendo così il valore linguistico a discapito della trama e della moltitudine di personaggi che si incontrano. È proprio in questo senso che deve lavorare la letteratura, testimoniando a favore del linguaggio e per antitesi dicendo la verità soltanto nel momento in cui mente:

Corrotta, sa fingersi pietosa; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi; irreale, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti. La sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità. Quando getta via

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> GIULIA NICCOLAI, *Prefazione*, in *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a cura di Graziella Pulce, Milano, Archinto, 2003, p. 5.

<sup>58</sup> D.E. CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, cit., p.132.



la propria anima trova il proprio destino.<sup>59</sup>

La frantumazione dell'identità ricorre spesso nei testi di Manganelli, riportando così – a livello tematico – l'opera nel filone post-moderno: il fatto che ci siano una pluralità di io che dialogano, non permette al lettore e nemmeno allo stesso autore di potersi identificare con nessuno di essi, facendo così morire definitivamente il personaggio-uomo. Si cerca, in un certo senso, di colmare quel vuoto che Nietzsche fa ricondurre alla morte di Dio nella *Gaia scienza*, e che ha portato l'esistenza umana a un tragico sdoppiamento.

La fine del personaggio-uomo arriva a condizionare anche la posizione del lettore: se infatti la caratteristica principale del personaggio-uomo di Giacomo Debenedetti implica l'asserzione "si tratta anche di te", nelle opere manganelliane ciò non avviene perché il lettore non riesce più a identificarsi col personaggio – come è stato a più riprese segnalato. A questo punto, se non ci si può più rispecchiare nel personaggio-uomo, il lettore incomincerà a riconoscersi con l'autore, trasformando il mondo della letteratura in un gioco coi personaggi stessi. Ma c'è molto di più nelle opere di Manganelli, come si è finora visto: alla frammentazione del soggetto corrisponde anche una dissoluzione della realtà, la cui scomparsa non può in nessun modo essere rintracciata nei suoi testi se non attraverso il linguaggio:

Non capisco affatto che cosa significhi il concetto di realtà. Naturalmente esiste, è quella lì. Non se ne può dire altro. Peraltro sono convinto che il linguaggio non descriva nessuna realtà. Forse non si può assegnare a nulla il nome di realtà. Se c'è qualcosa che ha diritto a questo titolo, ambizioso ma non erroneo, probabilmente è il linguaggio stesso. È l'unica realtà che conosciamo. Noi ci muoviamo in un universo di parole. Se cambiamo le regole del linguaggio, o meglio, se le parole cambiano le loro regole, muta l'universo. Questo è così decisivo che non so immaginare un dire, un

---

<sup>59</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 217.

discorso che non sia un discorso su un discorso. Infatti quando crediamo di parlare della realtà, in realtà parliamo di parole che affermano o negano la realtà.<sup>60</sup>

Allora è chiaro come la poetica di Manganelli possa essere in buona parte annoverata nel filone post-moderno. Non a caso, all'inizio di questo paragrafo, si sono riportate delle riflessioni di Remo Ceserani, tra i più stimati studiosi del post-moderno in Italia, e Franco Zangrillo. In particolare, Ceserani individua negli scrittori postmoderni alcune costanti: «il gioco disorientante delle apparenze, la soggettività appiattita in pochi gesti e rituali e in lunghi silenzi, la sontuosità decorativa dello stile, la vena di follia»,<sup>61</sup> tutti aspetti, questi, che si possono ritrovare nella riflessione intorno alla letteratura concepita da Manganelli e nel suo modo di scrivere. Quindi alla domanda sorta all'inizio di questa riflessione possiamo rispondere che sì, Manganelli può essere considerato un post-moderno, anche se gli studi da compiere sono ancora molti.

In un affascinante viaggio nei meandri dell'opera dello scrittore, senza aver voluto spiegare “che cosa vuol dire”, si è cercato di far emergere le peculiarità rintracciate e collocabili nel campo post-moderno: non solo la coesistenza di un'unica opera di connotati tipici di generi testuali diversi, l'uso dell'ironia e della parodia, ma anche la frantumazione dell'io. [...] Alcuni elementi in cui si consacra in un'artificiosa ambiguità l'inganno della narrazione letteraria manganelliana.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> E. MAEK-GERARD, *La ditta Manganelli*, in *La penombra mentale*, cit., p. 180.

<sup>61</sup> R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 206.

<sup>62</sup> D.E. CICALA, *Manganelli e l'inganno della narrazione*, in cit., p. 139.

## CAPITOLO QUARTO

### «IL RISO DELLA LETTERATURA È IL RISO DI DIÒNISO»<sup>1</sup>

#### IV.1. L'arte del buffone

Asociale, vagamente losca, da sempre la 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 rilutta, come accetta 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>2</sup>

La riflessione sulla satira proposta da Manganelli nel saggio uscito nel 1967 con il titolo *È ascetica e puttana*, successivamente inserito nella raccolta *Il rumore sottile della prosa*, propone di considerare la letteratura come l'eco di una risata. Per lo scrittore il sogghigno maligno dei romanzi non ha un aspetto antropomorfico, non è espressione individuale e non ha assolutamente a che fare con l'allegria:

Il riso non è l'opposto del pianto; e il pianto non è la stessa cosa delle lacrime. Il

---

<sup>1</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 79.

<sup>2</sup> ID., *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 62-63.

riso non ha sentimenti, è effimero, è un romore, una bolla librata sopra di me, dentro di me. [...] La letteratura non piange. La letteratura può conoscere le lacrime solo prima dell'ombra, in quel raffinato crepuscolo in cui non accade più nulla di umano, e nulla ancora di preterumano.<sup>3</sup>

Piuttosto è un riso «distruttivo»<sup>4</sup> e «furibondo»,<sup>5</sup> di cui si trova già traccia nelle pagine di Leopardi «quando entrava nell'ombra abbagliante delle Ricordanze, gli ridevano gli inchiostri, terribilmente».<sup>6</sup> Dunque la 'risata della letteratura' non ha valore positivo, non si riempie di allegria, visto che la sua funzione si riconduce al disorientamento, all'inquietare, allo sconcertare, perché «i libri che non danno disagio, sono i libri disertati dagli dèi, sassi deceduti lungo il sentiero».<sup>7</sup> L'opera letteraria si nutre della sofferenza, della malattia, del dolore, trasformando così i sentimenti più loschi in un puro gioco linguistico, in una metafora o iperbole, come sostiene Manganelli stesso nel già citato saggio *La letteratura come menzogna*. Sembrerebbe tuttavia esserci una forma di sollievo, ovvero il «rapporto che ciascun uomo ha con la fine: la letteratura inganna il tempo ultimo, nel senso che, inverando la metafora, gli tende un tranello e trasforma l'attesa della Fine nell'Arrivo»<sup>8</sup>. Da qui la riflessione di Manganelli sul tema della morte che bisogna analizzare sotto la luce del gioco prospettico e come luogo figurato:

Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indomstrato, in quello chiuso come embrione in tuorlo o in tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso; l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie né

---

<sup>3</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 78.

<sup>4</sup> Ivi, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>7</sup> ID., *Laboriose inezie*, cit., p.17.

<sup>8</sup> A. LONGONI, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, cit., p. 74.

intende; che egli disama e disvuole, che egli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva.

Discendere, è da notare in primo luogo, è operazione agevole; ad eseguirla, non temerai di intopparti in impacci, preclusioni, dinieghi, ripulse gravitazionali: né dovrai ammusarti la strada con le vibratili froge cerebrali; chè l'intero universo è così callidamente strutturato da fare di tutti i possibili movimenti questo solo sollecitante ed aperto, cattivante, anzi allegrante, naturalmente rapido di sempre più rapidissima rapidità; onde si sibila per l'aria intendendo ipotetico bersaglio, o teologico, o infernico, supernamente infimo, su quello convergendo la nostra natura magra e diffusa, come capovolto ventaglio di rette si monoaccetra in grafico prospettico.<sup>9</sup>

Così si apre *Hilarotragedia*, evidenziando fin dall'inizio la natura dell'opera e la poetica del suo autore: ciò che conta è il linguaggio che si libera dalle convenzioni stabilite, da norme e regole, trasformando la pagina bianca del libro nel luogo linguistico per eccellenza. In questo contesto diventa utile ricordare alcune riflessioni del critico francese Maurice Blanchot che sostiene che «il linguaggio se non si lanciasse costantemente in direzione della morte, non sarebbe possibile, dal momento che è questo movimento verso la sua impossibilità la sua condizione fondamentale: l'uso della parole distrugge il senso quando si ha l'illusione di possederlo, per cui l'universo della finzione può non essere reale, ma assoluta sì nella sua proteiforme autonomia».<sup>10</sup> Nel suo stile ironico, satirico, cinico, Manganelli supera la credenza comune per cui il linguaggio, poiché utilizzato nella quotidianità, possa essere malleabile. Ecco allora che la letteratura diviene inutile perché alla sua «scaltra e ostinata confezione di oggetti fastosi, lavorati con difficile ambizione, privi di significato e assolutamente inutili»,<sup>11</sup> si sostituisce la «realtà della parola».<sup>12</sup> E se la

---

<sup>9</sup> G. MANGANELLI, *Hilarotragedia*, cit., pp. 9-10.

<sup>10</sup> ANDREA SANTURBANO, *Morte e linguaggio in Manganelli*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi, Manganelli, Tabucchi*, cit., p. 164

<sup>11</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 74.

<sup>12</sup> A. SANTURBANO, *Morte e linguaggio in Manganelli*, cit., p. 164.

letteratura deve essere inutile, inutile diviene anche la figura di chi scrive – come in parte già evidenziato nei capitoli precedenti. E quale personaggio storicamente dato è rappresentativo di questa inutilità così come la intende lo stesso Manganelli?

Il buffone, fool, il personaggio che nella vita di corte detiene la libertà di parola, l'unico che può farsi beffa del Re, poiché il Re gli ha concesso questo potere carnascialescamente necessario; è una valvola di sfogo. Socialmente da tutti deriso, che deride tutti, egli rappresenta il “mondo rovesciato”, la parte oscura, la pazzia opposta alla ragione, l'eversione, il gioco. Il *fool* è colui che giuoca con le parole, divaga, intrattiene, diverte, colui che mente, e mentendo sfiora la verità, porta la verità a confine con la menzogna, dilata le inezie, mescola in un bizzarro pasticcio teologia, scienza, filosofia, cultura, chiacchiera.<sup>13</sup>

Per quale ragione è possibile identificare Manganelli nell'immagine del buffone? Per rispondere a questa domanda possono essere utilizzate le parole di Starobinski: «il buffone, il saltimbanco e il clown sono divenuti le immagini iperboliche e volontariamente deformanti che agli artisti piacquero dare di se stessi e della condizione dell'arte. [...] Il gioco ironico possiede di per sé il valore di una interpretazione: è una derisoria epifania dell'arte e dell'artista».<sup>14</sup> Manganelli, dunque, indossando questa maschera, è cosciente della perdita della funzione sociale dello scrittore<sup>15</sup> e per questo motivo decide di identificarsi nell'immagine del buffone:

---

<sup>13</sup> MAURIZIO TERONI, *Le menzogne del buffone*, in «Studi novecenteschi» vol. 24, n. 53, giugno 1997, p. 75.

<sup>14</sup> JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (Ginevra 1970), p. 38.

<sup>15</sup> Questa condizione è sentita già nel Romanticismo. A tal proposito, infatti, risulta interessante il saggio di Baudelaire uscito nel 1855 con il titolo *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts pastiques*. Il poeta ritiene un privilegio poter essere se stessi e allo stesso tempo un altro nei fatti artistici, proponendo così l'immagine del doppio. Queste riflessioni scaturiscono dal conflitto che è venuto a crearsi tra comico e tradizione: il riso infatti è stato condannato come segno di follia e debolezza. Muovendo da questi presupposti, Baudelaire accetta di considerare il riso come follia, ponendosi così dalla sua parte e giungendo ad una conclusione «il riso rivela l'aspetto satanico e demoniaco; è segno di una caduta, quasi una conseguenza del peccato originale, che ha gettato l'uomo nella storia e nella sofferenza. La percezione del comico è possibile solo quando si è caduti in basso, quando si è perduta la gioia senza fondo [...]: Baudelaire riconosce la storicità del comico come perdita e sottrazione della felicità suprema. [...] Distingue tra comico ordinario o

Ma insomma egregio editore, non le ho detto che io mi sento finalmente buffone? Finalmente, dico, perché mi sento come restituito alla mia più vera natura, vocazione; io sono niente più che un giocoliere, forse un buono, forse uno scadente giocoliere, ma insomma uomo che gioca.<sup>16</sup>

È lui stesso che decide di essere un saltimbanco, per poter criticare il sistema di cui fa parte: ecco perché il suo ruolo è quello di dissimulare, travestirsi, di comunicare e allo stesso tempo negare. E se questi sono i presupposti, la principale e unica funzione per lo scrittore-buffone rimane quella di divertire, di intrattenere attraverso dei giochi linguistici. È il motivo per cui Manganelli, consapevole della posizione in cui si trova, non vuole che venga utilizzata la parola “scrittore”:

Ti diffido dall'usare quella parola, "scrittore". Questa parola non è stata mai da me usata, e non la userò; amo che la gente con cui parlo non la usi mai, detesto le improprietà, e tale sarebbe, compiuta per mera distrazione. Se io usassi questa parola tu saresti niente più che quello che sei, un editore; ma solo in quanto io ho scelto una parola più propria e insieme più insidiosa, tu sei altro, sei tiranno, signore, monarca, re, duca, granduca, granmarchese. Non amo lo squallore di un edificio suburbano, desidero affrontare gli stucchi, le elaborate macchinazioni barocche, rococò, o che altro di fastidioso sia pensabile, purché abbia la certezza di trovarmi in una reggia. Dunque, qualunque parola mi si voglia dire, me la si dica senza far ricorso a quella parola detestabile.<sup>17</sup>

---

“significativo” da un comico più essenziale che egli preferisce chiamare *comico assoluto*. Quest’ultimo sembra paradossalmente avvicinare l’uomo a quella condizione di “assoluto” da cui sappiamo che lo stesso comico costituisce la deviazione. [...] Il *comico assoluto* va al di là di tutti i vincoli creati dalla razionalità corrente, di tutte le norme metafisiche: esso è creazione di vertigine, e la sua immagine più adeguata è la pantomima, puro gioco scenico in cui la persona è ridotta a maschera, in cui la parola è sostituita dal colore, dal gesto, dall’indefinibile esistenza: le maschere si esercitano ai “grandi disastri”, a svelare con la loro mobilità scenica, destini tumultuosi e innominabili» (GIULIO FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 21).

<sup>16</sup> G. MANGANELLI., *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 11-12.

<sup>17</sup> ID., *Discorso dell’ombra e dello stemma*, cit., p. 24.

Quel termine ha una valenza fortemente realista, come a voler indicare il suo carattere di traduttore della realtà, meglio essere definito «pennivendolo»<sup>18</sup> piuttosto che “scrittore”, giacché sarebbe come se «scrivessero “zebra malinconica”; o “alchimista” o “spogliarellista a Miami” o “produttore di rossetti per pellicani”». <sup>19</sup> Questa condizione gli consente di mantenere il travestimento del buffone e gli permette di dissimulare e demistificare la società: in questo modo il concetto di verità è equivalente a quello di menzogna, arrivando così a creare luoghi che sono contrari e ribaltati, illusori ma possibili.

#### **IV.2. L'uso del comico e il motto di spirito**

«Nella produzione letteraria di Manganelli, nella vena comica, il messaggio “spiritoso”, la battuta arguta»,<sup>20</sup> costituisce una presenza costante nelle opere. Per Freud il *Witz*<sup>21</sup> si rivela subito come «un modo di sottrazione e di distorsione di qualcosa, che appunto può manifestarsi soltanto sottraendosi e distorcendosi: esso vuol dire sempre qualcosa di altro da ciò che appare nella sua facciata esterna, ma nello stesso tempo la presenza di quella facciata è fondamentale perché quell’“altro” possa essere in qualche modo essere detto». <sup>22</sup> Si è visto nel corso di questa trattazione come l’aspetto linguistico in Manganelli presenti le caratteristiche appena descritte: l’utilizzo spesso enigmatico delle parole nasconde dietro di esse un significato altro rispetto a quello riferito superficialmente. In particolare è il carattere arguto a rivelare il bisogno di Manganelli di liberarsi dai condizionamenti dell’inconscio per permettere alle sue opere di comunicare liberamente:

---

<sup>18</sup> ID., *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 234.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un’indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 116.

<sup>21</sup> Termine tedesco per indicare il motto di spirito.

<sup>22</sup> G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 57.



Il non-comunicare non significa astrarsi dalle strutture. Significa adoperare le strutture in modo tale che il significato non cada direttamente sul lettore, ma venga spostato e al lettore arrivi quello che ho chiamato l'elemento enigmatico della parola e del linguaggio.<sup>23</sup>

È per questo motivo che nella produzione manganelliana si può rintracciare «un messaggio comico, pervenendo quindi all'emancipazione da ogni forma di costrizione: l'affiancamento avviene dunque sia da parte del mittente che del destinatario, tra i quali si stabilisce una comunicazione immediata anche se l'argomento è stato aggirato dal comico».<sup>24</sup> Questa comicità viene raggiunta da Manganelli attraverso l'accostamento in modo ludico di parole e frasi da cui è possibile estrarre un senso nascosto, decifrare un contenuto psichico latente attraverso quel processo che Freud definisce della *riduzione*. «Il *Witz* praticato sortisce un effetto che con la stessa immediatezza è pronto a svanire ed evaporare come nebbia al sole. Per la ricezione del motto di spirito la cui formulazione si esplica in forme complesse e svariate, è necessario che vi sia nel lettore una disponibilità interpretativa e un'attitudine ermeneutica»,<sup>25</sup> della quale si parlerà poco più avanti. Si veda, per esempio, la presenza di una vena comica già dalla pubblicazione della sua prima opera, *Hilarotragedia*: per cui tradizionalmente si intende «il genere letterario drammatico dove personaggi e miti delle tragedie sono trattati in forma comica, e proprio questo ribaltamento si differenzia dalla tragicommedia, nella quale invece il tragico e il comico convivono e si fondano».<sup>26</sup>

A indiarla basterà che tu la ami; con quella ammusante devozione che si dedica solo alle cose che sappiamo periture e frodolente. Ti si libra addosso la irridente, nuda

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 56.

<sup>24</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un'indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 117.

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

<sup>26</sup> M. BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia*, cit., p. 10.

in infernica levitazione: adòrane il fiore della fregna. Compila liturgie, fa' processioni e tridui della folla devota delle tue membra: muscoli, inguine, prepuzio, incolonnati in questua sessuale, con sventolare di più testicoli, sotto a baldacchini di scroto, dietro a ciborio di vulva.<sup>27</sup>

Come si è notato questo è uno dei tanti passaggi in cui è presente la vena spiritosa di Manganelli: oltre ai neologismi presenti – il participio di “ammusante” per il verbo ammusare” – che gli permettono di essere uno scopritore e creatore di parole nuove, «in questo passo, una ricca messa di sintagmi che accostano, alla ricerca di effetti stridenti, due aree semantiche antitetiche: quella sessuale e quella liturgica».<sup>28</sup>

Soffermandosi ancora sul concetto di motto di spirito, si noti come la tecnica della *riduzione* venga utilizzata per far uscire una «vera e propria “retorica” dell’arguzia»<sup>29</sup> che deve essere ricercata nell’aspetto linguistico del testo. Si ha quindi un contenuto psichico non manifesto mascherato da una veste arguta: per Manganelli un esempio sono gli errori che vengono commessi nella stesura di un’opera: ci rivelano un ulteriore significato latente, che emerge nel momento in cui sono le parole stesse a prendere il sopravvento.

La letteratura dello stemma ride; la letteratura dell’ombra ride. Le parole che è impossibile scrivere ma che si fanno scrivere ridono. Lo stemma ride dell’enigma ingenuo e feroce dei suoi colori, del suo insulto al sole, in nome della luce; l’ombra ride, gioco infantile e otribile, no, orribile, ho scritto “otribile”, sarà il riso dell’ombra il riso diònisio nell’otre annodato del mondo.<sup>30</sup>

Questo esempio chiarisce come il motto di spirito «si presenta immediatamente come una forma di sostituzione e deformazione di un messaggio che può essere chiarito

---

<sup>27</sup> G. MANGANELLI, *Hilarotagedia*, cit., p. 52.

<sup>28</sup> M. BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia*, cit., p. 42.

<sup>29</sup> G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 58.

<sup>30</sup> G. MANGANELLI, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, cit., p. 79.

esclusivamente accentuando questa sostituzione e questa deformazione; esso si presenta sempre come la sostituzione di un messaggio diverso da quello che l'insieme linguistico esibisce, la facciata esterna, tuttavia indispensabile affinché l'altro sottinteso possa essere espresso». <sup>31</sup> È chiaro quindi che Manganelli nello scrivere “otrbile” invece di “orribile” abbia compiuto un trasferimento da senso originario, ovvero il significato che non ha subito un cambiamento a causa della tecnica retorica, è quindi espresso nella sua semplicità e linearità, acquisendo così un senso più enigmatico, oscuro; «in questo artificio il discorso diventa “spiritoso”, e quindi si carica di diverse interpretazioni proprio nella sua ambiguità e nella sua carica portatrice di significati». <sup>32</sup> Questi processi umoristici in Manganelli sono gli stessi descritti da Freud nell'utilizzo di diverse tecniche che forniscono il carattere spiritoso al motto:

1) Deviazione del pensiero normale che include tutte le modificazione del corso del pensiero stesso, dallo spostamento verso concetti fuori centro, al controsenso, ai più diversi tipi di errori di ragionamento: tutti questi processi si possono definire col termine più sintetico di spostamento; 2) unificazione, che consiste nella formazione di inedite unità di pensiero, nell'associazione di frammenti concettuali solitamente separati o addirittura alternativi (condensazione concettuale); 3) figurazione indiretta, nella quale si rappresenta qualcosa per via obliqua, sostituendovi il suo contrario o sfruttando esagerazioni, omissioni, procedimenti retorici come la metonimia, la metafora. <sup>33</sup>

Il motto di spirito si delinea allora come un allontanamento cosciente dalla forma comunicativa, attuando così una trasformazione della logica del pensiero e del contenuto della parola. «Il lettore, che si trova ad affrontare una scrittura deformata e ambigua, avverte la presenza di un significato nascosto ed attua quindi con la riflessione procedimenti di

---

<sup>31</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un'indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 117.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>33</sup> G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 60.

decodifica, per risalire a ciò che, non potendo essere comunicato direttamente a causa di falsi condizionamenti etici, si nasconde dietro la maschera deformante dell'arguzia». <sup>34</sup> Se la veste arguta rende difficile l'interpretazione di un testo, come può un lettore comprendere l'opera di Manganelli? Deve riuscire a farsi trasportare dal flusso delle parole, riattivando parzialmente la sfera dei desideri:

Perché il Witz ottenga l'effetto voluto, i due soggetti devono essere collegati da una comune area di desideri e inibizioni: *a* (la persona che lo conia) raggiunge il proprio intento solo se il suo motto riattiva il rapporto con un desiderio inconsciamente condiviso da *b*, e solo se *b* (lo spettatore) opera una inibizione di peso equivalente a quella gravante su *a*. [...] I processi che si svolgono in *a* sia in *b* si rivelano abbastanza diversi, specie per ciò che riguarda l'analogia dei processi del sogno: e diversa appare anche la manifestazione del piacere ricavato da ciascuno dei due. <sup>35</sup>

E quindi, cercando di rispondere alla domanda, non è possibile attuare un'interpretazione univoca che valga allo stesso tempo per chi scrive e chi legge: è per questa ragione che Manganelli sostiene l'impossibilità dell'ermeneutica. L'incapacità interpretativa è dovuta al processo di straniamento nell'opera manganelliana, per cui si ha una perdita di significatività della parola a favore del suo effetto sonoro: essa diventa suono, corporeità fonica. Manganelli elimina l'elemento abituale del linguaggio, così da rendere impossibile la sua interpretazione poiché diviene estranea a chi la legge. Si ha una sorta di traslazione dei nessi linguistici, per cui diviene difficile capire un testo se non viene applicata la ragione e non si scavi in profondità nell'opera.

Esaminato dal punto di vista formale lo straniamento è il frutto di un insieme di elementi linguistici appartenenti ai più svariati e desueti settori, con l'uso di vocaboli

---

<sup>34</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un'indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 120.

<sup>35</sup> G. FERRONI, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 65.

rari, dialettali, arcaici, tecnici, spesso rimanipolati e trasformati in neologismi o usati in nuove codificazioni.<sup>36</sup>

Tutto questo per provocare uno «choc del pastiche»,<sup>37</sup> si vuole «esercitare una tecnica del ludibrio dell'assalto dissacratorio, alla materia presa in oggetto».<sup>38</sup>

Le idiosincrasie, che costituiscono la trama del discorso, esercitano sul lettore un'attrazione, sia pure a volte irritata che acuisce l'attenzione, ed è proprio questo lo scopo che lo scrittore si prefigge: mettere in atto una dinamica di rottura, di urto, attraverso l'inusuale, il complesso, costringendo il fruitore a produrre il massimo sforzo di concentrazione, per comprendere ciò che sta leggendo e la motivazione che ha prodotto un tale artificio.<sup>39</sup>

Si ha dunque una sospensione dell'incredulità nel patto narrativo che porta a considerare l'opera letteraria in modo non innocente. Chi si trova a dover decodificare il testo, deve stare al gioco, deve entrare lui stesso nell'opera e affrontare l'inferno linguistico che gli si presenta davanti. Deve insomma avvenire quello che Eco sostiene nelle sue *Postille*:

Arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala,

---

<sup>36</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un'indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 122.

<sup>37</sup> ANGELO GUGLIELMI, *Vent'anni di impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Milano Feltrinelli, 1965, p. 64.

<sup>38</sup> Ivi, p. 65.

<sup>39</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un'indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 124.

ti amo disperatamente”. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un’epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d’amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell’ironia... Ironia, gioco metaletterario, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell’ironia.<sup>40</sup>

In Manganelli è presente questo aspetto ironico, anche se è un’ironia distruttiva, usata in forma di negazione in un’affermazione: si trova in posizione antitetica poiché vuole asserire proprio il contrario di quello che si sta dicendo. «Il lettore per giungere alla corretta decodifica deve comprendere ciò che sta dietro all’enunciato per poter coglierne il vero significato».<sup>41</sup> Lui stesso, infatti, definisce l’ironia come una sorta di «universo alternativo, parallelo che ha le sue leggi»:<sup>42</sup> un universo in cui si ha una perdita di semanticità senza la quale non è possibile produrre un senso di comunicazione diretta. Si crea nei testi il luogo delle tenebre in cui il male può essere accettato solo dialetticamente, «cioè come elemento ironico, alla stessa stregua della menzogna che è ironia nei confronti della verità ma è anche disvelamento del senso di verità».<sup>43</sup>

Dunque che cosa si può dire della letteratura? «La letteratura non è altro che un grande gioco, che non ha però regole molto precise».<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> UMBERTO ECO, *Postille*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2004, p. 528.

<sup>41</sup> M. ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Un’indagine per una riscrittura infinita*, cit., p. 102.

<sup>42</sup> C. RAFAELE, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, cit., p. 56.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>44</sup> SANDRA PETRIGNANI, *Benvenuto giocoliere*, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 205.

## CONCLUSIONI

Si conclude il seguente elaborato con delle considerazioni che sono frutto di alcune riflessioni maturate durante la fase di stesura della tesi.

Si è visto come la neo-avanguardia e il Gruppo 63 abbiano contribuito alla formazione della poetica manganelliana: è proprio di quegli anni la pubblicazione di *Hilarotragedia*, un trattatello sulla natura discenditiva dell'uomo, e *La letteratura come menzogna*, che raccoglie una serie di saggi nei quali Manganelli opera una riflessione intorno alla letteratura. Non è stata una scelta casuale quella di analizzare parallelamente alcuni testi narrativi e altri di critica letteraria: è chiaro che gli uni abbiano influenzato gli altri; a questo deve poi essere aggiunto l'influsso della psicanalisi di Ernest Bernhard che ha fornito gli strumenti necessari per capire uno degli aspetti più controversi degli ultimi settant'anni, la frantumazione di un'identità unitaria in piccolissime particelle. Aspetti questi che caratterizzano l'opera di Giorgio Manganelli e che egli, attraverso un ghigno maligno, ha saputo trasportare sulla pagina bianca in modo geniale.

Si sono prediletti dei nuclei tematici: la scomparsa dell'autore e il rapporto che viene a instaurarsi tra l'opera letteraria e il lettore; il linguaggio che, tramite le parole-ombra e parole-stemma, rende possibile la creazione di universi paralleli e infiniti; la presenza di una vena comica e del motto di spirito come critica velata alla società contemporanea a Manganelli. Grazie a questi fari-guida si è potuto mettere in discussione lo statuto di realtà

e il concetto di verità, facendo emergere soprattutto l'aspetto menzognero e buffonesco dell'opera letteraria. Questi presupposti hanno permesso di inserire l'opera manganelliana in posizione antitetica rispetto a quella di altri autori, molti dei quali presero parte alle riunioni del Gruppo 63. Tali considerazioni hanno messo in evidenza, dunque, alcuni tratti tipici della letteratura post-moderna, consentendo a chi scrive di ritenere il nostro «tapiro malinconico»<sup>1</sup> un autore della post-modernità.

Nel percorso di ricerca si è cercato di essere il più esaustivi possibile, nonostante si siano riscontrate alcune difficoltà quali l'oscurità del linguaggio utilizzato, la selva di parole feroci in cui mi sono imbattuta, l'enigmaticità come presenza costante e la menzogna che sottende tutta l'opera che hanno indubbiamente trasformato questa analisi in un labirinto da cui, delle volte, è stato difficile uscire, intrecciando strade e mescolando percorsi.

La tesi non ha di certo la presunzione di fornire delle risposte, piuttosto cerca di offrire una lente di ingrandimento per poter comprendere un'opera di questa portata e complessità, nella speranza che gli studi attorno ai testi manganelliani proseguano, riportando all'attenzione un autore, Giorgio Manganelli, poco conosciuto e studiato.

---

<sup>1</sup> A. GIULIANI, *Giorgio Manganelli il teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 18.



## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALICCIO, OSCAR, MASTRODDI LAURA, ROMANÒ FEDERICA, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Roma, Oblique studio, 2010.

ANCESCHI, LUCIANO, *Prefazione in linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta, 1952.

BARBATO, ANDREA, FERRATA, GIANSIRO, *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar editore, 1966.

BARILLI, RENATO, GUGLIELMI, ANGELO, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976.

BARILLI, RENATO, *Le neo-avanguardia italiana. Dalla nascita del «Il Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1985.

CESERANI, REMO, *Raccontare il postmoderno*, Milano, Bollati Boringhieri, 2016.

CORTI, MARIA, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel regno*, «Between», vol. VI, n. 12, Novembre 2016.

CINQUEGRANI, ALESSANDRO, DA RE, VALENTINA, *L'innesto: tra realtà e finzione da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesi, 2004.

DI GESÙ, MATTEO, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.

ECO, UMBERTO, *Postille in Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2008.

FERRONI, GIULIO, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1994.

FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1985.

GIULIANI, ALFREDO, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1961.

GUGLIELMI, ANGELO, *Vent'anni di impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Milano Feltrinelli, 1965.

GUGLIELMINO, SALVATORE, *Guida al novecento*, Milano, Principato editore, 1971.

MARCHESE, ANGELO, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Arnoldo Mondadori editori, 1991.

MICHELSTAEDTER, CARLO, *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982.

MUZZIOLI, FRANCESCO, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradex edizioni, Roma, 2013.

ID., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore, 2015.

SITI, WALTER, *Realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975.

FRANCO ZANGRILLI, *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo del romanzo postmoderno*, Napoli, Homo Scrivens, 2013

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SU GIORGIO MANGANELLI

ARGENTO, MICOL, *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori editori, 2012.

*Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa, Padova, Marcos y Marcos, 1991.

BRICCHI, MARIAROSA, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con tesi inediti*, Novara, Interlinea edizioni, 2002.

CORTELLESA, ANDREA, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali*, in «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellucci, Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000.

CORTELLESA, ANDREA, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma, Luca Sossella editore, 2020.

*Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2008.

*Tre corone postmoderne. Landolfi Manganelli Tabucchi*, a cura di Eny Di Iorio, Franco Zangrilli, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2015.

*La penombra mentale. Interviste e conversazioni, 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Bologna, Editori riuniti, 2001.

DE' GYURGYOKAI, ZILAH, MIRKO, *Vademecum Manganelliano. Psicanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne editrice, 2008.

LONGONI, ANNA, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carrocci editore, 2019.

MANGANELLI, GIORGIO, *Lettera a Lietta, 29 aprile 1962*, in *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di Lietta Manganelli, Torino, Aragno, 2008.

MENECELLA, GRAZIA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo editori, 2002.

PAPETTI, VIOLA, *Le foglie messaggere*, Roma, Editori riuniti, 2002.

PULCE, GRAZIELLA, *Giorgio Manganelli. Figure e sistemi*, Firenze, Le Monnier Università,  
2004.

## OPERE DI GIORGIO MANGANELLI PRESE IN ESAME

*Hilarotragedia*, Milano, Adelphi, 1964.

*La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1967.

*Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969.

*Angosce di stile*, Milano, Rizzoli 1981.

*Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, 1982.

*I racconti*, Torino, Einaudi, 1983.

*Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.

*Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986.

*Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989.

*Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990.

*Il rumore sottile della prosa*, Milano Adelphi, 2001.



## **RINGRAZIAMENTI**

Mi è doveroso dedicare questo spazio dell'elaborato alle persone che mi hanno accompagnato in questi anni di università.

Innanzitutto, un ringraziamento speciale al mio relatore, Alberto Zava, per la sua infinita pazienza e la conoscenza trasmessa durante l'intero percorso universitario.

Ringrazio infinitamente mia sorella per avermi sempre sostenuta, incoraggiata e compresa quando ne avevo più bisogno. Ringrazio anche i miei genitori senza i quali non sarei diventata la persona che sono.

Un grazie di cuore va a mia zia Roberta per essere sempre partecipe, per fornire ogni giorno nuovi spunti di riflessione e per avermi spronata in questi cinque lunghissimi anni.