

Narrare dopo *Centuria*: i racconti sbagliati e “impossibili” di *Tutti gli errori*

Andrea Gialloreto
(Università «G. D’Annunzio» di Chieti-Pescara)

Publicato: 16 marzo 2023

Abstract – After experimenting the serial variations of micro-stories with *Centuria*, Manganelli moved away from the short-form option shared with authors such as Calvino, Parise, Wilcock and Malerba to undertake with *Tutti gli errori* (1986), his last collection of short stories, a reflection on literary genres and narrative conventions that is confirmed in the theoretical pages of the essay *Che cosa non è un racconto*, from the book *Il rumore sottile della prosa* (1994). The article proceeds to an analysis of the transformations that the structure of the impossible or erroneous tale inflicts on classic motifs of Manganelli’s imagery such as the infernal journey, asymmetrical love, the haunted mansion, and the descendent nature of man.

Keywords – Giorgio Manganelli; *Tutti gli errori*; short prose; spaces; maze.

Abstract – Dopo aver sperimentato con *Centuria* le variazioni seriali di microracconti, Manganelli si discosta dall’opzione per le forme brevi condivisa con autori quali Calvino, Parise, Wilcock, Malerba per intraprendere con *Tutti gli errori* (1986), la sua ultima silloge di racconti, una riflessione sui generi letterari e le convenzioni narrative che trova conferma nelle pagine teoriche del saggio *Che cosa non è un racconto*, tratto dal volume *Il rumore sottile della prosa* (1994). L’articolo procede a un’analisi delle trasformazioni che l’impianto del racconto impossibile o sbagliato impone a classici motivi dell’immaginario manganelliano come il viaggio infero, l’amore asimmetrico, la dimora infestata, la natura discenditiva dell’uomo.

Parole chiave – Giorgio Manganelli; *Tutti gli errori*; forme brevi; spazi; labirinto.

Gialloreto, Andrea, *Narrare dopo Centuria: i racconti sbagliati e “impossibili” di Tutti gli errori*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 24-34
andrea.gialloreto@unich.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16581>
finzioni.unibo.it

Non ho nessuna obiezione estetica verso il famoso: “La marchesa uscì alle cinque”; ma mi avvilisce la consapevolezza che la marchesa non incontrerà un coniglio che le chiederà che ore sono.¹

Centuria, il libro del 1979 che accetta la sfida di contenere con “geometrica” pianificazione l'apparente disordine dei «cento piccoli romanzi fiume» di cui è composto, segnala un punto di non ritorno da parte di Giorgio Manganelli quanto alla pratica del sistematico sabotaggio delle narrazioni tradizionali, in primo luogo il romanzo, cui l'autore contrapponeva forme ibride ripescate dalla tradizione premoderna o modulazioni nella misura delle “prose brevi”: alle cattedrali romanzesche di rito sette-ottocentesco lo «scrivente» sostituisce conformazioni più libere della parola-stemma quali cicalate, dialoghi e interviste impossibili, libri paralleli, confessioni mendaci, monologhi deliranti («da struttura del monologhetto immorale», come l'ha denominata Sanguineti²), improvvisi per macchina da scrivere, spiazzanti *cabiers* odeporici. Queste sperimentazioni volte a contestare le barriere dei generi letterari al contempo li rivitalizzano, soppiantando in nome del «politeismo» narrativo³ – come amava esprimersi il «teologo burlesco» Manganelli – persino la dominante dei suoi testi degli anni Sessanta, ovvero la simulazione, parodica o meno, dello schema diegetico del trattato e del commento. Nel vacare del senso (o almeno di “un” senso definito) e delle norme di condotta abituali per i romanzieri, al fine di garantire la tenuta della compagine libreria occorrerà fare ricorso a una scrittura “vincolata”, sia per il taglio ridotto dei foglietti che per la strategia dei rimandi interni e delle omologie nella costruzione delle singole storie bonsai (ambientazioni, profili e connotazioni dei protagonisti, le situazioni stesse obbediscono a leggi di ricorsività, se non proprio di reduplicazione, da una trama all'altra). Manganelli, tuttavia, distrugge l'impalcatura del sistema di ordinamento testuale delle sue tracce di racconto portando a compimento la meticolosa dissoluzione del quotidiano nell'assurdo e nel fantastico (nella gran parte dei casi si tratta di vicende di estinzione, morte, persistenze larvali e fantasmatiche, spazi infestati o abbandonati, relitti di civiltà decadute o future) mediante un escamotage che fa implodere (letteralmente) la cornice

¹ G. Manganelli, *Quella torta seduta su un albero di pere* in ID., *Concupiscenza libraria*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2020, p. 264.

² E. Sanguineti, *Universo di Manga*, «Riga», n. 25 (2006), a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, p. 228.

³ La metafora religiosa è variamente declinata da Manganelli che ne esplicita gli addentellati con una concezione del narrare non stringente secondo i canoni della modernità, votata al romanzo come assoluto: «Si potrebbe dire che il romanzo tende al monomorfismo, mentre il racconto è intrinsecamente polimorfo; e per la sua labilità non giunge mai a fare istituzione del delirio, a far dignitosa la perversione, ovvio il mostruoso, e trar dall'eresia un credo» (G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 34-35).

delle centurie con l'atto supremo di "chiusura", un vero finale scenico, che vede il lettore supremo precipitare al suolo mentre i lettori collocati ai vari piani dell'edificio testuale declamano il passo di loro pertinenza⁴.

In questa adozione del *pattern* della variazione seriale di pezzi brevi in prosa, Manganelli si pone sulla scia di numerosi autori che nel decennio Settanta hanno tentato di contemperare l'aspirazione alla totalità, propria del genere romanzo, con le rizomatiche diramazioni della *shortness* (nelle più diverse configurazioni, dal lemma enciclopedico al tassello di un puzzle, dal repertorio al frammento, dalla collezione all'apologo, dal biografema all'*exemplum*). Se il Parise dei *Sillabari* ha abbracciato l'intero decennio con i due volumi del suo abbecedario italiano (1972-1982), nel mezzo hanno trovato un posto di rilievo le *Città invisibili* calviniane, i *Fiori giapponesi* di La Capria, *Le rose imperiali* di Malerba, la *Sinagoga* e lo *Stereoscopio* di Wilcock, le micro-allegorie de *Gli uomini chiari* di Renzo Rosso, i fulminei paradossi dell'ultimo Campanile, per ricordare solo i casi più significativi. Inoltre, il precedente più calzante è quello costituito dalla svolta "miniaturizzante" di un novelliere di sovrana eleganza e riconosciuta scaltrezza come il "profanatore" Tommaso Landolfi; quest'ultimo, infatti, oltre ad essere indubbiamente un precursore della vena fantastica di Manganelli, aveva in comune con lui il trattamento di ogni storia *sub specie* linguistica: «Ora, tutte le storie, tutte le fanfaluche, tutti i deliri, prima di essere storie eccetera, sono serie di parole; esattamente come si è detto che una mucca dipinta, prima che mucca è colore»⁵; così Manganelli, in un attacco frontale a qualsiasi ipotesi di racconto come mimesi, e Landolfi di rimando poteva comporre i suoi *tales* e le sue hoffmanniane *Märchen* come apocrifi, magari ricavandoli da lingue immaginarie o dall'italiano desueto di patina arcaizzante ricoverato tra le pagine di dizionari-"cripta". Condivisa è pure la sfumatura argomentativa e raziocinante conferita al loro interrogarsi sul «grande "sillogismo sbagliato" dell'universo»⁶. L'incedere del discorso per ambagi e argomenti capziosi, quasi *Δισσοὶ λόγοι*, è caratteristico della propensione dei due autori alla (dis)connessione dialogica e antifrastica cui è sottoposto il "ragionamento" (nei termini della prosa cinquecentesca e barocca) sui fondamenti filosofici dell'esistenza di cui constano molte delle loro opere. Come ha osservato Michele Mari, affabulare e discettare si dispongono in Manganelli come portati di una medesima impostazione retorica «giuridico-notarile»⁷, al di là delle ben note alonature metafisico-cerimoniali di questa prosa.

⁴ Cfr. C. Bello Minciocchi, *Centuria, Manganelli e il romanzo a precipizio*, in EAD., *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Nocera Inferiore, Oedipus, 2012. Per un'analisi della raccolta si vedano anche G. Menechella, *Centuria: Manganelli aspirante sonettiere*, «MLN», 117 (2002), pp. 207-226; S. Lazzarin, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi Novecenteschi», v. 24, n. 53 (giugno 1997), pp. 99-145; A. Gialloreti, «Ma io non so raccontare storie»: esseri fantastici e personaggi non antropomorfi in *Centuria*, in ID., *Allegorici, utopisti e sperimentali Bonaviri, Lombardi, Lunetta, Malerba, Manganelli, Pomilio, Rosso, Spinella*, Firenze, Cesati, 2022, pp. 295-312.

⁵ G. Manganelli, *Ermanno Cavazzoni: Quel lunatico di Garibaldi*, in ID., *Concupiscenza libraria*, Milano, Adelphi, 2020, p. 297.

⁶ ID., *Un libro 1953-1955*, in «Riga», cit., p. 114. Il parallelo tra i due autori, con Gadda come capostipite, è stato affrontato in termini abbastanza critici da R. Donnarumma, *Hilarotragoedia di Manganelli: funzione Gadda, neoavanguardia, linea Landolfi*, «Nuova corrente», XLII (1995), pp. 51-90.

⁷ M. Mari, *Manganelli*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, cavallo di ferro, 2010, p. 562.

Le figure del labirinto e della dimora familiare, corrispettivo archetipale della “cognizione” del dolore e del trauma identitario, confondono i propri domestici orrori (si pensi a *Sconclusionione*, l’antiromanzo del 1976) con i grovigli manieristici della sintassi. Le bestie e gli oggetti immaginari, puri effati, che gremiscono le pagine dei due scrittori non sono altro che parole – irrintracciabili, come il «porrovio», nei vocabolari d’uso –, ma parole pregne di un orrore ancestrale e connaturato al difetto d’esistenza che il linguaggio allo stesso tempo testimonia e vanamente contrasta: «La sintassi non è che un elaborato urlo d’orrore, e un articolato lessico orna e addita piaghe verminose e vermiglie. Non v’è dubbio che il brivido, il ribrezzo, in qualche modo riconoscano, sia pure emotivamente, l’impossibilità dell’universo»⁸. Una così angosciosa consapevolezza del non consistere dell’io e delle sue emanazioni intellettuali e fideistiche non può allignare nei territori del romanzo (troverà invece ospitalità nei romanzi incompiuti, frammentari e antimimetici) giacché il modo romanzesco è scaduto a fabula sentimentale e ingannevole, ossia il contrario della lucida e impersonale «letteratura come menzogna»: «Il romanzo era il terreno eletto della letteratura “affettiva”, com’è ritornato a essere in larga misura adesso»⁹, annotava Manganelli.

Oltre a lavorare per riduzione, il Landolfi dell’ultima fase contesta la possibilità stessa di affidare alla novella e al racconto, generi privilegiati della tradizione italiana, qualsiasi incombenza di perlustrazione del reale e men che meno della coscienza dell’uomo. Non per questo egli si rassegnerà al silenzio o all’aporia del conflitto tra verità e finzione proprio della stagione diaristica (protrattasi dal 1953 con *LA BIÈRE DU PECHEUR* al 1967 con *De mois*); negli anni seguenti, a partire dal 1966, Landolfi si dedicherà a scardinare le convenzioni del racconto eludendone gli stereotipi per far risaltare il solo margine rimasto all’arte del novelliere, ossia muoversi entro le coordinate di racconti «impossibili», scritti «a caso», sbagliati e segnati dall’energia (de)strutturante dell’«errore».

Nell’arco degli anni Ottanta, Manganelli dapprima si congeda dall’opzione delle variazioni seriali con un gruppo di venti nuove centurie pubblicate sul «Caffè» di Vicari, rivista che ha assolto un ruolo fondamentale nella promozione delle forme brevi e delle scritture d’avanguardia, satiriche, oulipiane e patafisiche (altre undici centurie inedite vedranno la luce nella ristampa adelphiana a cura di Paola Italia); poi biforca la propria attività di scrittura da un lato dedicandosi a succedanei del romanzo (araldiche *quête* dell’impossibile e dell’indefinibile come *Amore* o viaggi ctoni in chiave onirico-allucinata narrati in una sfalsante prima persona in *Dall’inferno* e nel postumo *La palude definitiva*), dall’altro forgiando un nuovo modello di racconto lungo “sbagliato”, ipotetico e congetturale per cui ciò che di primo acchito può essere assimilato a una narrazione consequenziale si rivela un coacervo borgesiano di sentieri interrotti o imboccati in direzione contraria al moto progressivo della storia, ridotta all’osso. Nella penuria di attanti, latitano persino le sagome non antropomorfe che si accampavano a protagoniste delle centurie:

⁸ G. Manganelli, *Letteratura fantastica*, in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 59.

⁹ *Dica Sessantatré*, intervista di E. Rasy, in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 127.

soltanto le suggestioni, le congetture, gli incubi e i rimorsi della voce narrante – anch'essa destabilizzata – resistono stagliandosi ingigantiti su scenari cangianti ma artificiali come quelli di una lanterna magica.

Manganelli coltivava da sempre il culto per l'errore, il lapsus (da conservare sulla pagina quale segno del linguaggio che liberamente *si parla* nel gesto dello scrivente); nel florilegio di scritti sull'arte contemporanea allestito da Andrea Cortellessa in edizione francese, si legge un'associazione di idee dalle conseguenze rilevanti per l'estetica manganelliana, fondata sull'anamorfosi, sulla prospettiva sguincia e l'attrito ossimorico: «Le maniérisme est avant tout le signe d'un commerce précis avec l'erreur»¹⁰. L'errore può essere dunque spia di precisione e cura per gli assetti stilistici del testo, ma è l'intero sistema letterario a non poter prescindere dalle quote di aleatorietà, dal respiro anarchico, e diremmo premonitore, della svista, del *faux pas* (che è anche il titolo di una raccolta saggistica di Blanchot, critico-scrittore ben presente a Manganelli), dell'*errore*: «La letteratura sarà dunque il luogo privilegiato dell'errore»¹¹.

Nella nota al testo della raccolta di inediti *La notte*, Silvano Nigro colloca anteriormente al 1972 i testi della prima sezione del volume, tra i quali spicca il dittico *L'effigie* e *Racconto sbagliato*: il primo è la storia di un eretico condannato perché proclama che la fine del mondo è già avvenuta condannando implicitamente il proprio e il nostro mondo ad una condizione postuma. Il secondo non soltanto riecheggia il racconto precedente, ma lo interpreta destrutturandolo, ricomponendone diversamente i frammenti secondo la prospettiva del dubbio sistematico e dell'indecidibilità che contraddistingue il modello per ipotesi della scrittura manganelliana. L'unità del racconto è andata in pezzi e i lacerti del significato perduto sono disseminati come briciole di Pollicino in un bosco, proverbialmente luogo deputato agli smarrimenti, agli scambi, alle testimonianze divergenti:

Esiste da qualche parte – supponiamo, ai limiti di un bosco, ma non troppo vicino ad un ruscello – esiste un racconto, o piuttosto un frammento di racconto; frammento, dico, sia perché in genere i racconti hanno tendenza a rompersi in frammenti, sia perché ogni racconto, per quanto globale, è un frammento. Diciamo dunque che in quel tal luogo esiste un pezzo di racconto¹².

Lungi dall'ingenerare l'afasia, quel blocco cui il Calvino del *Castello dei destini incrociati* supplisce con la narrazione per icone (un mazzo di tarocchi), la disseminazione dei brandelli dell'ipotesto ingenera un vorticoso processo di sovrainterpretazione che culmina nella dissociazione tra il tempo del racconto primario (collocabile in un dopo-storia apocalittico) e quello cui appartiene il protagonista del *Racconto sbagliato*, ossia il decifratore (un'epoca che si suppone

¹⁰ G. Manganelli, *Capturer le fantôme*, in ID., *La mort comme lumière. Écrits sur les arts du visible*, édition établie par A. Cortellessa, traduit de l'italien par V. d'Orlando, Paris, Cahiers del Hôtel de Galliffet, 2022, p. 71.

¹¹ ID., *La sposa mai nata, lo sposo già morto*, in ID., *Concupiscenza libraria*, cit., p. 244.

¹² ID., *Racconto sbagliato*, in ID., *La notte*, Milano, Adelphi, 1996, p. 30.

anteriore rispetto ai fatti esposti ne *L'effigie*¹³. Una tale meccanica produce parimenti l'intensificazione dell'istanza narrativa (addirittura duplicata¹⁴) e la sua polverizzazione in una miriade di illazioni: il motore propulsivo di questa riscrittura del testo sta proprio nell'errore, nello sbaglio che inerisce non solo all'ipotesto ma anche a tutte le sue potenziali ricostruzioni¹⁵. Manganelli stesso ha sbrogliato questo nodo sottolineando come l'errore rappresenti l'ombra, la sostanza oscura da cui il testo irradia, mai tuttavia per vie dirette, le proprie potenzialità di significazione:

È il culto di ciò che vorrei chiamare l'errore della scrittura, per me una componente fondamentale. Il testo, in qualche modo, dev'essere sbagliato, ci dev'essere dentro – come dicevo – dell'ombra. Se il testo non è sbagliato, questo significa che è incapace di recepire l'ombra, vale a dire il proprio lato notturno. In quel caso è un testo misero, defraudato delle sue vere possibilità. L'altro caso lo definirei manierismo. Tutto ciò lo fa il linguaggio; l'autore, cioè io, non c'entra affatto¹⁶.

Lo scrittore si esercita nel definire l'inclassificabile impronta “cava” del racconto sia nell'atto di stendere i suoi funambolici risvolti di copertina, sia in sede di riflessione teorica, in alcuni pezzi compresi nell'ars poetica del *Rumore sottile della prosa*. Nell'articolo *Che cosa non è un racconto*, Manganelli descrive l'oggetto per sottrazione, facendo la tara dei fraintendimenti critici e dei luoghi comuni che ci hanno inibito l'accesso ad una disponibilità così indiscriminata da sfociare nel negativo di un'immagine che si vorrebbe precisa e che qui sfugge per sgocciolamenti ed esalazioni: «Tonde e inafferrabili gocce di mercurio, i racconti eludono e deludono; sono un sospiro, un gioco di parole, un maldestro accordo di stridula ghironda, una interpunzione esente propriamente da parole precedenti e susseguenti, un esclamativo, una interrogazione»¹⁷. Il racconto si confonde con il pensiero e con la voce, è dunque una facoltà naturale, ma si presenta anche come l'acme dell'artificialità: confina infatti con le volute arzigogolate dell'arabesco e con i segnapoli fatali dei geroglifici (al divagare di certe prose settecentesche, amorali o umoristiche, si rifà ad esempio il Manganelli recensore dei bizzarri *Racconti geroglifici* di Horace Walpole, editi nel 1785 ma assai più distanti dalle predisposizioni estetiche dei Lumi di quanto

¹³ «Possiamo supporre che il mondo fosse già finito all'interno del racconto, ma non posso negare che il racconto ci è noto perché è all'interno di quel racconto che chiamiamo il nostro mondo. L'ipotesi più prudente, ma più ovvia, è che noi siamo ancora prima della fine del mondo, ma il racconto per conto proprio si trova già dopo, e dunque sarebbe arrivato a noi come un messaggio» (ivi, p. 34).

¹⁴ «Il racconto dell'eretico confesso, aggiudicato per solenne sentenza alle fiamme, è narrato due e più volte: labirintizzando e frantumando *L'effigie* nei frammenti elusivi e disfatti, tutti da recuperare al dialogo, e all'interpretazione, del *Racconto sbagliato*, in una reinvenzione della convenzione narrativa dei *Twice-Told Tales* di Hawthorne, per il tramite dell'illare filologia dell'“edizione della Testimonianza del non nato”: a sua volta (in *Hilarotragoedia*) “trovata scritta su frammenti di carta, numerati dall'1 al 34555 e distribuiti su un'area di ventotto miglia quadrate”» (S.S. Nigro, *Nota al testo* in G. Manganelli, *La notte*, cit., p. 233).

¹⁵ «Il testo strutturato nel *plot* vive in una condizione di *errore*, inteso come erranza e come devianza, fallacia, nomadismo e interpretazione sbagliata, ed è questo concetto di *errore* ed *erranza* ad affascinare particolarmente Manganelli: l'inganno di un percorso errante ed erratico, labirintico, dove ogni uscita è illusoria, e non esiste meta da raggiungere, in un lasso di tempo lineare e progressivo. L'intera opera di Manganelli può essere vista come un gigantesco logogrifo, un labirinto di parole» (S. Pegoraro, *Il “fool” degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 138).

¹⁶ *La ditta Manganelli*, intervista di Eva Maek-Gérard, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 162.

¹⁷ G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 35.

la data non faccia pensare¹⁸). Nel risvolto dell'ultima silloge manganelliana, *Tutti gli errori*, data alle stampe nel 1986, ai vuoti (le «reticenze») e agli svaghi di un'attività ludica, sembra aggiungersi più d'una caratteristica peculiare, ignota all'irruenza del romanzo. In questa carta d'identità, ad ogni sostantivo s'accompagna un aggettivo che corregge l'ordine in caos, o viceversa:

Berlingate geometriche, cantafere passionose, ragionamenti irragionevoli cui non mancano dignitosi epifonemi, astute reticenze – ogni reticenza è racconto occulto – preamboli ariosi ed epiloghi saviamente concettosi. Il lettore attento troverà allusioni, accenni, implicazioni, giochi enigmistici, e altri intrattenimenti candidi, schietti, anche puerili. S'è detto: i racconti son favole invernali, consanguinee alla vecchiezza, all'infanzia, alla gelida lunghezza della notte¹⁹.

Inoltre, sulla scorta della tassonomia dei generi approntata dal Frye dell'*Anatomia della critica*, Manganelli assegna al racconto connotazioni da «favola invernale» (secondo le tonalità senili e disincantate della satira e della parodia). Il racconto, al contrario della forma breve, sviluppa una consapevolezza che richiama il senso della fine, gli estri epigonali, una compiutezza che sollecita meditazioni luttuose. Nel racconto – scriveva in *Che cosa non è un racconto* – «tutto è provvisorio, ha dell'epitaffio la natura conclusiva, ma senza antefatti»²⁰: è pleonastico ricordare come, in quel sistema letterario in cui *tout se tient* che è l'opera di Manganelli, con il suo decorso prolungato e tautologico, all'epitaffio fosse attribuito anche il rango di prima espressione del demone letterario nella civiltà umana, così come si legge nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*. Il testo incipitario di *Tutti gli errori* si intitola antifrasticamente *Congedo* e, così facendo, «l'autore ha creato un ossimoro a livello diegetico»²¹. Vi è tematizzato, all'estremo del rovesciamento provocatorio, un topos manganelliano, quello del trauma della nascita, rinvenibile ad esempio in *Destarsi* (da *La notte*)²² e riecheggiante certe tenebrose inflessioni della prosa di confessione dell'amatissimo de Quincey: «ma sapendo, come sanno alcuni di noi, che cosa è la vita umana, chi di noi potrebbe senza brividi affrontare (se vi fossimo chiamati consciamente) l'ora della nascita?»²³. La nascita sarebbe dunque un passo falso, un precipitare nell'abisso, se l'entità che

¹⁸ «E tuttavia in queste pagine che svolano al vento del capriccio vi è una saggezza letteraria, apparentemente casuale, che mi affascina. I racconti sono offerti per l'appunto come “invenzioni”, cioè come testi che non hanno a che fare con la storia, con la verità, con la coerenza del verosimile. Anzi, essi sono per l'appunto esempi di inverosimile, di impossibile, di contraddittorio, di insensato. E oserei dire che con questi esili testi Walpole diede mano alla descrizione di una letteratura come “luogo degli impossibili”, il cui linguaggio in definitiva sarà fatto di “proposizioni prive di senso”. La letteratura sarà dunque il luogo privilegiato dell'errore» (ID., *La sposa mai nata, lo sposo già morto* in ID., *Concupiscenza libraria*, cit., p. 244).

¹⁹ ID., risvolto di *Tutti gli errori*, in ID., *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, p. 157.

²⁰ ID., *Che cosa non è un racconto*, cit., p. 35.

²¹ G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002, p. 227.

²² «Sono appena nato; in teoria, sono il depositario di tutte le possibilità che può offrire il lento crescere del crepuscolo a dimensione di giorno; ma ora il mio destino è in questo lento districarsi dalla notte, quel paziente distaccare la vischiosità dell'assenza di luce, da cui emergo. Sebbene ancora non veda nulla, per l'estrema rozzezza del mio corpo, questa brevità di carne che mai si monderà della sua nascita dalla notte, io so di essere circondato da forme adulte, amiche, eccitate, ma che io non so e a lungo non saprò distinguere dalla notte» (G. Manganelli, *Destarsi*, in ID., *La notte*, cit., p. 70).

²³ T. de Quincey, *Sospiri di rievocazione*, in ID., *Suspìria*, trad. it. di R. Barocas, Milano, Garzanti, 2018, p. 57.

sta per essere espulsa da un regno di «intatta e imperitura pace»²⁴ per accogliere il destino di pianto e oblio dei mortali descrive l'esito del parto come una caduta: «Signori, il frastuono che mi viene addosso alle spalle ormai mi assorda; per la prima volta i miei occhi sperimentano il buio; addio, io cado, io vi perdo, io nasco»²⁵. La beatitudine nell'indeterminato e nell'informe, lungi dalla bruttura sofferente di «quella cosa che per troppi anni ho chiamato “io”»²⁶ è sorvegliata da divinità benevole e sagge, i cui profili si perdono in un alone di luce. L'uomo, che non riconosce il bene e si appaga di idoli e simulacri consolanti, appella come inferno, terra della pena, aldilà, ciò che non comprende in quanto estraneo alla contaminazione del vivente:

Se avrò figli, insegnerò, incredulo, a temere la dimora, come luogo di tortura, e insegnerò a pensare a voi come esseri malvagi, iracondi, immagini di insondabile sporcizia. Conoscerò la pioggia, la neve, la malattia, l'amore della carne, il tradimento mio e altrui, la menzogna, l'ira, la paura, la fuga, la fame, il rancore, la solitudine irreparabile, perché nulla, se non ciò che ora sta in questa dimora, potrebbe medicarla. Cercherò il sentiero angusto tra disperazione e assenza di speranza, e tenterò di uccidermi, tenendo a freno sia l'odio che l'amore, per quella che allora non potrà essere più che la fantasia della dimora²⁷.

La felicità risiede nel non essere e la sola tregua possibile dai mali è concessa agli abitanti della dimora, a quelle larve opache – volti prima benevoli poi assorti e crucciati – verso le quali i mortali indirizzeranno scetticismo e odio blasfemo²⁸. Nessun ritorno è possibile, non si dà ciclicità mitica di morte e rinascita perché, una volta sperimentata la lordura terrestre, *l'animula vagula* sarà per sempre memore di ciò di cui non potrà più sbarazzarsi, ovvero «l'ombra nata e cresciuta con me, per una vita»²⁹. Errore senza rimedio è il nascere, così come errori sono all'interno delle scarne dinamiche relazionali di questi sette racconti il connubio e gli abbracci degli amanti. *Tutti gli errori* è un libro di disgiunzioni e di addii («queste due vite che non si sommano»³⁰, recita il copione sclerotizzato del racconto *Gli amanti*). Il dialogo per monologhetti alternati della coppia si fonda su un'oculata strategia della distanza e della dipendenza reciproca (nell'incalzare anaforico di formule ribattute: «ciò che mi lega a questa/quella donna», «ciò che mi lega a costui»), per meglio attuare quella separazione che, sola, consente di coltivare la differenza nelle pieghe dell'abitudine e del disamore. «Esperti, ciascuno di noi, della sconfitta, della malattia elegante dell'altro, non sapremmo davvero separarci»³¹... l'amore tossico e conclusivo diviene pertanto un mezzo per scrutarsi come in uno specchio:

²⁴ *Congedo*, in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 8.

²⁵ Ivi, p. 12.

²⁶ Ivi, p. 11.

²⁷ Ivi, p. 10.

²⁸ «Forse supporrò che esistiate, una fantasia della mente, magari affidata a sogni, a cabale, a numeri ricorrenti; e, signori della chiarezza e dell'amore, io vi odierò, ed avrò paura di voi, e fuggirò temendo che voi mi possiate scorgere, e se penserò alla vostra dimora, la immaginerò luogo di oscurità e di dolore» (ivi, p. 9).

²⁹ Ivi, p. 11.

³⁰ *Gli amanti*, in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 16.

³¹ Ivi, p. 25.

Dirò così: ci fu una anamorfose; o anche: esistono punti privilegiati in cui l'universo si specchia deformato, come se, oltre al suo centro astronomico o teologico, un altro ne avesse, un minuscolo specchio tondo, perfettamente tondo, calcolatamente curvo, e in quello specchio l'universo intero si riflettesse, e non senza stupore, ma senz'ire, prendesse cognizione di una immagine di sé che non conosceva. Errore è trovarsi in quello specchio curvo, deforme e deformante. Ma è anche un prodigio; e in una vita, quale si sia, così deserta di prodigi, così incapace di prodigi, nessuno dovrebbe rinunciare alla ferma conservazione in sé di uno specifico "legame", un legame con l'assurdo e con l'impossibilmente sensato³².

Questo racconto in cui il solipsismo, da cui sono specularmente affetti tanto l'uomo che la donna, condiziona persino la struttura, consueta in Manganelli, del dialogo astratto a botta e risposta (tra A e B) vive delle variazioni sul tema della negazione³³, della lontananza (vi si pratica, a rovescio del *servitium* di *Amore*, una degradante erotica rigorosamente *in absentia*), dell'abiezione a cui ciascuno degli amanti condanna l'altro, dello sviamento e del "disincontro": «io ho concluso che appunto lo spazio del disfacimento, uno spazio sempre più instabile e angusto, è il luogo del nostro appuntamento»³⁴. Il racconto finale, *Gli sposi*, descrive i rituali dell'approssimarsi dei due promessi all'altare, ma le deviazioni e il mancato riconoscimento della devota immagine dell'altro conducono all'eterna asincronia tra gli itinerari, solo in apparenza convergenti, dalla casa di ciascuno dei due sposi alla chiesa. E ciò perché il peso dell'io, del vissuto con le sue negligenze incombenze, schiaccia ogni spiraglio di futuro:

Nella casa che mi appresto ad abbandonare, la mia casa lungamente solitaria, io eseguo una estrema ricognizione del mio consueto deserto. Mi congedo da tutte le astensioni, i silenzi, le inconsumabili tregue. Ora mi accosto alla porta, la spalanco, mi volgo a vedere le stanze del mio passato, che ho faticosamente popolato di perplessità che vanno consumandosi, non dissimili da fantasmi definitivamente esangui³⁵

L'errore che consiste nel non riconoscere la sposa durante il corteo funebre, principale "diversivo" dal percorso del cerimoniale nuziale, fa collimare il volto celato della donna in attesa con la Morte, della quale l'autore dirà altrove che «forse è l'unica immagine coniugale che non ci eluda»³⁶.

I motivi del viaggio e del rovinoso destino dei luoghi alimentano i restanti racconti, nei quali l'elemento umano e i tratti psicologici sono ridotti al minimo per lasciar spazio al repertorio delle forme dell'oltre-mondo (*Sistema*), alle «case-tappa» che fingono interni familiari al pellegrino alienato in marcia verso il nulla (*Appunti di viaggio*), all'indagine ossessiva sugli scopi di un labirinto-viscere-cadavere che è il prodotto della marcescenza dell'io soggettivo (*Autocoscienza del labirinto*), infine alle ipotesi di trigonometria dell'assurdo de *Il punto H*, che celebra la fallacia dell'idea stessa di viaggio e di movimento. L'io-labirinto, così come il nastro della strada

³² Ivi, p. 33.

³³ «Della mia obbedienza al niente mi sono fatto uno stile, e della mia assenza di destino, un destino» (ivi, p. 19).

³⁴ Ivi, pp. 22-23.

³⁵ Ivi, p. 128.

³⁶ G. Manganelli, *La morte liberatrice*, in ID., *Un libro 1953-1955*, cit., p. 117.

fantasma di *Appunti di viaggio*, mimano la perdita di sé nel vacuo del mondo; in questo paesaggio di rovine, pietre miliari divelte e luoghi incompatibili, solo l'errore può permettere la persistenza della vita/via dopo aver guidato il viaggiatore a superare, sbaglio dopo sbaglio, vicoli ciechi e piste ostruite (atroce risulta, ad esempio, l'ingombro dei carcami di bestiame impazzito le cui orme confuse e adirezionali nascondono gli aditi del labirinto). La morte e il non essere offrono il filo di Arianna di una salvezza raggiunta al prezzo dell'abolizione del «quasi tutto di sé» in cui si riassume la vicenda umana: «Anzi, il labirinto, questo e non altro è: la conoscenza dell'infinità dell'errore, degli insondabili vagabondaggi, e del quasi tutto di sé che egli deve cancellare, perché sopravviva quel "quasi" che è appunto la via defatigante e impossibile, l'unica cui spetti quel nome innominabile di "via"»³⁷.

Lo spaesamento, che è il vero tema di questi racconti, si traduce nella difficoltà del soggetto – voce smarrita, punto geometrico, o labirinto – a situarsi tanto nello spazio quanto nella dimensione del narrabile.³⁸ Ritornano alcuni motivi della tarda produzione manganelliana, come la pioggia (che ritma le soste nelle «case di tappa» del viandante "adottato" da famiglie inesistenti e funge da «orologio morale»³⁹ del viaggio), l'invadenza del sogno, il bestiario minaccioso e complice, la contiguità tra cantiere e cimitero (accomunati dal rivolgimento della terra che vi si compie) come testa-coda di ogni cammino esistenziale. L'approdo di questi giri tortuosi non può che comportare l'aderenza al vuoto originario e finale: «Se io penetrassi in questa lacuna dell'essere, incontrerei solo un inizio di nulla, che, come tale, non potrebbe che ricominciare da capo ogni volta. Il nulla non ha parti, non termina, non ha mezzo; dovunque io mi trovassi, io sarei all'inizio, al centro, al termine»⁴⁰. In *Sistema*, si avvicinano stuoli di animali da zoario fantastico che ricompongono, in un coacervo di ruggi e intrecci di zampe, l'Animale originario, cui succede la Figura, subito erasa dalla Non-figura che ostacola i racconti in quanto frammenti parziali di una totalità che si vuole chiave di una semantica dell'inesistenza: «vedendo il tutto solo come il tutto, ignara di altro, la Nonfigura è il centro del riposo e della pena, e in essa si nascondono i significati, travestiti da assenza di senso»⁴¹. Gli itinerari di questi viaggi senza una meta raggiungibile, interminabili e soggetti a continui dirottamenti, costituiscono la migliore metafora dei percorsi della forma racconto così come Manganelli la intende nella sua estrema stagione; è, questo del Manganelli narratore «invernale», un traguardo scevro di obiettivi, se non il desiderio di assecondare gli andirivieni di una mente ricolma di emblemi letali e di serissime fanfaluche: «Dunque, il racconto si troverebbe non in un posto, in un punto della

³⁷ *Autocoscienza del labirinto*, in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 121.

³⁸ «La voce che dice "io" e che organizza il discorso, disponendo gli enunciati secondo una coerenza polidirezionale, diventa allegoria della propria impossibilità di pronunciarsi, poiché ogni tentativo di dire qualcosa di sé si trasforma in un viaggio nell'indistinto, della proliferazione delle ipotesi, che porta alla costruzione di un labirinto verbale, nel quale paradossalmente essa non è mai entrata, perché lo ha abitato da sempre, e dal quale non può uscire, perché dovrebbe abbandonare l'unico linguaggio che conosce» (F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 250-251).

³⁹ *Appunti di viaggio*, in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 45.

⁴⁰ *Il punto H*, ivi, p. 79.

⁴¹ *Sistema*, ivi, p. 110.

topografia letteraria, ma lungo una strada, è sempre in divenire, è in fuga da sé diretto a sé, ma da sé non fugge e a sé non perviene»⁴².

⁴² G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, cit., p. 35.