

Giorgio Manganelli ed Achille Bonito Oliva: indizi per una lettura parallela tra letteratura e critica d'arte

Massimo Maiorino
(Università degli Studi di Salerno)

Pubblicato: 16 marzo 2023

Abstract – Giorgio Manganelli and Achille Bonito Oliva draw a productive and luminous theoretical and textual constellation of conceptual intersections, guided by joining the Gruppo 63 which marks the broad orbit of a common operational space - the incipit of an itinerary covered from different locations «through the avant-gardes». The oblique, cross-eyed and mannerist gaze that nourishes the critical operations of Bonito Oliva - *Don Giovanni* of Italian art criticism of the last half century - is reflected by the elusiveness and histrionics, the ambiguity and the artifice of the Manganelli's works. The essay, reflecting on some theoretical nodes that attract the two writers - mannerism, falsehood, metamorphosis, nomadism, to name a few - tries to set up a «parallel reading» that allows the echo of Manganelli's literary research to emerge in the «criticism ad art» by Bonito Oliva.

Keywords – Giorgio Manganelli; Achille Bonito Oliva; art criticism; literature and visual culture; Neo-Avant-Garde.

Abstract – Orientate dall'adesione al Gruppo 63 che segna l'orbita larga di uno spazio operativo comune - l'incipit di un itinerario consumato da postazioni differenti «attraverso le avanguardie» -, le parabole di Giorgio Manganelli e di Achille Bonito Oliva disegnano una produttiva e luminosa costellazione teorica e testuale di intersezioni concettuali. Allo sguardo obliquo, strabico e manierato, che nutre le operazioni critiche di Bonito Oliva - *Don Giovanni* della critica d'arte italiana dell'ultimo mezzo secolo - fa da riflesso l'inafferrabilità e l'istrionicità, l'ambiguità e l'artificio della parola manganelliana. Il saggio, riflettendo su alcuni nodi teorici che attraggono i due scrittori - manierismo, menzogna, metamorfosi, nomadismo, per citarne alcuni - prova ad istituire una «lettura parallela» che lasci affiorare nella «critica ad arte» di Bonito Oliva l'eco della ricerca letteraria di Manganelli.

Parole chiave – Giorgio Manganelli; Achille Bonito Oliva; critica d'arte; letteratura e visualità; Neoavanguardia.

Maiorino, Massimo, *Giorgio Manganelli ed Achille Bonito Oliva: indizi per una lettura parallela tra letteratura e critica d'arte*, «Finzioni», pp. 35-47
mmaiorino@unisa.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16582>
finzioni.unibo.it

L'arte è magia liberata dalla menzogna di essere verità.
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*.¹

Tutto arbitrario, tutto documentato.
Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*.²

1. *Gli scacchi e lo specchio: elogio della mano sinistra*

In premessa, quasi a voler tratteggiare una puntuale ed efficace mappa d'avantesto, è opportuno fissare le coordinate di uno scandagli che si presenta complesso ed inquieto, di un itinerario sbilanciato e vertiginoso che, seguendo le traiettorie ed i movimenti di Giorgio Manganelli ed Achille Bonito Oliva (d'ora in avanti, per brevità, A.B.O.), si muove ad individuare alcuni *locus* - alcune isole concettuali di un arcipelago altrimenti immisurabile e frastagliato - in cui il «pensiero dell'erranza e della traccia»³ che nutre e sospinge le due parabole trova un approdo comune e forma una luminosa galleria di *exempla*. Ad incrociarsi sono un'idea di letteratura e di critica che trovano forma in una scrittura seducente tramata di concavità e convessità, aperta a raffinate acrobazie del pensiero e sempre sostenuta da un esasperato egocentrismo. Sia ben chiaro, provare a cingere in un solo sguardo la ricerca letteraria di Manganelli e l'avventura critica di A.B.O. è un proposito senza ritorno che conduce alla deriva ed al fallimento, in una sola parola allo scacco perpetuo. Ed è forse proprio la condizione di scacco a designare l'unica e più feconda posizione d'osservazione per procedere ad una lettura *indiziaria* che intersechi le opere di Manganelli e di A.B.O. Lo spazio aritmetico ed ermetico degli scacchi è infatti per lo scrittore milanese emblema e simbolo del rovesciamento prodotto dalla pratica della scrittura, un *rovesciamento* - registra Manganelli in *Discorso dell'ombra e dello stemma: o del lettore e dello scrittore* (1982), osservando sé stesso e la scacchiera allo specchio - che

rende talmente difficile il compito del giocatore, che egli deve rinunciare a giocare; deve farsi giocare, è parte di un gioco, fa parte del gioco degli scacchi, non è fuori dalla scacchiera, o forse dovrei dire, il gioco non è veramente il gioco degli scacchi, ma un gioco in cui un giocatore gioca agli scacchi con un procedimento per cui egli viene trasformato dal gioco, è giocato dal gioco⁴.

Giocare, anzi *farsi giocare* dal gioco è un'immagine *tranchant* della scrittura manganelliana, ma guardando nello specchio lo scrittore/giocatore scopre anche un'altra immagine, cosicché Manganelli può annotare: «se io giocassi con il volto alla scacchiera, io userei la destra per

¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951, trad. it. di R. Solmi, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1974, p. 130.

² G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 8.

³ Su una poetica relazionale ed *arcipelagica* come utile viatico di navigazione si cfr. E. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, trad. it. di E. Restori, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2017.

⁴ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma: o del lettore e dello scrittore*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2017, p. 51.

muovere i pezzi; ma se delibero la mossa guardando nello specchio, la mia destra diventa la sinistra. [...] Colui che sta nello specchio, e usa la sinistra dove io uso la destra, pensa rovesciatamente»⁵. Dunque, guardare lo specchio - «attraversare lo specchio, operazione che, in letteratura, non è del tutto inedita»⁶ - genera una produttiva inversione che riflette la mano *sinistra* deputata al gioco, insieme estensione ed effigie di un pensiero rovesciato. Per Manganelli gli scacchi e lo specchio denotano un allarmante ribaltamento, il gioco ovvero la scrittura assumono una connotazione sinistra che si riverbera in una materia letteraria terribile ed enigmatica, il cui compito, avverte la soglia testuale del risvolto del volume, «è di interpretare, documentare, esprimere idee, semmai di disorientare, inquietare». Dal canto suo, A.B.O. osservava in un folgorante dittico di saggi, *Organico/Obliquo* e *L'assedio dello specchio*, che apre *Passo dello strabismo. Sulle arti* (1978) - volume-manifesto dalla deragliante prospettiva teorica, pubblicato nella collana «Materiali» di Feltrinelli, cornice delle figurazioni editoriali del Gruppo 63⁷ -, che

la scrittura è spostamento del *logos* a *luogo* intransitivo, a prospettiva di piacere, ad affondamento nella profondità, nella prospettiva appunto, da cui non è possibile ritorno ma solo l'eterna smagliatura della mano sinistra, della parte demonizzata, quella emarginata e non abilitata all'uso della storia, che pratica le improvvise curvature del disorientamento, la tensione sistematica ed obbligatoria del nomadismo⁸.

Dunque la mano sinistra, la parte maledetta, anche per A.B.O. accoglie e vibra le pulsazioni della scrittura; se la mano destra rappresenta il *logos*, il bersaglio finalizzato e l'andatura teleologica della storia, la sinistra ne segna l'inciampo, il *tiro mancino* che apre ad uno sguardo *obliquo*, al passo dello strabismo: «lo strabismo è il procedimento scostante della scrittura che non ripara il bersaglio, anzi lo assedia nella permanenza dello scarto, nell'affondo della mano mancina, disadattata nella produzione quotidiana»⁹. La *sinistrosità* della scrittura e della critica, dell'intellettuale e dell'arte, per Manganelli ed A.B.O. si *specchia*, in un processo di chiara ascendenza lacaniana¹⁰, nella mano mancina che nella specularità rovesciata *riflette* l'altro. Da questa prospettiva «il linguaggio» - anche A.B.O., duchampianamente ne è convinto - «diventa una partita a scacchi»¹¹. Così la posizione laterale (strabica) ed il ribaltamento del gioco (essere giocati) aprono al repertorio, per dirla con Nancy, di «differenze parallele» che accomuna

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 52.

⁷ Il volume di A.B.O. è il numero 47 della collana «Materiali» di Feltrinelli che, pubblicata dal 1964 al 1982 e sapientemente impaginata da Umberto Brandi, ha accolto le principali voci del Gruppo 63. Il numero 11 della collana è il saggio di Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967).

⁸ A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Si cfr. almeno J. Lacan, *Le stade du miroir Comme formateur de la fonction du Je*, in Id., *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil 1996, trad. it. di G. B. Contri, *Scritti*, I, Torino, Einaudi, 2002.

¹¹ A. Bonito Oliva, *Autocritico. Automobile. Attraverso le Avanguardie*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1977, p. 17.

le pratiche indisciplinate di Manganelli ed A.B.O. ed individuano anche un primo nucleo teorico del nostro discorso, che coglie nella scrittura, dispersa nei rivoli della letteratura o nei meandri dell'*arte della critica*, un esercizio sinistro.

2. *Menzogna e magia*

Un più trasparente allineamento si era già prodotto allo scadere dei Sessanta - complice l'orientante partecipazione al Gruppo 63 che segna l'orbita larga di uno spazio operativo comune¹² ed un riposizionamento *attra-verso* le avanguardie -, quando Manganelli ed A.B.O. pubblicano ad appena due anni di distanza *La letteratura come menzogna* (1967) ed *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* (scritto nel '69, ma edito nel 1971) ed appaiono sintonizzati su una comune tensione oppositiva e mossi da una intensa e propiziativa *vitalità del negativo*¹³. Per Manganelli, dopo le perturbanti *Morfologie ed Esercizi* - ripartizione che sembra trovare eco in numerosi saggi di A.B.O. - che scandiscono *Hilarotragoedia* (1964), è l'occasione per disegnare le coordinate della sua *in-azione* e designare la letteratura come materia dissacrante, perversa, che affascina e sgomenta e al contempo riconoscere come «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»¹⁴; in conclusione «l'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione»¹⁵. Non solo *la letteratura è menzogna*, priva di qualsivoglia utilità o sentimento nobile, ma con gesto altrettanto *teppistico* Manganelli la sottrae al salvacondotto materno della storia ed alla figlia minore della cronologia, registrando come «lo scrittore viva in discontinua contemporaneità con sé medesimo»¹⁶. Sottratta all'etica ed alla storia, la letteratura *gareggia* con l'arte di cui A.B.O., a più riprese, ha sottolineato «l'irruzione improvvisa, la natura catastrofica ed antisociale che produce la rottura dell'equilibrio tettonico del linguaggio»¹⁷. Così ne *Il territorio magico*, auto-presentato come atto di critica creativa ed oppositiva, A.B.O. nel perimetrare la galassia artistica delle neovanguardie annota, in sintonia con le ipotesi manganelliane, che «l'arte smette di essere la zona dove si tesaurizzano le forme

¹² Si cfr. almeno, per un'analisi tra il prima ed il dopo della vita del gruppo, N. Balestrini, A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma Editore, 2013. Sui primordi della ricerca letteraria di Bonito Oliva e la sua confluenza nel Gruppo 63 si cfr. il recente saggio di A. Cortellessa, *A.B. Origine (Materiali per un'archeologia)*, in *A.B.O. Theatron. L'arte o la vita*, cat. della mostra, Milano, Skira, 2021, pp. 88-101. Sul legame del critico con il Gruppo 63 si ricorda anche l'esposizione *Con il gruppo 63. Artisti*, curata da Bonito Oliva alla Fondazione Marconi di Milano nel 2013.

¹³ *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70* è il titolo programmatico dell'esposizione curata da Bonito Oliva a Palazzo delle Esposizioni di Roma tra il Novembre del 1970 ed il Gennaio del '71.

¹⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 221.

¹⁵ Ivi, p. 222.

¹⁶ Ivi, p. 220. Lo scrittore annota in *Appunti critici 1948-1956*: «La storia non come momenti successivi, ma come momenti contemporanei», ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli, «Riga»*, 44, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 69.

¹⁷ A. Bonito Oliva, *Oggetti di turno. Dall'arte alla critica*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 37.

e l'esemplarità dell'esperienza artistica, per diventare invece una zona oscura senza alcuna certezza»¹⁸. Muovendosi con disinvoltura tra Duchamp e Manzoni, Nietzsche e Bergson, Godard e Julian Beck, A.B.O. afferra e porta al centro della sua pratica critica *il soggetto come linea d'orizzonte* - «in tal modo il soggetto diviene possibilità di spaziare liberamente sulla linea del mondo, ponendosi come parametro e volontà di conoscenza, al di fuori di ogni categoria»¹⁹ - e scardina la linea del tempo diluendola in una nuova dimensione spaziale.

Il territorio magico è una zona mobile, attaccata alla propria esistenza ed allo spazio elettrico entro cui pulsa l'energia individuale. Qui tutto è possibile, anche lo sfaldamento e la dissipazione della carne dell'uomo e della ragione silenziosa. [...] Continuamente l'artista produce questo territorio magico, dove finalmente l'interno e l'esterno coincidono, senza resistenze, attraverso l'elementarità del gesto e senza sprofondamenti. Perché l'opera non si propone verso il passato, ma in tangenza col futuro. Se il tempo è una ripetizione di momenti istantanei e se il gesto dell'artista non accetta contrazioni temporali al di fuori del flusso della vita, allora vuol dire che l'opera comporta una confluenza di istanti²⁰.

Un sovvertimento spazio-temporale che, agendo sulla polarità fissata dalla menzogna e dal magico, causa la deflagrazione di ogni forma di logocentrismo e di teleologia, circoscrive un territorio abitato dalla letteratura e dall'arte, con la critica sua compagna, segnato da mobilità e zone d'ombra, asperità e bagliori, fratture ed opacità. Manganelli ed A.B.O., lavorando a distanza su questi concetti colgono una componente mistificatrice e rischiosa nella loro pratica, avvertono l'azzardo consapevole di penetrare in una zona di pericolo e di euforia, di varcare un confine e trasformare l'arte e la letteratura in uno scintillante e provocante *passport* per una regione *extraterritoriale*.

3. *Manerismo & Manierismi*

Di questa pratica metodologica che è anche condizione sociale, Manganelli e A.B.O. sono interpreti raffinatissimi e le loro riflessioni convergono verso un'idea dello scrittore/artista come incarnazione di una figura «naturalmente asociale, antisociale, contestativa, eversiva, anche con tutti quegli elementi patologici, diciamo quella balbuzie, quella balbuzie scelta, coltivata»²¹ che trova un'affascinante declinazione nel modello offerto dall'intellettuale manierista. Una relazione con il manierismo ed il suo universo concettuale che assume un doppio circuito di circolazione: se da un lato assurge in termini strutturali e sintattici a modello di costruzione di

¹⁸ A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*. Nuova edizione a cura di S. Chiodi, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 17.

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Ivi, pp. 58-59.

²¹ G. Manganelli, *Jung e la letteratura*, in *Jung e la cultura europea*, (Atti del convegno di Roma, 21-22 maggio 1973), Roma, Istituto della Enciclopedia, 1974; poi in Id., *Antologia privata*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 232.

linguaggio, strategia retorica di scrittura, dall'altro diviene entità paradigmatica che testimonia l'irreparabile condizione di scissione vissuta dall'artista diviso tra l'accettazione e l'isolamento del corpo sociale; dunque una posizione/postura, quella manierista, che è simbolo di una nevrosi ed «è proprio perché è nevrosi, che la letteratura è così essenziale alla cultura moderna, proprio perché è il suo sogno, il suo sintomo, la sua malattia»²². Innanzitutto, se la prosa labirintica e cavernosa di Manganelli è prova esemplare di un manierismo al quadrato - così come la critica più avvertita non ha mai mancato di segnalare²³ richiamando la lezione di Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst* (1959) -, il suo interesse per la stagione manierista è ampiamente ravvisabile nella montante attenzione per le fonti iconografiche e letterarie cinquecentesche. Infatti, non manca di calamitare il suo sguardo la ripubblicazione nel 1985 de *Il libro mio* di Pontorno, testo «della perdizione di esistere», la cui auscultazione restituisce «sonorità, echi, fruscii, rantoli che oseremmo chiamare letteratura» che dialogano con la pittura del fiorentino: «‘maniera’ singolare, meravigliosamente aspra e fantastica, ingegnosa e avventurosa, una pittura travagliosa, angosciata e felice delle impervie letizie dell'intelligenza. Forse è pazzo. Forse è un *borderline*, un fluttuante psicologico»²⁴. Ma una sponda efficace per una lettura più stringente della teoresi manganeliana nel quadro manierista potrebbe giungere forse proprio dalla curvatura proposta da A.B.O. nella comprensione di questo fenomeno che ha assunto un ruolo nodale nella sua riflessione. Sin dal 1972 A.B.O. individua nel concetto di Maniera un paradigma prefigurante per il presente:

col Manierismo l'artista perde di frontalità col mondo e acquista una velenosa posizione di lateralità [...]. Il presente diventa per lui un tempo impraticabile, in cui è possibile solamente far ricorso alla memoria ed al passato, quindi alla cultura. L'arte non è presa immediata sul mondo ma soltanto possibilità e citazione deviata²⁵.

Temi e figure che trovano una più sistematica costruzione in *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo* (1976), volume annodato intorno a paragrafi formati da enigmatiche terne di termini in asindeto, che registra «l'ideologia del negativo è l'ideologia portante del Manierismo»²⁶ ed osserva come

²² Ivi, p. 235. Marco Belpoliti considera il manierismo come un «modo d'essere che ha a che fare con gli stati patologici dell'anima umana». (Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 176).

²³ Si cfr. almeno M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli, «Riga»*, 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006; per una puntuale analisi di questo aspetto nella produzione manganeliana si veda L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli*, «Italies. Revue d'études italiennes», 24, 2020, pp. 201-216.

²⁴ G. Manganelli, *Pontorno: Il libro mio*, «Corriere della Sera», 1984; poi in Id., *Antologia privata*, cit., pp. 112-115.

²⁵ A. Bonito Oliva, *La citazione deviata: l'ideologia*, in Id. (a cura di), *Critica in atto*, (Atti degli incontri, Roma, 6-30 marzo 1972), «Centro d'Informazione Alternativa. Quaderno», 2, Roma, 1973, p. 157.

²⁶ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa, 1998, p. 45.

la ripresa del Manierismo nel Novecento ha coinciso con una situazione storica che richiama alla mente proprio le contraddizioni e le alienazioni del Cinquecento, [...] per cui l'artista assumeva una serie di comportamenti che hanno anticipato la disperazione e la posizione distaccata dell'intellettuale moderno²⁷.

Per A.B.O., come per Manganelli, il Manierismo assume una *nuance* plurale e fluttuante che stringe tradizione e tradimento, norma e capriccio, ed è espressione di una lateralità, di un *doppelgänger* tipico della condizione di nevrosi di chi (scrittore/artista/critico) si pone di traverso rispetto al piano storico cosicché «la mancanza di una definizione nel presente apre sul futuro soltanto per riaffermare lo stato precario e una condizione di emarginazione che non consente di appropriarsi delle cose, ma soltanto il movimento del possesso impossibile e dello spossamento»²⁸. Così il progetto eretico di Pontormo, la «violenza stupefacente», così annota Manganelli, de *Il libro mio* - «la società si rassegni ad avere questi compagni di strada velenosi: queste persone dispeptiche, velenose, narcisiste, irritanti, sgradevoli»²⁹ - risuona nella strategia perseguita da A.B.O., quasi a sigillare un accordo sul Manierismo, sulla sua ideologia del traditore che «è già l'*ideologia tradita*, destituita dalla cifra sovrastrutturale di ogni teoria che ponga come espressione d'interessi di gruppo, per acquistare la forza vergine di una progettualità eversiva»³⁰.

4. Stanzialità e nomadismo: nuove latitudini per arte e letteratura

La propensione *eversiva* delle proposte di Manganelli ed A.B.O., l'incrocio polisemico di narrativa e saggistica, critica ed arte, in un ordito dalla temporalità stratificata, oltre ad abdicare alla messa in riga della storia e alle sue *magnifiche sorti e progressive* - Manganelli è perentorio in *La letteratura come menzogna*: «non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie danno accesso alla letteratura ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura»³¹, come d'altronde lo è A.B.O. che scaccia «l'ottimismo storicistico dell'avanguardia, l'idea evoluzionistica del *darwinismo linguistico*»³² -, produce la graduale emersione di una nuova geografia. Scansando «tutto ciò che è caduto in quel semioblio che l'abitudine chiama storia» (Tzara), il sistema dell'arte disegnato da A.B.O. porta a galla una mappa dai confini instabili e porosi che ha il volto ed i modi della Transavanguardia che in epoca postmoderna «opera fuori da coordinate obbligate, seguendo un atteggiamento nomade di reversibilità di tutti i linguaggi del

²⁷ Ivi, p. 19.

²⁸ Ivi, p. 208.

²⁹ G. Manganelli, *Jung e la letteratura*, cit., p. 238.

³⁰ A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, cit., p. 20.

³¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 220.

³² A. Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia*, cat. della mostra, Milano, Electa, 1982, p. 10.

passato»³³. Una concezione dai tratti ossimorici che, seguendo le oscillazioni del quintetto transavanguardista (Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Palladino), «trova nella creatività nomade il proprio *movimento eccellente*, la possibilità di transitare liberamente dentro tutti i territori senza alcuna preclusione con rimandi aperti a tutte le direzioni»³⁴, ma che pure non si sottrae al richiamo del *Genius Loci*. Condizione che, se viene dichiarata sin dalla copertina tricolore del volume *La Transavanguardia italiana* (1980), trova ragionata espressione nel catalogo-mostra *Genius Loci* (1980):

Gli artisti della trans-avanguardia hanno compreso che il tessuto della cultura cresce non soltanto verso l'alto ma si sviluppa anche verso il basso, attraverso l'autonomia di radici antropologiche che tendono comunque tutte ad affermare la biologia dell'arte, l'esigenza di una creatività tesa a fondare la propria esperienza come luogo della seduzione e della mutazione³⁵.

Dunque un'apparente dicotomia che, a distanza di qualche anno, A.B.O. *risolve* osservando che «Il viaggio è un'opera. Anche faticosa. La distanza costringe ad un'alterazione temporale, ad uno smottamento» ed assediando il *Diario cinese* di Cesare Brandi coglie una speciale forma di viaggiatore di questa geografia, il *nomade stanziabile*, colui che mira allo «spaesamento dalla gravità del proprio io»³⁶. Ora, che Manganelli abbia mappato una nuova ed oscura geografia letteraria è un dato ineludibile - «la letteratura era per Manganelli una scienza e un'arte dei confini. Essa non viveva mai nel suo centro, ma sui bordi, sui limiti; [...] era una geometria, una geografia, una cosmologia»³⁷, ha ricordato Citati - se si osservano le *discese* di *Hilarotragoedia* ed i paesaggi paludosi *Dall'inferno* (1985), le erranze di *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) e la reggia-mondo di *Agli dèi ulteriori* (1972), ma altrettanto affascinante, per il nostro discorso, è l'ipotesi che egli stesso possa appartenere a questa *speciale* categoria indicata da A.B.O. Almeno dell'avvio degli anni Settanta lo scrittore milanese si scopre (tardivamente) un *viaggiatore sedentario* di professione - «non c'è niente di più goffo e pittoresco del sedentario che si mette in viaggio»³⁸ -, convinto però, annota in *Cina e altri Orienti* (1974), che «L'uomo è un animale viaggiante [e] che codesta peculiarità sia più bizzarramente significativa, più specifica di molte altre, raramente nobili, qualità che l'animale uomo è in grado di sfoggiare»³⁹. Da questa disposizione si genera un *pensiero nomade* che in circa un ventennio produce una cartografia che apre ad una visione prismica e plurale dell'Oriente - gli Orienti manganelliani si nutrono di Cina, Filippine, Iraq, Malesia, Pakistan, Taiwan, ma anche di un *Esperimento con l'India* (1974) -,

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Bonito Oliva, *La Transavanguardia italiana*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1980, p. 54.

³⁵ A. Bonito Oliva, *Genius Loci*, cat. della mostra, Firenze, Cento Di, 1980, s.p. Si cfr. anche A. Bonito Oliva, *Genius Loci*, «Campo», 20-21, 1985, pp. 32-24; una lettura recente del concetto è in S. Chiodi, *Genius loci. Anatomia di un mito*, Macerata, Quodlibet, 2021.

³⁶ A. Bonito Oliva, *Nomade stanziabile*, in C. Brandi, *Diario cinese*, Roma, Editori Riuniti, 2002, pp. 7-8.

³⁷ P. Citati, *Giorgio Manganelli una palude abitata da Dio*, «Repubblica», 19 novembre 1996.

³⁸ G. Manganelli, *Cina e altri Orienti*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2003, p. 291.

³⁹ *Ivi*, p. 11.

per poi virare verso il profondo settentrione, le isole Fær Øer e le terre degli Iperborei⁴⁰. Un viaggiare che s'inscrive nel sistema nervoso di Manganelli e restituisce una geografia dalle latitudini espanse, una visione circolare che trova splendente approdo proprio nelle arti visive ed in un'idea d'Oriente inteso come «puro segno, allusione grafica, ambiguità ed insieme esattezza», elogio della mano - la stessa manualità felicemente recuperata da A.B.O. sin dalla mostra di Acireale *Opere fatte ad arte* (1979) - di cui «l'Occidente di Kandinsky, di Klee, di Baumeister, insegue e cattura la difficile perfezione di una "decorazione" arcaica e moderna, indifferente al tempo, alla pagina, alla tela, al metallo, ai limiti dello spazio, un graffito senza spessore sulla superficie liscia dell'universo»⁴¹. Una visione che proprio A.B.O. rilancia in occasione de *La Biennale di Venezia. Punti cardinali dell'arte* (1993): «Sono molte le dimensioni abitate dall'arte, perché l'arte è sempre alternativa a una forma acquisita, a un codice unico, è sempre strappo, esplosione e poi nello stesso tempo capacità di comporre insieme»⁴².

5. *Metamorfosi e travestimenti*

Altra stazione d'incontro tra la ricerca di Manganelli e quella di A.B.O., tra lo spazio del testo e quello dell'esposizione, è la calamitante attrazione per le spiazzanti forme di metamorfosi, letterarie e meta-letterarie. Una vera e propria proliferazione che esibisce nell'esercizio della scrittura un bestiario mobile di contaminazioni ed ibridazioni tra mondi differenti, una pratica corrosiva ed inafferrabile che istituisce una fitta rete di figure e rappresentazioni in costante trasformazione. Di questa mutante attività di travestimento è prova per A.B.O. - Don Giovanni della conoscenza, Totoista per vocazione, ma anche ballerino, prima che critico, ed ancora missionario e marxista (nel senso di Groucho), per citare solo alcune delle sue maschere⁴³ - *lo sguardo del maiale* in cui il critico deve prodursi:

Il maiale ha con la materia un rapporto di necessità. Ma il rapporto passa dallo sguardo di un occhio a feritoia che corrisponde per taglio ad una sorta di capacità di selezionare la realtà che gli appare attorno. [...] Nella sua compatta plasticità il maiale possiede anche una forma estremamente articolata ed imprevedibile: una coda a spirale, elegante, elemento che gli permette, seppure alle spalle di penetrare la realtà. [...] Ritengo che il critico abiti per necessità i resti dell'arte, di qui la mia apologia dello sguardo del maiale, di quell'animale che il critico deve imitare per stabilire un rapporto di necessità con quei resti, abitarli, masticarli e nutrirsene. [...] Lo sguardo deve essere alimento, approfondimento per macerazione e masticazione⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. A. Cortellessa, *Mirabili deserti*, in G. Manganelli, *L'isola pianeta ed altri settentrioni*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 293-321.

⁴¹ G. Manganelli, *Cina e altri Orienti*, cit., p. 307.

⁴² A. Bonito Oliva, *XLV esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia. Punti cardinali dell'arte*, Venezia, Marsilio, 1993, p. XXXIX.

⁴³ «Maschera è ogni travestimento e ogni occultamento dell'identità, la quale, per sopravvivere e non essere minacciata, si occultata là dove non può essere raggiunta, sotto la superficie esposta degli abiti e degli attributi». A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, cit., p. 51.

⁴⁴ *Ibidem*.

A queste sortite che esplorano le possibilità di una critica *animalier*, che denunciano delle sofisticate forme di teriantropia, A.B.O. ha fatto frequentemente ricorso, elaborando un inventario che sembra ammiccare all'universo *fantastico* di Manganelli⁴⁵; così insieme allo *sguardo del maiale* ricordiamo, almeno, la compagnia di pulci/parole che il critico è chiamato a domare, come A.B.O. racconta nel saggio d'ascendenza manganelliana *Il domatore di parole*, poi confluito in *Manuale di volo* (1982). Qui il critico con pungente ironia, non priva di amara ilarità, osserva che

le pulci col domatore hanno un rapporto molto intimo, non soltanto perché seguono la sua sorte, i suoi spostamenti, ma anche perché sono legate a lui da un legame carnale, sono carne della sua carne. Una volta al giorno sono messe a pasteggiare sulla pelle del domatore, succhiano il sangue del loro padrone come miele, ebbre pascolano tra i peli aggirandosi tra i crateri della sua grassa cute, inebriate dagli umori e dagli effluvi che il domatore emana con grande generosità⁴⁶.

Un *legame carnale*, una forma parossistica di congiungimento - ancora una volta *sub specie animalium* -, che fuori di metafora designa l'abilità del domatore/critico perché «domare le pulci significa domare le parole, assaporare le reazioni del pubblico che risponde fedelmente al commento del domatore. Domare significa lanciare per aria le parole e riprenderle nuovamente nel palmo della mano, così come avviene con le pulci»⁴⁷. Pulci e maiali, come a dire parole e sguardi, sono emblemi ed appendici del trasformismo di A.B.O., un movimento di ibridazione di cui è mefistofelico maestro proprio Manganelli, convinto, scrive in *Letteratura fantastica* (1966), che

occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole⁴⁸.

Un manifesto di poetica che il Manga - si firmava «il Manga, il da poco, il da niente»⁴⁹ -, *trickster* della letteratura italiana, ma anche *fool*, come annota nell'*Autorisvolto* del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, ha perseguito costruendo una straordinaria tassonomia di animali immaginari - maschere che celano una proliferazione di identità -, cosicché attraversando la scrittura manganelliana capita di leggere: «comunque io mi muova la rete di contraddizioni mi chiude e mi stringe, né so se mi spetti il titolo di Venere, leone, o sgusciante topo»⁵⁰, oppure di incrociare

⁴⁵ Su questo punto si veda S. Lazzarin, *Vipistrello, colombe, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano*, «Italies. Revue d'études italiennes», 10, 2006, pp. 271-291.

⁴⁶ A. Bonito Oliva, *Manuale di volo*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 96.

⁴⁷ Ivi, p. 100.

⁴⁸ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 61.

⁴⁹ L. Manganelli, E. Cavazzoni, *Album fotografico di Giorgio Manganelli*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 80.

⁵⁰ G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 127.

«con estremo stupore [...] alla fermata dell'autobus, un candido unicorno»⁵¹; *proiezioni*, come «l'inventare il rameggio spietato dell'aquila, l'odore del leone, la viscida distanza del serpe», che avverte lo scrittore «Non erano altro da me, ma in essi trovavo un modo di riconoscermi, di ripetermi. Così provai la gioia della forma»⁵². Così *lo sguardo animale e la gioia della forma* sono figurazioni di un rapporto di assorbimento, di contatto diretto che Manganelli ed A.B.O. istituiscono con la *materia* letteraria/artistica, scegliendo forme di *en travesti* come espedienti mimetici di sopravvivenza alle minacce delle loro avventurose traiettorie.

6. *Salons: la critica esposta*

A chiudere il nostro *corpus* di *exempla* è l'ineludibile in-contro sul terreno della critica d'arte quale possibile scenario di una più flagrante emersione di indizi/ipotesi da integrare al nostro teorema. Se ha sempre *depistato* un confronto frontale con le arti visive - seppure abbia frequentato (e scritto di) protagonisti dell'arte come Toti Scialoja e Gastone Novelli, Achille Perilli e Carol Rama -, l'attenzione di Manganelli per il visivo in ogni sua forma è consustanziale agli svolgimenti della sua ricerca che, così densamente disseminata di araldi e di emblemi, di simboli e di icone, appare come un iperproduttiva macchina iconografica.

Il 1987 però - ennesima mutazione di un'identità cangiante - lo vede, *saloniste* d'eccezione, impegnato a (non) visitare esposizioni d'arte in un immaginifico *viaggio intorno alla sua camera*. *Salons* è lo straniante oggetto resoconto di quest'itinerario *per mostre* che, con ragionata acribia, destruttura e ribalta il canone fissato dalla critica illuminista ed analogica di Denis Diderot, minando il rapporto tra parola ed immagine ed i tentativi di instaurare equivalenze verbo-visive. Per Manganelli le interazioni tra figura e testo - di cui è prova la stessa costruzione del volume che *affianca* un'illustrazione ad ogni saggio⁵³ -, sono reciproca testimonianza dell'arrovellante problema del commento, che sospinto da un piano all'altro, come già aveva annotato in un volume inclassificabile e vertiginoso come *Nuovo commento* (1969), oscilla costantemente tra due registri: il *dire* dell'immagine e l'*illustrare* del testo e viceversa, in un movimento senza soluzione di continuità. Di certo presa nella rete manganelliana «la critica altro non è che una raffinata menzogna di secondo grado e per uno scrittore (per un artista) è necessario “prendere la propria verità per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso”»⁵⁴, una condizione questa che fa del commento una *controscrittura*, un processo *impossibile* perché insieme parallelo e divergente dall'opera. Allora lo scrittore/illustratore per Manganelli è innanzitutto il de-costruttore di una recita come avverte *illustrando* il dipinto di Carlo Carrà *I costruttori* (1949): «colui che scrive è convinto di essere intento a scrivere, mentre è intento alla recita di scrivere, chi mura edifici e scialba muri, una segre-

⁵¹ G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Adelphi, 1995, p. 205.

⁵² G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, p. 31.

⁵³ Cfr. G. Gussardo, *Critica d'arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli*, «Arabeschi», 11, 2018, pp. 122-135.

⁵⁴ S. Zuliani, *Musei di carta. I Salons di Giorgio Manganelli, le collezioni di Antonella Anedda*, in Id., *Torna diverso. Una galleria di musei*, Pistoia, Gli Ori, 2022, p. 71.

ta fantasia che quel che fa sia rappresentazione non può fare a meno di averla»⁵⁵. Un'idea di critica quindi che, nel confronto con l'opera, sviluppa un processo costruttivo di variazioni e di aderenze, una moltiplicazione di strutture e «solo queste consentono l'operazione peculiare dell'opera letteraria, ma, mi pare di capire, di ogni forma di opera d'arte»⁵⁶. Così anche la critica d'arte esposta nei *Salons* è per Manganelli un'operazione asimmetrica e obliqua, impermeabile alle lusinghe storicistiche ed insubordinata a qualsiasi principio uniformante e classificatorio, che sia lo splendore del capolavoro o l'illusione del museo: «Il Louvre vuole essere tutto, e forse è veramente tutto. Lo si percorre non senza orrore, come un ospedale di mendicizia, un cronicario di capolavori incurabili»⁵⁷.

Lo stesso anno dei *Salons* manganelliani A.B.O. pubblica *Antipatia. L'arte contemporanea* (1987) dove, nell'omonimo saggio apripista, precisa che «l'antipatia dell'arte consiste proprio nell'imporre il doppio movimento della distruzione e della successiva costruzione formale del linguaggio»⁵⁸. Un'ipotesi che se ritrova i motivi di fondo dell'arte e della critica d'arte nell'incessante moto circolare di distruzione e di costruzione di linguaggio, collimando con il modello strutturale proposto da Manganelli, ne accentua la tensione antistoricistica elaborando, in un *Commento ad alcune tesi di Walter Benjamin sulla tecnica del critico contro lo storico inteso come parassita*, una visione trasparente dell'atto critico. Per A.B.O. scrittura e sguardo fondano la sovranità⁵⁹ del critico che «prende coscienza di essere armato creativamente e di non essere semplicemente occhio catastale e notarile, l'occhio del re che sorveglia la sovranità dell'opera»⁶⁰. In questa presa di coscienza, in questa *dichiarazione di guerra* all'opera, si annida il movimento di scambio che stringe l'opera ed il testo, l'arte e la critica, perché «la centralità del critico decentra l'arte e quindi la critica d'arte non è interpretazione ma spostamento di una centralità precedente. [...] Paradossalmente è l'opera d'arte che si fa interprete, occasione, di un desiderio di centralità, di fondazione di protagonismo, attraverso la scrittura»⁶¹. Così secondo A.B.O. l'atto critico va sottratto alla dittatura dell'interpretazione, di cui invece l'opera d'arte, in un fecondo processo di scambio e di capovolgimento con il testo, diviene portatrice, perché come lo stesso Manganelli appuntava, «non sarà inverosimile supporre che talora il quadro sia parte di un testo che nella sua parte esplicita è rappresentato dal titolo»⁶². La critica diviene padrona (sovrana) dei propri procedimenti che *espone* attraverso due livelli di scrittura, quella espositiva e quella saggistica, che vicendevolmente agitano l'interpretazione ed oppongono alla figura del *critico storico* «che si dà come parassita, dietro la presenza forte dell'arte e

⁵⁵ G. Manganelli, *Salons*, Milano, Franco Maria Ricci, 1987, p. 150.

⁵⁶ G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 73.

⁵⁷ G. Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991, p. 79.

⁵⁸ A. Bonito Oliva, *Antipatia. L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 10.

⁵⁹ Un proposito quello suggerito da Bonito Oliva che intercetta un altro *topos* manganelliano, quello del sovrano; cfr. almeno G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1991.

⁶⁰ A. Bonito Oliva, *Antipatia. L'arte contemporanea*, cit., p. 19.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Manganelli, *Salons*, cit., p. 138

della storia», la figura del «critico creativo che pratica il teatro della parzialità, della scelta e del cortocircuito con l'opera, garantito dall'autorità della propria scrittura»⁶³. Strategie che si ritrovano nell'immagine, quasi un *disegno* manganelliano, approntata da A.B.O. allo scoccare degli anni Ottanta, quando indicava come sua proiezione operativa il *critico militare*, una «figura imperiale a cavallo, armato di tanta lancia, verso le spedizioni e le proprie ricognizioni nel territorio dell'arte», sempre allarmato e pronto all'arte del travestimento, «pratica sviluppata dal critico che assume le posizioni della lateralità e della frontalità a seconda della circostanza»⁶⁴. Una posizione *critica* instabile e sovrana, *spostata* e regale, che evoca la postura e l'inafferrabile punto di vista di Manganelli che avvertiva: «dobbiamo porci in una posizione periferica che è angosciosa, rischiosa, pericolante»⁶⁵.

⁶³ A. Bonito Oliva, *Antipatia. L'arte contemporanea*, cit., pp. 24-25.

⁶⁴ A. Bonito Oliva, *Manuale di volo*, cit., pp. 9; 14.

⁶⁵ G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 90.