

Tra *Una serata in famiglia e Ekidrosi*.
Su *Sconclusioni* di Giorgio Manganelli

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay focuses on one of Giorgio Manganelli's least studied works, *Sconclusioni*, published in 1976 and never reprinted. It analyses the peculiar, apparently non-Manganellian, style of the novel, humble, almost banal, and interprets it in the light of the contrast between it and the author's back cover, which is instead markedly in tune with the author's voice. In order to do this, the critical notion of *pastiche* is used, misaligning it from the usual value given to it in the Italian cultural panorama (mixture of styles) as well as from the international one (imitation), in order to propose an idea of *autopastiche*, intended as an (intentionally) imperfect imitation of one's own style by an author.

Keywords – Manganelli, *Sconclusioni*, *pastiche*, back cover, inside/outside.

Abstract – Il saggio si concentra su una delle opere meno studiate di Giorgio Manganelli, *Sconclusioni*, edita nel 1976 e mai più ristampata; vi si analizza il peculiare, apparentemente non manganelliano, registro stilistico del romanzo, dimesso, quasi banale, e lo si interpreta alla luce del contrasto tra esso e la quarta di copertina autoriale, questa invece marcatamente sintonica con la voce dell'autore. Per fare questo si utilizza la nozione critica di *pastiche* disallineandola tanto dall'usuale valore che le si dà nel panorama culturale italiano (mescolanza di stili) quanto da quello internazionale (imitazione) per proporre una idea di *autopastiche*, inteso come imitazione (volutamente) imperfetta del proprio stile da parte di un autore.

Parole chiave – Manganelli, *Sconclusioni*, *pastiche*, quarta di copertina, interno/esterno.

Weber, Luigi, *Tra Una serata in famiglia e Ekidrosi. Su Sconclusioni di Giorgio Manganelli*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 39-51

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13548>

finzioni.unibo.it

Esiste, nei vasti campi della pratica letteraria, un singolare fenomeno che si usa definire *pastiche*, e che confina in molte e non sempre delimitabili regioni con il plagio, il centone, l'imitazione, la parodia, l'ammiccamento, l'intertestualità. È un fenomeno curioso perché elegge il parassitismo – endemico nella letteratura, grande e minima; si pensi ai classici studi di Bloom sull'influenza, sia essa angosciosa o anatomica¹ o ai *Palinsesti* di Genette – a gioco serio e insieme a critica ilare, e fa della ventriloquia un'arte nobile². Il *pastiche* sembrerebbe la contrada ideale, d'elezione, per chi, pur essendo magari dotato di estro, creatività e orecchio letterario sofisticato, manchi di una voce propria, di un'identità autoriale forte, e tuttavia due, almeno due, dei più originali e inimitabili autori del Novecento, Proust e Joyce, furono *anche* eccellenti autori di *pastiche*. Per non dire di Stravinskij come lo legge Arbasino³. Ma se in genere il *pastiche* convoca sulla scena del testo una sorta di duello, o dialogo, a chi sappia correttamente decifrarlo, tra epoche, stili, individualità, perfino generi differenti, assai più raro, e di conseguenza intrigante da osservare, è il caso di un *pastiche* non rivolto verso l'altro, dunque non estroverso, bensì introverso; mirante a spossare l'artista del proprio sé. Ed è ciò di cui si tenterà di trattare nel presente articolo.

Come spesso accade, con i libri di un autore bizzarro, umorale, stravagante, o anche solo detentore di una poetica particolarmente idiosincratca, e spesso anche per ragioni di comodità editoriale, la quarta di copertina o il testo informativo in bandella di un volume, alla sua prima uscita, non di rado sono di mano dell'autore medesimo, siano o non siano firmati. E lo sono per l'ottima ragione che nessuno meglio di lui sa cosa contenga il volume, quale ne sia lo spirito, l'intendimento, il tenore. Non ultimo movente, perché spesso l'autore utilizza la quarta o la bandella come espansione, paratestuale e non solo, del proprio testo. Un viatico, una giunta, una chiave, qualcosa insomma che guidi il lettore all'interno di quel continente al momento inesplorato e incognito.

Nel caso di Giorgio Manganelli, autore bizzarro se mai ve ne fu uno, vi sono esempi assolutamente emblematici di tale pratica, e a un tal livello di perfezione che queste paginette vengono scrupolosamente replicate a ogni ristampa/riedizione, perché dotate di insuperabile

¹ L'allusione è ovviamente ai due libri di Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 e *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale University Press, 2011.

² Casi emblematici in tal senso sono i travestimenti in frenetici panni céliniani che Emilio Tadini prima, con *La lunga notte* (Milano, Rizzoli, 1987), e poi Michele Mari, con *Rondini sul filo* (Milano, Mondadori, 1999) realizzano. Lo stesso Mari aveva dato vita a un magnifico esempio di *pastiche* leopardiano con *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (Milano, Longanesi, 1990). Oppure, sempre a un alto livello di virtuosismo, si pensi alle opere di Ezio Sinigaglia, in particolare la prima, *Il Pantarèi* (Alberobello, Terrarossa, 2019, prima edizione 1985) dove l'opera inanella una serie di *pastiche* seguendo la scrittura di una sorta di compendio di storia del romanzo novecentesco, o la più recente, *L'imitazione del vero* (Alberobello, Terrarossa, 2020), tutta condotta in un falso ma perfettamente credibile stile da novelliere quattrocentesco.

³ Cfr. A. Arbasino, *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi, 2004.

acume, di grande godibilità, e perché, soprattutto, sarebbe un arbitrio insensato espungerle⁴. Al massimo le si recupera in appendice, come nel caso della mirabile guida alla lettura di *Nuovo commento* nell'edizione Einaudi, che Adelphi ha giustamente conservato, o come quella del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, finalmente riemerso dopo troppi anni di oblio, ancora una volta nel catalogo dell'editrice di Calasso, per le cure di uno dei critici più attenti del Manga, Salvatore Silvano Nigro.

Vi è tuttavia un caso, nel corpus manganelliano, che fa in parte eccezione alla suddetta regola, e si trova nel remoto *Sconclusione*, mai più rieditato, quasi rarità per danarosi bibliofili, uscito solo una volta per Rizzoli nel 1976⁵. Eccezione non perché il dannato (nel senso della *damnatio memoriae*) libretto sia privo di quarta o bandella, o perché la rechi d'altra mano – l'ha, e faconda, e manganellianissima – ma perché lo statuto di questo scritto, introduttivo e insieme finto-apologetico, cozza singolarmente con quello di tutti gli altri prodotti dallo scrittore milanese. Ed è necessariamente da questo cozzo che occorre partire, per un'analisi di *Sconclusione*.

In primo luogo, è raccomandabile rileggerlo:

Il presente volumetto, timido e schivo, vuol proporsi all'attenzione dei lettori mentalmente perplessi, cui dan di gomito incarognite allucinazioni, solleticati da incubi cui danno effimero sollievo con badiali ululati notturni. Non esige, con razzistico divismo, unicamente lettori psicotici; trascinandosi lungo il suo marciapiede periferico, adescia i sommessi fòbici, i cerimoniosi delicati, i nevrotici altamente depressi, coloro che vantano cecità e afasia isterica. Con modestia artigianale si propone di incrementare e diffondere i disturbi mentali fino a sfiorare i sobborghi dell'eroe positivo. Estraneo alla regolata vita domestica ed alla sontuosa pace dei campi, ama i parassiti, di tutte le specie animali.

L'opuscolo è stato compilato in ossequio a talune regole retoriche che così si definiscono: discontinuità, contraddizione, lacuna, ridondanza, ripetizione, superfluità e dispersione. Codarda litote sarà definirlo ineguale.

Lo si paragonerà ad un orario ferroviario che all'incirca a questo modo descriva l'itinerario di un treno accelerato: partenza da Copenhagen alle 4.31 del mattino, dopo due minuti arrivo a Pavia, sosta di due ore, dopo ventun ore viene segnalato nei pressi di Minsk, sosta a giorni alterni a Caravaggio e al Divino Amore, arrivo nei pressi di Bucarest trentotto minuti prima della partenza da Copenhagen. Una nota precisa che altre fermate e deviazioni vengono aggiunte durante il percorso, e si sa per certo che famiglie di contadini alsaziani sono state costrette a scendere nel Nepal, senza altro ausilio che un manualetto buddista e un buono per venti casse da morto.

Testo, dunque, inattendibile da qualunque punto di vista, e giustamente anche se brutalmente disatteso dai teologi. Osa raccomandarsi agli enti assistenziali per lo stato di penuria psichica e mentale di cui si vanta documento e ostenta, come indizio di collaborazionismo sociale, la monotona regolarità della numerazione delle pagine; ai bizzosi schizoidi, che appunto codesta regolarità lamentassero, rammenta di essere stato messo per iscritto in condizione di umida nebulosità cimmerica, spente le ultime

⁴ O se ne fa un volume a sé stante, come nel pregevole *Quarte di nobiltà*, prefazione di L. Manganelli, postfazione di L. Mascheroni, Torino, Arago, 2019.

⁵ *Sconclusione* rappresenta per alcuni aspetti il cuore, insieme al *Discorso*, del gruppo di opere, una decina, che Manganelli stampò con Rizzoli tra il 1975 e il 1986, e che, quasi tutte (fanno eccezione *Centuria*, *Dall'inferno* e, solo da poco, anche *Discorso dell'ombra e dello stemma*), non hanno mai avuto una ristampa. Traduzioni in altre lingue sì, ma nessuna riproposizione in Italia. Si vedrà in futuro se il catalogo Adelphi deciderà di accoglierlo o meno.

braci del rogo dell'io. Il titolo è stato adottato come ragionevole compromesso tra *Una serata in famiglia* ed *Ekdrosi*. Alla lettura non occorre maggior dottrina di quanta si possa ragionevolmente pretendere da un catatonico di provincia.⁶

Chi abbia una qualche confidenza con lo stile di Manganelli qui ve lo ritrova tutto, senza esitazioni; e chi paragonasse questa alle altre omologhe frange di paratesto autoriale (a quelle di *A e B*, di *Cassio governa a Cipro*, di *Centuria*, tanto per restare al corpus rizzoliano di cui sopra) vi riscontrerebbe le medesime strategie retoriche, le medesime cadenze, il medesimo *humour* nero metafisico, perfino una chiara ripresa intertestuale nell'idea di convertire il libro in orario ferroviario, già affacciata in *Nuovo commento*⁷; in due parole, quel tono e quel tenore che sono una tipica *sphraghys* d'autore, una firma, autenticante proprio in virtù della sua inconfondibile peculiarità⁸. Tuttavia, il discorso si scopre già dinanzi a un bivio, che è anche una sorta di botola assai manganelliana: perché da un lato qualunque idea di autenticità autoriale è sconfessata, corrosa, messa in discussione a priori, per natura e intenzione, dalla pratica del *pastiche* – e figuriamoci quanto Manganelli, alfiere dell'inautentico, dell'anfibologico, del mendace, se ne sarebbe burlato, dell'idea di essere definito, lui, proprio lui, come *autentico* e *autore*⁹ –; dall'altro lato, meno ovvio, che più interessa in questa sede, perché quella paginetta tanto manganelliana introduce a un libro che inizia così:

Con calma, lentamente, rimisi mio padre nel cassetto.¹⁰

Ripensiamo per un istante ad alcuni celebri *incipit* del Manga: non ve n'è nessuno simile a questo. Non ve n'è nessuno, oserei dire, che esponga una frase così semplice, linguisticamente e narrativamente canonica, persino con un classicissimo passato remoto che nel senso comune

⁶ G. Manganelli, risvolto di copertina di *Sconclusione*, Milano, Rizzoli, 1976. Va detto subito che letture approfondite di questo libro non sono affatto numerose, pur nella ormai cospicua bibliografia manganelliana. Si indica come apprezzabile eccezione un capitolo di Giuditta Isotti Rosowky nella monografia *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 85-101, e le appena tre paginette, ma come sempre di brillante intelligenza, a titolo *Manganelli del diluvio*, che Alfredo Giuliani ci ha lasciato nel suo *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 41-43. Più di recente, anche Anna Longoni vi ha dedicato parte di un capitolo (il settimo: *L'informe della visione*) in *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2016.

⁷ Ripresa poi, in funzione di *mise en abîme* dentro *Sconclusione*, nella figura del padre, appassionato lettore di orari ferroviari.

⁸ «La macchina ossimorica che – dell'idioletto critico manganelliano – diverrà il più evidente, e affidabile, marchio di fabbrica»; così Andrea Cortellessa in *Giorgio Manganelli: il giroscopio dell'anima*, ora in ID., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 205. Su tutto Manganelli, autore cui Cortellessa ha tributato una continiana “lunga fedeltà”, si veda ora il suo bellissimo *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Bologna, Luca Sossella editore, 2020. E tuttavia persino qui di *Sconclusione* non si tratta.

⁹ Basti pensare alla tirata contro l'autore – inesistente, non necessario – in *Pinocchio: un libro parallelo* (1977, ora Milano, Adelphi, 2002, pp. 42-45) che sviluppa idee già fondanti l'architettura di *Nuovo commento*. Ma anche Giuliani scriveva: «Non voglio mitologizzare, non insinuo che Manganelli è un'incarnazione dell'Inconscio, ma gli credo quando afferma di non essere veramente “autore” di ciò che scrive», cfr. A. Giuliani, *Manganelli del diluvio*, cit., pp. 41-42.

¹⁰ G. Manganelli, *Sconclusione*, cit. p. 5.

è la più corriva marca del romanzo e del romanzesco. L'effrazione alla canonicità, s'intende, permane, e si rintraccia sul piano dei significati: nell'accostamento incongruo tra "mio padre" e l'atto di richiuderlo "nel cassetto"; ma non avrebbe nulla di sconcertante, in sé. Manganelli ci accoglie sempre, fin dalla soglia dei suoi scritti, con una perfetta compenetrazione tra sensi aberranti e formulazioni linguistiche serpentine, sintatticamente e lessicalmente. Ma i sensi aberranti, in particolare, sono porti con la perentorietà (come «un pugno sul tavolo») che Francesco Orlando avrebbe incasellato nel settore del «soprannaturale di imposizione»¹¹. Ad ogni modo, limitandoci a quella sola prima frase, potremmo immaginare che "mio padre" sia una figura retorica, o che non di un uomo in carne ed ossa, o lemure o fantasima, si tratti, bensì di qualcosa che lo richiama, lo rappresenta, lo ricorda, o vi sia in qualsivoglia misura connesso: una foto, un diario, un testamento, le ceneri di un defunto; tutte cose passibili di essere riposte in un cassetto. Quell'incongruo dunque è ancora addomesticabile, fino a che non procediamo nella lettura.

È la lingua, invece, ad essere inspiegabile. Perché Manganelli non scrive così, non inizia così, almeno non lo ha mai fatto nel corso della sua lunga attività di produttore professionale di testi¹². E non solo non scrive e non inizia così; ci ha appena ammannito, con la solita ricchezza inventiva¹³, un'introduzione – l'abbiamo giusto riletta – che era del tutto sintonica con il suo consolidato, riconoscibile, stile¹⁴.

Si potrebbe obiettare che il prelievo testuale è troppo esiguo per essere probante. Dopo tutto, anche il *Discorso dell'ombra e dello stemma* si apre con un piano «Esisteva un tempo in cui non c'era letteratura»¹⁵ – piano, sì, ma comunque più compatibile con certe inclinazioni tra l'oracolare e il fiabesco della scrittura manganelliana, e in nessun modo confondibile con un inizio romanzesco – tuttavia a meglio guardare l'esergo del libro dell'82 è un arcano *med fhefhekid*, tolto dalla celebre iscrizione sulla Fibula Prenestina. L'evocazione della più antica attestazione conosciuta della lingua latina nella sua fase aurorale serve a introdurre, in emblema,

¹¹ Cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti (a cura di) *Il romanzo*, Tomo I, Torino, Einaudi, 2000, pp. 195-226, o il più recente ID., *Il soprannaturale letterario*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrino, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017.

¹² Un discorso in parte diverso andrebbe fatto se si prendesse in considerazione il sempre più ampio novero di testi inediti, giovanili e non, che sono apparsi dal 1990 ad oggi; ma qui intendiamo confrontarci con ciò che Manganelli pubblicò da vivo, quindi riconoscendolo e autorizzandolo.

¹³ Tra le tante descrizioni e analisi dello stile manganelliano, si vedano almeno l'esauritivo regesto retorico che ne fa Massimiliano Borelli in *Prose dal disseto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, in particolare alle pp. 225-235 e la monografia di Filippo Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015, che dedica un'interessante analisi a *Rumori e voci* e al «ritmo del periodo ipotetico». Si segnala infine un interessante intervento recente di argomento non remoto da quello del presente studio: L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli. La «création du réel» dans la lecture, l'écriture, les images*, in «Italiés», gennaio 2021, pp. 202-216.

¹⁴ Operazione almeno in parte omologa a questa si riscontra nella quarta del *Lunario dell'orfano sannita*, che Pasolini apprezzò, scambiandola per un brano del libro, e invece nel libro non c'è: si veda in merito il bel saggio di Domenico Scarpa *Oscuro/Chiaro*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga» n. 25, Milano, Marcos y Marcos, 2005, pp. 426-455.

¹⁵ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 7.

la lunga e tortuosa reinvenzione mitica, che Manganelli ivi compie, della natura e della funzione della letteratura, proprio a partire dall'incisione preistorica della figura di un capro su un osso. I due *incipit* non sono confrontabili, ma l'obiezione resta. Non è troppo poco una riga, anzi una mezza riga, per valutare?

D'accordo. *Sconclusion*e procede così, dopo quella prima frase.

«Non mi lasci mai fuori la sera» si lamentò, con quel suo fare cruccioso e villano, che per un istante mi diede fantasia di stritolarlo pian piano nella mano, farmene colare il sangue di pipistrello sulle mani. Gli risposi con calma; da piccolo, ho studiato con i Fratelli Cristiani.

«Lo sai che ti fa male». Tacqui. «Sei vecchio», aggiunsi affettuosamente «presto sarai morto comunque; allora ti metteremo a putrefarti sugli alberi, tra le belle foglie dell'ippocastano».

«Sì, tel ch' l'ippocastano» disse mio padre con quella sua voce milanese, odiosa e codarda. «Anche l'altra volta me l'avevi promesso, poi me l'hai messo nel culo, l'ippocastano».

Rabbrividi. Quando avevamo circa la stessa età, ma io ero insieme più forte e più incauto perché ero morto un minor numero di volte, spesso mi accadeva di percuotere selvaggiamente mio padre per ore, con cinghie, bastoni, grossi chiodi, vetri rotti, specialmente sulle gengive e sui genitali, che egli ha grandissimi, e che ama dipingersi in modo esibizionistico. Lo facevo perché bestemmiava, facendo soffrire mia madre [...].

«Ricordi» ripresi con dolcezza «che allora morì anche nostra cugina Aurelia».

«Quella vacca» disse mio padre, non senza dolcezza, giacché aveva fornicato spesso con mia cugina, anzi la aveva uccisa durante la ricerca di un orgasmo specialmente ghiotto e arabescato.

«Sì, la vacca» lo assecondai «Ma questa volta l'ippocastano è tuo».¹⁶

Ci sono alcuni elementi incongrui, stilisticamente incongrui, che saltano agli occhi, se solo non ci si fa depistare dalle stravaganze evidenti – ma, quelle sì, del tutto manganelliane – del presente dialogo. Prima di tutto, certe misteriose goffaggini: le non necessarie e trasandate rime interne *villano...pian piano...nella mano* (e forse, poco più giù, anche *ippocastano*); la ripetizione, ancor più sciatta, *nella mano...sulle mani*, che finisce poco oltre per incappare in un altro omoteleuto, con *Fratelli Cristiani*; i banalissimi perfetti *Tacqui*; *Aggiunsi affettuosamente*; *Rabbrividi*; *Ripresi con dolcezza*; *Lo assecondai*, tutti connettivi del dialogato che potremmo trovare in qualsiasi roman-zetto o racconto giallo di autore esordiente, peraltro autore con un ben ristretto ventaglio espressivo; l'uso altrettanto frettoloso di formule come *percuotere selvaggiamente*; certe legnosità espressive come *che egli ha grandissimi* oppure *dipingersi in modo esibizionistico*; le scelte aggettivali minime come *belle foglie dell'ippocastano* o *grossi chiodi*; la trivialità senza ingegno, senza reinvenzione, senza sorpresa, di *poi me l'hai messo nel culo*, *l'ippocastano* o di *quella vacca*.

La sensazione, insomma, è di esser finiti in casa d'altri. Si credeva di entrare in un appartamento arredato da Manganelli, e invece ci si trova in un luogo differente. Non del tutto differente, e nondimeno differente.

A dir la verità, però, un indizio, seppur labile, di che cosa, almeno in parte, ci aspettava, noi lettori, a libro aperto, sul finire di quelle venti righe di bandella o poco più, lo avevamo trovato.

¹⁶ ID., *Sconclusion*e, cit., pp. 5-6.

Un indizio *onesto*, come lo Jago protagonista di *Cassio governa a Cipro*. Manganelli ci informa infatti che il presente *Sconclusionione* ha per qualche tempo, durante la sua genesi, oscillato tra i titoli potenziali *Una serata in famiglia* e *Ekìdrosi*. In questa divaricazione estrema, tra i due titoli presi in esame e poi scartati, o meglio fusi in quello definitivo – e va detto che entrambi detenevano una buona dose di rappresentatività per il libro; non sarebbero stati, insomma, né l'uno né l'altro, sbagliati; ma erano *parziali* – misuriamo la stessa divaricazione che vi è tra la bandella e l'*incipit*. *Una serata in famiglia*: che cosa si può promettere di più borghese, canonico, tranquillizzante, convenzionale? *Ekìdrosi*: un neologismo aspro, tagliente, enigmatico, renitente alla comprensione come tanti termini medici e scientifici, che hanno in sé qualcosa di minaccioso e di oscuro. Qualcosa che ha a che fare con l'acqua, è il massimo di senso che riusciamo ad estrarne. Un rovesciamento, forse, di *anidrosi* o *ipoidrosi*, che in gergo clinico significano carenza o assenza di sudorazione, dunque inaridimento, disseccamento della pelle. Il suo rovescio potrebbe valere come eccesso di umidità, alluvione, dilavamento.

Ebbene, come si diceva, entrambi i titoli sono stati cestinati, se vogliamo dar credito a questa sorta di antefatto, *antefatto*, della creazione letteraria¹⁷; e a ragione, possiamo aggiungere, giacché le informazioni che veicolavano sul testo erano insufficienti. Ma, se considerati come un dittico, funzionano invece perfettamente: ci dicono, in una parola, che questo libro ha un *interno* e un *esterno*; l'interno è *Una serata in famiglia*; l'esterno è l'acqua, anzi, meglio, la pioggia. Ci dicono anche un'altra cosa, più importante, ossia che il rapporto tra l'interno e l'esterno fornisce l'impianto al libro. E ciò ci viene anticipato strutturalmente, dall'affine dialettica tra la bandella e il contenuto del volume.

Tutti i lettori di Manganelli ricordano probabilmente uno dei suoi saggi pionieristici, pubblicato ne *La letteratura come menzogna*, che era dedicato a *Flatlandia* di Edwin Abbott, e lo ricordano certo anche per il formidabile titolo: *Un luogo è un linguaggio*¹⁸. Un titolo che potremmo agevolmente rovesciare, pensando all'opera (alle opere) dello scrittore milanese, e alla ricorrente presenza in esse di una immaginazione spaziale, di una spazializzazione del testo¹⁹, di un continuo declinare il virtuale della letteratura e dei suoi campi infiniti su pianure geografiche, cartografiche, urbanistiche, su mappe, e più in generale su organizzazioni di tipo spaziale²⁰. *Ogni linguaggio*, potremmo dire, è ed ha un luogo. Dunque, se *Hilarotragoedia* è una scala, con la sua struttura a continue addizioni e sottosezioni, e ovviamente una scala che si percorre in un senso

¹⁷ Peraltro Manganelli ripeté che *Una serata in famiglia* era davvero stato preso in esame come titolo, in un'intervista concessa a Paolo Ruffilli sul «Corriere della Sera» del 21 settembre 1976.

¹⁸ G. Manganelli, *Un luogo è un linguaggio* (1966), in ID., *La letteratura come menzogna* (1967), ora Milano, Adelphi, 1985, pp. 43-53.

¹⁹ «Un libro mitologico è quasi sempre un libro che include una geografia; e la geografia è a sua volta una mitologia» si legge in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., pp. 82-83.

²⁰ Acute osservazioni in merito avevano espresso, in precedenza, Giancarlo Alfano, nel saggio *Variazione, modulazione, spazio. Samuel Beckett e Giorgio Manganelli*, in *Tegole dal cielo. L'effetto-Beckett nella narrativa italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Roma, Edup, 2006, pp. 59-76 e Florian Mussgnug in *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Peter Lang, Bern, 2010, pp. 129-164. Ci permettiamo di rimandare anche al nostro *Con onesto amore di degradazione*, Bologna, il Mulino, 2007, in particolare alla sezione *La mappa dell'inferno*, pp. 189-195.

soltanto, una scala *discenditiva*; se *Nuovo commento* è un labirinto quadrato con un foro al centro (come nell'immagine di copertina originale); se *Centuria* è un mazzo di carte; se *Pinocchio* è un libro, scritto dentro un altro libro, nell'interlinea, come nelle traduzioni dei testi sacri di cui parlava Benjamin; se *A e B* è un teatro; se *Dall'inferno* è un atlante anatomico²¹; direi che *Sconclusione* è necessariamente una scatola. E dalla Ur-scatola si dipartono serie ascendenti e discendenti, più ampie o più esigue, ma omologhe, che sono tutte forme dell'inscatolamento: in basso il cassetto, il baule, la radio, la pendola²²; in alto le stanze, il seminterrato e i vari piani della casa, poi la casa tutta, e la casa stessa all'interno del sistema terra-cielo. E l'immagine della casa, tanto per rimanere in ambiti ermeneutici abbastanza canonici, per il Bachelard junghiano de *La poetica dello spazio* è «la topografia del nostro essere intimo»²³, da leggere anzi decifrare con una «topoanalisi» del profondo.

Un interno che viene infatti esplorato nel progredire delle pagine, e finisce per diventare un interno-mondo, o universo, contro un esterno che si presenta piovoso, quasi naturalisticamente piovoso, e finisce per essere a sua volta totalizzante e universale: un cosmo-pioggia eterna, maledizione metafisica o tempesta inesauribile, forma consustanziale dell'esterno, che tutto in essa si esaurisce²⁴:

dopo tutto la casa è un'architettura assai povera, mi comporto come un barcaio, e forse io non sono dentro la pioggia, ma mi muovo dentro di essa, la percorro, tutti noi, casa e pioggia, connavighiamo, e scafo e flutti parte collaborano parte si confrontano, come deve essere. E allora il tetto sarà la nostra prua, testarda ma anche agile, piena di estri e di invenzione. Come prua, il tetto mi piace, e non posso non pensare che l'oceano di pioggia che stiamo fendendo è coincidente, ma diversamente orientato, con quello del cielo; per cui, mentre la pioggia è una sorta di mare totale contenuto nel cielo, il cielo è il continente, *la scatola*; e dunque noi siamo dentro l'acqua, più come batiscafi che come velieri; ma insieme siamo nel centro del cielo.²⁵

Quel che – tematicamente, diegeticamente – riempie i contenitori, a essere nuovamente onesti, dovrebbe essere riconosciuto come ininfluenza²⁶. È, per spiegarci meglio, tutta

²¹ «*Labor-intus* spinto sino alla dissoluzione fisica del soggetto, dove l'io-naso dialoga con l'io-alluce e l'io-cazzo. Maniacale psicodramma recitato da solo. Il percorso allucinato e senza direzione dell'io-Manga è dunque, letteralmente, *all'interno*. Quell'*interno* che è un *inferno* altro non è, in effetti, che il proprio *interno*: l'interno del proprio corpo» scrive Andrea Cortellessa in *Giorgio Manganelli: l'inferno del nostro affanno*, in ID., *Libri segreti*, cit., p. 263, corsivi dell'autore.

²² E proprio la pendola disegnata da John Alcorn si accampa sulla copertina di *Sconclusione*. Una pendola con il pannello anteriore vetrato aperto, a meglio evidenziarne la natura non di meccanismo misuratore del tempo, ma di contenitore.

²³ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 27.

²⁴ «La sua consistenza e produttività [...] la fa, di mera meteorologia che era, una parte di una metafisica naturale, forse una ekidrosi», si legge a p. 89 di *Sconclusione*.

²⁵ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusione*, cit., p. 79. Corsivo nostro.

²⁶ Si ricordi il celebre passo su Beckett in *Qualcosa da dire*: «Beckett aveva “qualcosa da dire”: per uno scrittore, inizio rovinoso. Il problema è, sempre, di trasformare quel “qualcosa da dire” in struttura, in linguaggio, prendere la propria verità per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso», in ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 97.

paccottiglia manganelliana, esibita lungo gli assi più prevedibili dell'edipico, dell'onirico, della violenza domestica, dell'odio come sostanza della letteratura – scoperta studiando gli elisabetiani, ma anche Swift e perfino Stevenson²⁷ – e ancora del postumo e dell'infernale, del coprologico, del metafisico rovesciato, del fantastico goticeggiante, dello junghismo sbandierato²⁸; ma, intendiamoci, quando diciamo *paccottiglia* alludiamo al fatto che tutto questo baule di trovarobato è, a differenza di ciò che avviene di solito con Manganelli, non interamente consanguineo con l'opera che di solito si iscrive sotto quel nome autoriale. Assomiglia a un'imitazione. Un catalogo delle ossessioni manganelliane, madre patologica (qui tre, addirittura) e paternità su tutte. Una scolastica ricapitolazione, certo, ma – ed eccoci di nuovo al punto – anche un'imitazione carente sul piano del linguaggio. L'autore, che sembra conoscere perfettamente l'insieme dei temi e delle formule di Giorgio Manganelli, al contempo si dimostra inetto a scrivere come lui. Gli difetta il lessico, l'inventiva sintagmatica²⁹ e quella sintattica, per non dire della fecondità onomatopica. Si autodenuncia involontariamente, insomma, come un aspirante e tuttavia maldestro *pasticheur*³⁰.

Questo aspetto a mio modo di vedere è cruciale per comprendere l'opera, altrimenti ci si limita a registrare, come fa la Isotti Rosowsky, che «la sintassi di *Sconclusioni* ha un andamento trasandato, è facile, scorrevole, la lingua è “volutamente povera”»³¹ e non ci si domanda il perché, che è forse l'unica questione dotata di senso in sede critica.

Il *pastiche*, nell'orizzonte italiano del XX secolo, dove il termine torna per lo più a indicare l'originario *pasticcio*, viene comunemente ricondotto all'arte della prosa gaddiana, con il suo magistrale e nevrotico sciorinamento di tutti gli stili e tutti i registri a un tempo, e in questo c'è del vero ma anche dell'approssimazione³², poiché ne finisce appiattito e diminuito il gradiente storico culturale, venendo Gadda sottratto all'orizzonte che era il suo, quella della prosa d'arte solariana e non solo. In prospettiva diacronica Manganelli fu senza dubbio non il solo ma il più dotato, dal punto di vista del virtuosismo verbale, tra i tanti cosiddetti nipotini dell'Ingegner

²⁷ Si veda, ancora, A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli: il giroscopio dell'anima*, cit., pp. 206-208.

²⁸ Sull'influenza esercitata dal pensiero e dalle opere di Jung (tramite Ernst Bernhard) e poi di Hillmann si sono soffermati quasi tutti gli esegeti manganelliani; ricordiamo almeno Graziella Pulce nell'introduzione alla *Bibliografia manganelliana*, M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002 e M. Zilahi De' Gyurgyokhai, *Vademecum manganelliano: psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne, 2008; preziosi, inoltre, gli scritti d'autore: G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura e con introduzione di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2000.

²⁹ Dobbiamo al bel libro di Mariarosa Bricchi la puntuale dimostrazione di come il peculiare genio manganelliano si estrinsechi e si compia molto più sul piano sintagmatico che su quello paradigmatico, cfr. M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna: Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002.

³⁰ E non si tratta davvero di un dettaglio: come ha ricordato benissimo Michele Mari, che sospetto ne sappia qualcosa, il Manga «era un uomo molto angosciato. Era anche un uomo coltissimo; e lì, all'intersezione di quell'angoscia e di quella cultura, nasce la sua maniera», cfr. M. Mari, *Manganelli*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, nuova ed. accresciuta, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 688, corsivo nostro.

³¹ Cfr. G. Isotti Rosowsky, *op. cit.* p. 93.

³² Sulla questione, e sul modo di affrontarla e dirimerla, si veda l'ancora ottima voce *pastiche* redatta da Riccardo Stracuzzi per la Pocket Gadda Encyclopedia nel *Edinburgh Journal of Gadda Studies*: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pege/pastichstracuz.php>.

(è storia l'episodio del Gaddus infuriato che piomba in casa Manganelli dopo la pubblicazione di *Hilarotragoedia*, avendovi scorto nient'altro che un'efferata parodia di sé e della *Cognizione del dolore*); date tali premesse, chi pensi al *pastiche* come pratica letteraria probabilmente si sentirebbe in difficoltà a farvi rientrare questo libro. Invece in *Sconclusione* Manganelli depone i panni curiali, facendosi Machiavelli all'incontrario, così come quelli del *fool*, del teologo burlone, senza che questa svestizione quasi totale dal bozzolo della retorica coincida con un incremento di verità, di autenticità, anzi la svestizione provoca spaesamento nel lettore, ed è quindi veicolo di un differente travestimento. E, al contempo, veicolo di una differente forma di nichilismo e signacolo di mutato metodo compositivo. Osserva giustamente Giuliani che il Manganelli pre-*Sconclusione* procede lungo il registro, in fondo euforico, dell'ipotesi, cioè cavalca l'infinito e infinibile della finzione, mentre in *Sconclusione* opta per il disforico della narrazione, narrazione naturalmente non di fatti, bensì di un sorta di depresso autobiografismo, di una accanita rimuginazione psicanalitica che sconfinava continuamente dall'umano e persino dal biologico per inoltrarsi nei campi dell'inorganico, del prenatale, del ritornante, dell'immateriale³³. E altrettanto naturalmente ciò in cui rimasta non sono e non possono essere evidenze del vissuto, quanto uno sconnesso frantumio di simboli, oggetti soprattutto, accumulati in disordine dentro i vari contenitori di cui si diceva. Il *collage* e il montaggio, di conseguenza, in *Sconclusione* sono sempre in piena evidenza. Dove la parola-titolo vuole indirizzare il lettore, infatti, non è tanto verso l'idea dell'*assenza di conclusione* – tematica peraltro cara a Manganelli, dal primo all'ultimo titolo pubblicato: Manganelli che termina *Hilarotragoedia* con due punti e divaga ampiamente in *Encomio del tiranno* sulla necessità di non finire³⁴ – quanto verso un'assonanza di senso con il popolare aggettivo *sconclusionato*, che questo continuo elenco di assemblaggi para- o ipersurrealisti può degnamente supportare.

Eccone due chiare esemplificazioni: la descrizione delle mogli «subesistenziali» del narratore, e quella della stanza a esse riservata:

Vi è, intanto, una qualità cromatica, violacea, livida, rossastra, sempre luminescente in trasparenza, concentrata specialmente intorno ai genitali, se così si possono chiamare. Poi frammenti di cuoio che si direbbero ritagliati con forbici inadeguate, tante sono le slabbrature e i filamenti che ne pendono; unghie talmente lunghe e intricate, e taglienti, da costituire da sole tutta quanta una figura coniugale, configurandosi anche l'eventuale orifizio genitale come al centro di un disegno di unghie. Codeste unghie sono di rado agglomerate in modo stabile, che sarebbe burattinesco, ma piuttosto galleggiano a mezz'aria, come pesci momentaneamente assemblati l'uno accanto all'altro, e se stendo la mia mano, o protendo anche solo un pensiero attento e indagante, ecco vedo le unghie esplosivamente disperse in ogni direzione, conficcate vibrare nelle pareti, e non di rado illudermi con una ritmica alternanza di

³³ «Se c'è un carattere che connota i libri di Manganelli» scrive Andrea Giardina «questo sta nel non ospitare figure antropomorfe. Ovunque si assiste alla diserzione dei personaggi umani che, qualora appaiano, assomigliano a lemuri, evanescenti figure contigue a smorte apparizioni. [...] Manganelli è lo scrittore degli stati indifferenziati», cfr. A. Giardina, *Animali*, in *Giorgio Manganelli*, «Riga» n. 25, cit., pp. 291-299.

³⁴ Di fatto, anche *Sconclusione* termina con una frase interrotta, senza punto fermo. E alle pp. 110 e ssg. si insiste, ancora una volta, sull'assenza di conclusione come «segno vero e drammatico della conclusione».

chele protese a recidermi e di orifizi pseudogenitali, che mentono un richiamo, non ostile ma certo irrisorio.³⁵

Talora, nella loro stanza, trovo mucchi di oggetti variamente incongrui: stecche di ombrello, pagine di orario ferroviario, pezzi di vecchi motori di automobile, peluria di cane, borotalco, piccoli animali impagliati e tarmati.³⁶

Citazione a margine della quale potremmo annotare che l'oggetto-emblema per eccellenza del montaggio incongruo e surrealista, l'ombrello, di origine lautreamontiana, appare inserito e rifunzionalizzato in un mondo finzionale dominato dalla pioggia, così che, senza perdere nulla della sua valenza di *object trouvé* portatore di aura avanguardista, recupera anche, ironicamente, una funzionalità molto concreta, solo erosa dal suo manifestarsi come residuo, frammento, scoria (*stecche di ombrello*).

In questo libro, più che in altri, l'autore mostra dunque operante la propria predilezione per un linguaggio inteso come *organizzazione*³⁷, predilezione che confina con la passione per la musica e per la sua natura matematica, combinatoria, assolutamente astratta³⁸, da cui si giustifica anche il più volte evocato (anche qui sopra, nel brano in citazione) modello-utopico dell'orario ferroviario, che è pura struttura. La *sconclusion*e, di conseguenza, sarà il rifiuto di tutte le connessioni logiche e narrative, ma non il rifiuto delle connessioni *tout court*, anzi; l'assenza di conclusione è per l'appunto il distillato diretto di un sistematico lavoro di assemblaggi contraddittori³⁹, a partire da un doppio nucleo di relazioni: le relazioni parentali-sentimentali (la famiglia, le famiglie) e le relazioni architettonico-spaziali (la casa, gli ambienti). Su entrambi i nuclei Manganelli lavora seguendo una meccanica esplorativa, descrittiva. Descrive le relazioni con il padre, le madri, il fratello, le mogli; descrive, in parallelo, gli ambienti della casa. Ma rovescia dall'interno questo impianto illustrativo, perché tutto ciò che affronta è continuamente alterato, turbato, slittante, discorde, perfetta illustrazione di una logica simmetrica (per dirla con Matte Blanco⁴⁰) e insieme non automatico, non autenticamente surrealista, quanto freddamente, lucidamente intenzionale e preordinato.

³⁵ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusion*e, cit., p. 104.

³⁶ Ivi, pp. 105-106.

³⁷ «Io credo che 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. Organizzazione di se stesso» spiegava lo stesso Manganelli sul primo fascicolo della rivista «Grammatica», nel 1964.

³⁸ Cfr. G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Conversazioni a due voci con Paolo Terni*, Roma, L'orma editore, 2014.

³⁹ «A partire da *Sconclusion*e, [...] il dubbio si insinua in ogni enunciato e lo fa esplodere in innumerevoli direzioni, dando vita a una articolata e irriducibile sintassi per ramificazioni orizzontali e improvvise verticalizzazioni di cataloghi ipertrofici. La corrispondenza tra un'organizzazione sintattica del testo per ramificazioni digressive e le figurazioni dell'indistinto (paludi, labirinti, deserti, fiumi) risulta completa e procede anche in condizioni di vacuità semantica o di molteplice indecidibilità». Così scrive Filippo Milani in *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, cit., pp. 223-224.

⁴⁰ Si fa riferimento al vecchio celebre saggio di Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), Torino, Einaudi, 2000.

È forse un caso, e tuttavia significativo, che Juan Rodolfo Wilcock – che non amava Manganelli prosatore – abbia scritto un breve articolo su di lui⁴¹ scegliendo come oggetto proprio *Sconclusioni*, significativo, mi pare, perché questo è il libro che più mostra la prossimità se non la tangenza, e non solo tematica – essa, assai evidente – tra i due; è il libro, vorrei dire, più wilcockiano di Manganelli. È un libro visionario e popolato di mostri, entrambi tratti distintivi del Wilcock italiano, ed è al contempo anche un libro dalla scrittura assai meno oltranzistica, rispetto agli altri dell'autore. Ha una struttura più salda e più semplice, sebbene nella seconda parte tenda a sfilacciarsi e a riattingere – come per una pulsione di morte del testo, una tentazione a risalire verso uno stato primordiale, indistinto – quella fluidità non poco delirante (arguta ma delirante) che è propria del maggior Manganelli.

Anche in questo caso, come nel contrasto prima illustrato tra bandella e testo, non credo che la mutazione – tra uno stadio più secco, bulinato, povero, elementare, della prima metà del libro, e uno assai più torrenziale e confuso, nella seconda – sia da ignorare. Credo che l'incremento di presenza dell'esterno, dell'esterno-pioggia, nella compagine verbale di *Sconclusioni*, vada letto come un processo di graduale infiltrazione, un annacquarsi della casa-scatola-libro.

«Era inevitabile – ha osservato Alfredo Giuliani – che il carattere diluviale, obliquo, della prosa manganelliana arrivasse a identificarsi con l'archetipo della pioggia. La presenza più consistente, più mitologica e ipersurreale del libro è, appunto, quella invadente e continuamente discontinua dell'acqua verticale»⁴². È, a mio parere, la grande invenzione del finale di *Molloy* – quella pioggia inesistente che batte sui vetri a mezzanotte, quando non è mezzanotte, e non piove affatto – che uno dei nostri maggiori beckettologi fa definitivamente sua. E comprende che quella pioggia è la forma perfetta di una fine, di una apocalissi, che non sia incendio né crollo bensì lento, infinito, perdersi.

Vi sono due tipologie di ossimori, in Manganelli: una è la *macchina ossimorica* che abbiamo ricordata all'inizio, nelle parole di Cortellessa. È quel che Andrea Gialloredo definisce: «gli ossimori come paradossale connettivo concettuale, malta che tiene insieme l'edificio babelico dei linguaggi cerimoniali»⁴³. Ma poi vi è anche qualcosa di più remoto, archetipico, non malta bensì fondazione, laddove i linguaggi cerimoniali non servono più, e l'edificio non è babelico affatto bensì slavato e smagrito fino a mostrarsi come una nuda ossatura. L'ossimoro assoluto, su cui tutta la *Trilogia* di Beckett si regge, il finire non potendo finire, il parlare non potendo dire, il continuare non continuando, sta all'origine di questa operazione scrittoria manganelliana. Dove infatti leggiamo:

⁴¹ Su «il Tempo» del 25 settembre 1976; ora antologizzato con il titolo *L'enigma del pendolo* in *Giorgio Manganelli*, «Riga» n. 25, cit., pp. 229-231.

⁴² Cfr. A. Giuliani, *Manganelli del diluvio*, cit., p. 42.

⁴³ Cfr. A. Gialloredo, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013, p. 329. I brillanti capitoli manganelliani si leggono alle pp. 117-213 e 327-349.

Se la fine fosse come gualcire, stingere, chiazzare? Una degradazione che un osservatore casuale potrebbe considerare provvisoria.⁴⁴

La fine, in un finale eterno mai finito e mai finibile, sotto una eterna pioggia metafisica senza divino, è puro Beckett, ed è integralmente beckettiano anche un lavoro sulla lingua che si dilava, si impoverisce, si involgarisce, si fa triviale e sconnessa, illogica, incarognita. *Gualcire, stingere, chiazzare* sono tre verbi del tutto rappresentativi per *Sconclusione*, giacché dall'immagine della casa ci riportano al testo-tessuto, e lo rappresentano stropicciato, depauperato, declinante verso l'illeggibilità.

Una conclusione, tuttavia, che apre a futuri sviluppi e continuazioni:

È con *Sconclusione* [...] che il marasma lessicale [...] squadernato con impudicizia produce il massimo potenziale di combustione-metamorfose del reale. In questa resa dei conti con l'eredità familiare (memorabile l'invettiva contro gli oggetti investiti della potestà genitoriale) e storico-culturale lo scrittore scopre le carte di quello che sarà uno dei maggiori risultati dell'ultima fase della sua produzione (*La palude definitiva* [...]). Qui per la prima volta la meccanica di svolgimento dell'Apocalisse è descritta nella sua configurazione più originale, quella che vede prevalere la forza dell'acqua (che accoglie in sé anche la terra) sull'elemento igneo: infatti mentre quest'ultimo veicola significati definitivi – arsione e purificazione – la natura della palude è metamorfica, come si conviene a un luogo dalla natura incerta, perennemente in mutamento, coacervo di vita che ribolle da un fondo di morte.⁴⁵

⁴⁴ Cfr. G. Manganelli, *Sconclusione*, cit., p. 116.

⁴⁵ A. Gialloreti, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, cit., p. 338. E qui occorre pagare un tributo all'intuito esegetico di Giuliani, il quale nel 1977 scriveva quasi le stesse cose: «Curioso particolare: la pioggia eterna possiede le qualità del fuoco. [...] L'interminabile fine del mondo sarà "un annacquarsi e innacquarsi dell'acqua, un rinalzarsi dell'acqua con acqua", e il mondo risolto in palude di verde putrefazione sarà finalmente "tale da non consentire quella distinzione netta e a parer mio volgare tra vivi e morti che è causa di tante ingiustizie e di tanti dolori», cfr. *Manganelli del diluvio*, cit., pp. 42-43, corsivo nostro. Quel che colpisce è che nel 1977 *La palude definitiva* ancora non era stato scritto.