

## Autocoscienza della finzione. Strategie metatestuali in Manganelli e Trevi

Giovanni Salvagnini Zanazzo  
(Università di Padova)

Publicato: 16 marzo 2023

**Abstract** – The essay wants to investigate the weight of Manganelli's inheritance on the contemporary genre of autofiction, which owes, in his constitutive melting of truth and fiction, to the ideas expressed in the essays of *Letteratura come menzogna*. Particularly, are analyzed in the novel *Due vite* by Emanuele Trevi the aspects of contamination only apparently linear of biographical data with narration; and of diffused intertextuality which makes world much similar to a savant game, of «compilazioni tra manovalesche e fratesche». However, if game it is, it's a very serious game: Manganelli's theme of death and underworld (*La palude definitiva*) reappears into the common destiny of Trevi's characters.

**Keywords** – Giorgio Manganelli; Emanuele Trevi; autofiction; intertextuality; truth.

**Abstract** – Il saggio intende indagare il peso dell'eredità teorica di Manganelli sul genere dell'autofiction contemporanea, debitrice, nel suo intreccio costitutivo fra verità e finzione, delle idee espresse nei saggi di *Letteratura come menzogna*. In particolare, si analizzano nel romanzo *Due vite* di Emanuele Trevi gli aspetti della contaminazione solo apparentemente lineare dei dati biografici con la narrazione; e della diffusa intertestualità che rende il mondo sempre più somigliante a un gioco erudito, di «compilazioni tra manovalesche e fratesche». Eppure, se di gioco si tratta, è ancora e sempre un gioco serissimo: il tema manganelliano della morte e degli inferi (*La palude definitiva*) riappare nel destino comune dei due personaggi di Trevi.

**Parole chiave** – Giorgio Manganelli; Emanuele Trevi; autofiction; intertestualità; verità.

Salvagnini Zanazzo, Giovanni, *Autocoscienza della finzione. Strategie metatestuali in Manganelli e Trevi*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 48-64  
giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16583>  
finzioni.unibo.it

*La letteratura come menzogna* esce presso Feltrinelli nel 1967<sup>1</sup>, epoca in cui la scena letteraria italiana, pur perturbata in campo poetico dai «propugnatori della “neo-avanguardia”» (Gruppo 63, Pasolini), nella prosa è dopotutto ancora dominata da grandi nomi della corrente realistica: Bassani, Cassola, Moravia<sup>2</sup>, «un *establishment* che vantava come glorie spesso mediocri» da definizione militante del risvolto anonimo che corredda l'edizione Adelphi (1985). Fin già dal titolo, manifestamente programmatico, la raccolta critica di Manganelli<sup>3</sup> contrappone a questo filone, in qualità di ‘antidoto’, il carattere predominante dell'inautentico all'interno della composizione letteraria. La sua esaltazione viene portata al massimo nell'ultima breve sezione eponima, unico inedito del libro, dove si legge:

L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco [...] Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta intorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente.<sup>4</sup>

Appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice. Tutti gli dei, tutti i demoni le appartengono, poiché sono morti: e appunto lei li ha uccisi. Ma, insieme, ne ha tratto la potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo [...] tutto è esatto, e tutto è mentito. [...] Inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo [...] dei segni [...] Ci provoca e sfida.<sup>5</sup>

Quale può essere il senso, apparentemente fin troppo scoperto, di questa esaltazione ante litteram di una sensibilità già quasi postmoderna, cultrice del falso e degli smarrimenti? Leggiamo a proposito un passo del quinto saggio, consacrato alla *Letteratura fantastica*:

Nulla è più mortificante che vedere narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale [...] Sebbene siano costretti a mentire, *come vogliono le punitive leggi delle lettere*, lo fanno con angustiosa cattiva coscienza, palesemente soffrendo sotto la coazione della frode, e inefficacemente nascondono l'autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Le date di composizione dei singoli saggi sono in realtà anteriori anche di molti anni: la maggior parte data tra il 1962 e il 1967; gli articoli su T. L. Peacock (1954) e *La critica di Edmund Wilson* (1958) sono ancora precedenti.

<sup>2</sup> Col quale Manganelli sostiene anche una memorabile diatriba sulla contrapposizione tra ‘leggibili’ e ‘illeggibili’, culminata nell'articolo *La letteratura come mafia*, «Quindici», 9, 1968, ora in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 2015.

<sup>3</sup> Della vasta bibliografia critica su Manganelli si segnalano le recenti monografie complessive: A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2019; A. Gazzoli, *Rileggere Manganelli*, Milano, Mimesi, 2022; oltre alle raccolte di saggi di V. Papetti, *Gli straccali di Manganelli*, Viddalba-Suna, sedizioni, 2012; e di A. Cortellessa, *Il libro è altrove*, Roma, Sossella, 2020.

Sulla poetica manganelliana cfr. M. Cavadini, *La luce nera*, Milano, Bompiani, 1997; G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007; M. Zilahi De' Gyurgyokai, *Vademecum manganelliano*, Roma, Aracne, 2008; F. Milani, *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015; oltre alla ‘lettura d'autore’ di M. Mari, *Manganelli*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 684-693.

<sup>4</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 176.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 46, corsivo nostro.

L'obbligatorietà della finzione non risulta da una scelta presa dall'autore, bensì viene imposta d'ufficio dallo statuto del medium letterario: alcuni «narratori» la sopportano come una costrizione, altri riescono nello scendervi a patti accettando di esibirla: la menzogna, in qualsiasi caso, resta. Così, a prescindere dall'intento del singolo testo, «nasce il pio dubbio che essa [la letteratura] nella sua totalità aspiri al fantastico»<sup>7</sup>. Il caso della letteratura non è quello di una menzogna applicata, un velo che abbia il fine volontario di nascondere qualche cos'altro di più reale, una verità appositamente dislocata, come varrebbe per una bugia qualsiasi. Piuttosto, la sua sarebbe una menzogna strutturale, che concerne cioè le regole del proprio stesso funzionamento: una menzogna e basta, per costituzione.<sup>8</sup> Il termine 'menzogna' viene così ad assumere in Manganelli un senso tutto particolare: dal momento che proprio insistendo in maniera spasmodica su questo tema, l'autore sta in realtà *avvertendo* il lettore riguardo alla natura della propria scrittura, ponendo bene in vista il fatto che la sua è una finzione – sta cioè: dicendogli la verità, a differenza di quanto comunemente fatto dai narratori cosiddetti 'realistici'. «La dichiarazione della propria maschera è implicitamente un denudarsi. Porre al centro del discorso l'impossibilità di essere veritieri, è verità svelata nella propria falsificazione»<sup>9</sup>. Se il segno letterario è sempre e comunque finzione, sarà allora paradossalmente meno finto, meno ingannevole, quel segno che esibirà la propria funzione di segno rispetto a quello che tenterà di passare sotto silenzio la propria menzogna: rispetto a quello teatrale descritto da Eco, che «finge di non essere segno»<sup>10</sup>, finge di non essere finto, aggiunge menzogna a menzogna. L'operazione di Manganelli può sembrare a tutta prima un tentativo di fondare la letteratura sulla bugia; quando si tratta invece di un'istanza chiarificatrice che va semmai nella direzione opposta, nel tentativo di non equivocare la natura di ciò che la letteratura fornisce, o per dirla politicamente con Barthes: «suscitare il sospetto nei confronti dell'ideologia stessa del nostro parlare»<sup>11</sup>.

In un saggio come *L'ordigno letterario*, analisi del *Signor di Ballantrae* (1888) di Stevenson, il dato finzionale viene trattato da Manganelli come una sorta di congegno metallico straniante del quale il lettore è chiamato a percepire propriamente la natura arbitraria di ossatura, di scheletro immanente al racconto, «artificialità della macchina narrativa stevensoniana»<sup>12</sup>. Quasi sulla scorta della celebre esortazione di René Magritte, anche Manganelli sente il bisogno critico di ripetere in tutte le maniere 'questo non è il mondo reale': «è chiaro che si tratta di una figura

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

<sup>8</sup> Cfr. A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 5-50.

<sup>9</sup> M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, «Studi Novecenteschi», 24, 53, 1997, pp. 75-98: 97.

<sup>10</sup> U. Eco, *Il segno teatrale* (1972), in Id., *Sugli specchi e altri saggi* (1985), Milano, Bompiani, pp. 51-60: 53.

<sup>11</sup> R. Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, trad. it. di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 13. Vedi anche *Leçon*, Paris, Seuil, 1978; trad. it. di R. Guidieri, *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 6-11, con la nota definizione della lingua come strumento «semplicemente fascista». *Ivi*, p. 9. Per un inquadramento della 'demistificazione' nell'ambito della Neoavanguardia italiana, fra cui anche Manganelli, cfr. G. Lo Monaco, *Neoavanguardia e dintorni*, in B. Manetti, M. Tortora, *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 150-164: 152-158.

<sup>12</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 27.

retorica, un'invenzione formale, non di una descrizione»<sup>13</sup>. Oppure, seguendo un'altra formula fortunata, si tratta di proseguire un processo avviato di 'disumanizzazione dell'arte': ma se in Ortega y Gasset<sup>14</sup> la sentenza si applicava a uno specifico caso storico<sup>15</sup>, quella di Manganelli è una rivelazione generale, 'assoluta', che non a caso prende a esemplificazione un autore per nulla sospettato di intellettualismo, uno «scrittore di favole [...] cattivanti, un grande “raccontatore”» in cui, «non v'è dubbio, la “trama” è importante»<sup>16</sup>.

Gli scatti meccanici, le asciutte partizioni alludono ad un calcolo [...] Veramente ordigno, il racconto non ha soltanto una ben congegnata efficienza: ha una vocazione, una destinazione [...] In questo modo [...] tutto diventa struttura. Donde quella impressione di intoccabilità, di compattezza metallica che ci dà questo libro: un universo minimo e autonomo. [...] Tutto è falso, perché tutto è stile, è forma.<sup>17</sup>

Raccontare altro non è che è un modo di 'far sentire', di rendere presente la struttura immanente sottesa agli eventi narrati, che senza l'atto della messa per iscritto rimarrebbe celata dietro il puro manifestarsi dell'accadimento. Avvertire, segnalare la ratio di una tale operazione, significa per la letteratura camminare con la propria smentita in mano.

### 1. *L'autofiction*

Esempio principe del genere in Italia è senz'altro Walter Siti, i cui romanzi (da *Scuola di nudo*, 1994) presentano un protagonista che si chiama Walter Siti, ma la cui biografia instabile non coincide con quella dell'autore<sup>18</sup>, agendo sullo scarto dell'ambiguità fino a perpetrare «veri e propri inganni al lettore»<sup>19</sup>. Nel fortunato *Due vite* (2020) di Emanuele Trevi<sup>20</sup> il gioco non è

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>14</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), trad. it. *La disumanizzazione dell'arte*, Milano, SE, 2016.

<sup>15</sup> L'insieme delle avanguardie europee di inizio Novecento.

<sup>16</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 19.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

<sup>18</sup> Cfr. M. A. Bazzocchi, *Walter Siti: il sesso dell'Occidente*, in Id. (a cura di), *Cent'anni di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 471-473.

<sup>19</sup> L. Marchese, *Autenticità*, «Narrativa», 41, 2019, pp. 91-104: 96.

<sup>20</sup> Inquadramenti generali dell'opera di Trevi si trovano all'interno di rassegne della letteratura italiana contemporanea, in cui il suo nome è per lo più legato all'autofiction: cfr. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 262-265 (solo una rapida menzione); D. Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, (2011) 2021, pp. 63-66; L. Marchese, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014, pp. 169-172. Particolarmente interessante, ancorché ormai datata, la scheda presente in A. Cortellesa, *La terra della prosa*, Roma, L'orma, 2014, pp. 384-412, con estesi riferimenti bibliografici.

Sulla questione del realismo: A. Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, «Le parole e le cose», 2013 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=8280>); e gli interventi di N. Scaffai su *Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto*, «Le parole e le cose», 2012 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=4621>); e *Il popolo di legno di Emanuele Trevi*, «Le parole e le cose», 2015 (<https://www.leparoleelecose.it/?p=21297>).

Sull'ibridazione tra narrazione e saggio: D. Frasca, *Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi*, «Between», IV, 7, 2014 (<https://doi.org/10.13125/2039-6597/1145>).

Cenni al rapporto tra Trevi e Manganelli in: A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, «Enthymema», XI, 2014, pp. 138-167; oltre che in P. Citati, *Nei labirinti di Emanuele Trevi*, «la Repubblica», 12 gennaio 2006.

altrettanto spinto: i due protagonisti, gli scrittori Rocco Carbone e Pia Pera, sono esistiti davvero, con quei nomi propri, i loro libri sono pubblicati e reperibili, perfino una fotografia inserita nel testo<sup>21</sup> suggella visivamente la sussistenza dell'amicizia narrata, tra loro e l'autore. Eppure, non per forza tale linearità deve essere considerata un deficit lungo il percorso della menzogna.

Una storia inventata in cui il protagonista ha il nome dell'autore ma non ne condivide la biografia, resta comunque in fin dei conti una storia inventata, un puro fatto di omonimia, al massimo una 'autofabulation' come da categoria proposta da Vincent Colonna<sup>22</sup>, o una «autobiografia di fatti non accaduti»<sup>23</sup> come nel fondativo *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky<sup>24</sup>; ma quando il trattamento narrativo viene applicato alla biografia reale, è lì che la vera vita diventa a tutti gli effetti finzione. Lo straniamento percettivo dell'autofiction si affina e realizza forse in maniera più compiuta proprio quando essa collima pressoché esattamente con i dati biografici. Secondo Jacques Lecarme, sarebbe appunto possibile distinguere tra una «autofiction in senso largo che associa il vissuto all'immaginario. Qui la finzione influenza il contenuto dei ricordi»; e invece una «autofiction nel senso stretto del termine, un racconto di fatti strettamente reali in cui la finzione riguarda, non il contenuto dei ricordi evocati, ma il processo di enunciazione e di messa in racconto»<sup>25</sup>.

Ciò si esercita principalmente attraverso la componente metaletteraria, che in *Fils* risulta invece assente<sup>26</sup>. Come nei racconti di Tommaso Landolfi<sup>27</sup>, dove l'intreccio narrato viene trattato esplicitamente in qualità di entità fittizia<sup>28</sup> e l'invasivo «scrivente»<sup>29</sup> incide continue crepe sulla 'quarta parete' della scena, così nella autofiction 'in senso stretto' la parola chiave sarebbe

Su *Due vite*, tra le varie recensioni cfr. R. Donnarumma, *Due vite*, «Allegoria», 83, 2020 (<https://www.allegoriaonline.it/4065-emanuele-trevi-due-vite>), e M. Castiglioni, *Il massimo nell'immaginazione*, «L'Indice dei libri del mese», 2020 (<https://www.lindi-conline.com/letture/emanuele-trevi-due-vite/>).

<sup>21</sup> E. Trevi, *Due vite* (2020), Vicenza, Neri Pozza, 2021, p. 20.

<sup>22</sup> Cfr. V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

<sup>23</sup> V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188: 159.

<sup>24</sup> Dove in effetti è solo la puntualizzazione tutta paratestuale dell'autore a segnalare al lettore il carattere inautentico della propria storia, che il lettore di per sé non avrebbe strumenti per notare: «i fatti riportati, al contrario di un'autobiografia, sono falsi. Ma a dirci che sono falsi è l'autore, e a lato del testo, non al suo interno. Per questo Lejeune dichiarerà fallito il tentativo di riempimento, perché il cortocircuito è presente solo nelle intenzioni dell'autore». I fatti, di per loro, per come vengono recepiti da un lettore non informato sulla biografia dell'autore, non hanno alcun tratto distintivo che li separi nettamente tra veri o falsi. M. Mongelli, *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Siena, a. a. 2010/2011, p. 17.

<sup>25</sup> M. Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, in A. Gefen, R. Audet (dir.), *Frontières de la Fiction*, Bordeaux, Presses Universitaires, 2002, pp. 339-356 (<https://books.openedition.org/pub/5765?lang=it>).

<sup>26</sup> G. Raccis, *Lorenzo Marchese*, L'io possibile, «Enthymema», XII, 2015, pp. 474-480: 475.

<sup>27</sup> Forse non a caso evocato in *Due vite*: in qualità di «ironico, aristocratico, impeccabile spettro», dedicatario di un convegno a Frosinone nella cui occasione il narratore fa la conoscenza di Pia Pera. Sui rapporti tra Manganelli e Landolfi, cfr. M. Bricchi, *Landolfi*, «Riga», 25, 2006, pp. 363-377. Una coincidenza è suggerita anche in M. Mari, *Manganelli*, cit., p. 687.

<sup>28</sup> Cfr. G. Guglielmi, *La poetica di Landolfi* (1993), in Id., *La prosa italiana del Novecento. II*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 38-58: 39/46-47/51; A. Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, «Bollettino '900», 1-2, 2005 (<https://boll900.it/2005-i/Cortellessa.html>).

<sup>29</sup> T. Landolfi, *La morte del re di Francia* (1937), in Id., *Dialogo sui massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 1996, p. 41.

«consapevolezza della [propria] natura menzognera»<sup>30</sup>: tematizzazione e sottolineatura di una at-tanagliante istanza di irrealtà, rivolta contro la ‘vita vera’ dell’autore fisico. In questo modo l’effetto raggiunto dal testo auto-finzionale sarebbe, etimologicamente, quello di ‘rendersi finto’, di sottolineare più forte: «SONO UN ESSERE FITTIZIO»<sup>31</sup>; e di provare che, come «per Barthes - ma anche Foucault, Derrida e Lacan<sup>32</sup> - l’Io non è altro che un prodotto del linguaggio, l’essere non esiste che attraverso l’enunciazione»<sup>33</sup>.

Solo allora l’autofiction diventa davvero luogo di una confusione in cui «il tentativo di coesistenza tra realtà e finzione è consapevolmente irrisolto»<sup>34</sup> – quando gli strumenti della finzione si riversano e si rivoltano contro l’esistenza stessa dell’autore, vale a dire la verità in apparenza più incontestabile<sup>35</sup>: è essa direttamente che viene decostruita, nel suo duplice significato sincronico e diacronico di identità individuale e accumulo di avvenimenti successivi. È essa che diventa un ‘ordigno letterario’. Manganelli stesso ne dà un esempio in embrione nel racconto postumo (*Pseudonimia*)<sup>2</sup>, nel quale «affront[a] il problema del locutore»<sup>36</sup>: l’autore dei libri pubblicati che l’io non riconosce per propri, ma che pure portano il suo nome, viene a configurarsi come uno «pseudonimo vero», un finto-vero che afferma la propria natura fittizia senza per questo cedere nel proprio grado di verità. Manganelli, nota Trevi a proposito di *Esperimento con l’India* (1992), stringe il proprio ‘giro di vite’ su «l’illusione delle illusioni, quella del sé – altrimenti detto Io – che è fatto della stessa pasta delle fole che lo circondano. E come potrebbe essere altrimenti»<sup>37</sup>?

## 2. Strutture

In Trevi, autore che secondo Citati «am[a] perduto la menzogna»<sup>38</sup>, saranno allora da indagare le istanze di ordine de-realizzante che il testo impiega per smascherare la propria

<sup>30</sup> G. Raccis, *Lorenzo Marchese, L’io possibile*, cit., p. 475, corsivo nostro.

<sup>31</sup> S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 212.

<sup>32</sup> Lista di riferimenti alla quale è da aggiungere senz’altro anche Paul Valéry nelle cui riflessioni prende ugualmente piede l’idea della «realtà puramente linguistica del soggetto» e del suo «definirsi esclusivamente rispetto a un’istanza di discorso». G. Agamben, *L’io, l’occhio, la voce*, in P. Valéry, *Monsieur Teste*, Milano, SE, 2017, pp. 103-116: 112.

<sup>33</sup> M. Laouyen, *L’autofiction: une réception problématique*, cit.

<sup>34</sup> L. Marchese, *L’io possibile. L’autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 37.

<sup>35</sup> Vedi la proposta di classificazione del genere della non-fiction (entro cui vengono annoverati due testi di Trevi, *Senza verso* e *Qualcosa di scritto*): «testi in prosa dichiaratamente referenziali che utilizzano gli strumenti della narrazione storica, non ultim[a] l’esibizione delle fonti [...] insieme a tecniche e stilemi tipici della narrativa di finzione», data in R. Palumbo Mosca, *La non fiction*, in R. Castellana (a cura di) *Fiction e non-fiction*, Roma, Carocci, 2021, pp. 135-156: 138, in corsivo nel testo.

<sup>36</sup> G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 138.

<sup>37</sup> E. Trevi, *India*, «Riga», 25, 2006, pp. 357-362: 360. L’articolo (sul tema del viaggio) rientra fra gli scritti dedicati da Trevi a Manganelli, per cui cfr. anche E. Trevi, *1990-2000: tentativo di descrizione di un’eredità*, in V. Papetti, *Le foglie messaggere*, Roma, Riuniti, 2000, pp. 260-266 (di carattere più generale ed encomiastico; comprende anche l’articolo apparso lo stesso anno su «Alias»); Id., *Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, Roma, Quiritta, 2001, pp. 87-104 (si sofferma sulla formazione intellettuale e psicanalitica di M.); Id., *Manganelli e gli incantesimi nel labirinto delle lettere*, «Corriere della sera», 19 novembre 2017 (recensione all’edizione Adelphi del *Discorso dell’ombra e dello stemma*).

<sup>38</sup> P. Citati, *Nei labirinti di Emanuele Trevi*, cit.

natura di testo. Un perfetto avvio meta-testuale si presenta già sintonizzato sul nostro tema. Si tratta dell'episodio in cui Rocco Carbone guarda l'*Origine del Mondo* di Courbet al Musée d'Orsay di Parigi:

Era [...] l'assenza di spessore del segno ad affascinarlo: la trasparenza del legame fra l'oggetto e i mezzi della sua rappresentazione. In altre parole, quella che si può definire la suprema libertà di Courbet: che non consiste nel dipingere una fica socchiusa così com'è, in tutta la sua carnale evidenza, ma nel farlo senza ombra di retorica.<sup>39</sup>

La contemplazione del piccolo quadro, simbolo culturale del realismo fotografico alla pari del suo autore, il quale per la tradizione «incarnò il naturalismo in arte»<sup>40</sup>, si esercita nello sguardo di Carbone già entro l'ambito della «retorica»: non la «potenza erotica»<sup>41</sup> bensì, quasi anagrammando, la 'potenza retorica'. L'ammirazione non si rivolge più all'oggetto in sé che il quadro dovrebbe rappresentare, ma alle modalità rappresentative impiegate dal quadro stesso, al suo stile e alla sua nettezza. Nella consapevolezza di una finzione che però non cessa di volersi superare, perfezionarsi fino al punto da disfarsi di sé.

Si ha un bel dire che quella trasparenza, quella libertà sono a loro volta degli artifici e dunque delle utopie: Rocco [...] ne era consapevole, eppure aveva bisogno di muoversi verso l'essenza, il nitore, la concentrazione, la coincidenza più stretta possibile del nome e della cosa.<sup>42</sup>

Compare ancora la 'consapevolezza' come passo preliminare, essenziale, circa la natura degli «artifici». L'importanza delle considerazioni riferite al quadro di Courbet, che svolge un evidente ruolo simbolico e unificatore nell'economia complessiva del testo, ritornando anche nelle ultime pagine<sup>43</sup>, sembra porre in rilievo una richiesta disperata di realismo non estranea all'anima istintivamente documentaria dell'autofiction<sup>44</sup>, un bisogno «del senso esatto delle parole, mondate di tutta la loro possibile ambiguità»<sup>45</sup> che nondimeno è destinato a soccombere amalgamandosi con l'anima del linguaggio. Viene tematizzato lo scontro, la frizione continua tra il possibile e «le utopie»: anche l'istanza di verità e di semplicità di Rocco Carbone è appagabile solo attraverso degli artifici. Nemmeno le cose più semplici immaginabili, proprio per la loro proprietà di essere immaginabili, sono innocenti: dice categoricamente Manganelli che

<sup>39</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., pp. 11-12.

<sup>40</sup> R. Huyghe, *Courbet*, «Revue des Deux Mondes», 1° aprile 1955, pp. 390-405: 390 (<https://www.jstor.org/stable/44595253>).

<sup>41</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 11.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 119-121.

<sup>44</sup> Vedi per esempio *L'Adversaire* di Carrère, in cui si inglobano nel testo documenti amministrativi in qualità di fonti: E. Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, pp. 83-84.

<sup>45</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 12. Desiderio di precisione non estraneo al turbinio lessicale di Manganelli, stando a quanto ne scrive M. Mari: «fra tanti sinonimi o quasi sinonimi, è in grado di scegliere quello che un'intera *aura* designa [...] come *le juste mobs*». Manganelli, cit., pp. 687-688, in corsivo nel testo.

nella preistoria, senza letteratura, «sebbene la terra brulicasse di fiori e farfalle, non esistevano né fiori né farfalle»<sup>46</sup>.

Anche le fotografie, in Trevi, condividono questo ruolo di insospettabile finestra verso una rivelazione vertiginosa:

Inspiegabilmente, alla fotografia si associa l'idea dell'«immortalare», ma è un modo di dire sbagliato, non c'è nulla che più della fotografia [...] ci ricordi la nostra transitorietà e futilità. Come l'angelo con la spada infuocata [...] il tempo ci sbarra ogni via del ritorno a quel paradiso terrestre che vediamo nelle fotografie.<sup>47</sup>

Un'occhiata appena più prolungata all'immobilità delle linee svela la natura in fondo disturbante di quella che sembrerebbe dover essere la forma di testimonianza più immediata e fedele della realtà per come siamo sicuri di percepirla nel suo stato oggettivo: «più lo sguardo è ossessionato più i disegni si disfano e si fanno [...] Come la pagina, il fondo è fermo e bianco, e le forme in mutamento accadono entro quella fissità negata. Una forma insidia l'altra, il nulla vi gioca all'infinito»<sup>48</sup> scrive Viola Papetti circa la fattura di un tappeto prediletto da Manganelli.

«Come la pagina», appunto: più oltre in *Due vite* viene affermato che la scrittura è ancor più insidiosa dell'immagine. La distanza fra un passo e l'altro di queste riflessioni in fondo continuative, comprendenti anche quella iniziale su *L'Origine del mondo*, testimoniano della funzione unificatrice di motivo, se non di vero e proprio tema, che l'analisi epistemologica circa le proprie possibilità espressive ricopre nel testo:

Se guardo un'immagine pornografica [...] l'immagine rimane pur sempre quella. La scrittura è più insidiosa, perché sono *io*, mentre leggo, a dare forma e vita a una suggestione puramente verbale. Questa collaborazione è una forma raffinata e suprema di masturbazione.<sup>49</sup>

Mostrandosi consapevole della «collaborazione» ricezionista in causa tra autore e lettore, il narratore, creatura dell'enunciazione, sottintende di aver immesso volontariamente anche sé stesso in un gioco analogo: entrando in una dimensione in cui *non può esistere* del tutto in sé stesso. «A seconda del momento della nostra vita noi abbiamo un'autobiografia che ci raccontiamo, ed è sempre [...] diversa. [...] L'autobiografia è un genere plurale»<sup>50</sup> suggeriva Manganelli in un'intervista, affermando di avere ormai abbandonato una concezione unitaria

<sup>46</sup> G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 9. E Trevi commenta, esplicitando il rovesciamento: «come se i fenomeni fossero il risultato, e non il presupposto, dell'atto linguistico [...] che li fa esistere». *Manganelli e gli incantesimi nel labirinto delle lettere*, «Corriere della sera», 19 novembre 2017.

<sup>47</sup> E. Trevi, *Due vite*, p. 23.

<sup>48</sup> V. Papetti, *Gli straccali di Manganelli*, cit., p. 52.

<sup>49</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 53, in corsivo nel testo.

<sup>50</sup> Intervista di C. Cardona, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in G. Manganelli, *La penombra mentale*, Roma, Riuniti, 2001, pp. 223-227: 226.



dell'io: anche il narratore di *Due vite* si presta a mutare identità non solo *nel* testo, all'interno e a seconda dei rapporti di amicizia, ma pure *al di fuori*, esposto alla lettura<sup>51</sup>.

Nel *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982) si denunciava in questi termini la trasfigurazione inerente alla mediazione del linguaggio: «descrivere il silenzio con parole diverse dal silenzio stesso, significa uccidere il silenzio. Tutto resiste, finché non se ne parla»<sup>52</sup>. L'ingresso nel linguaggio diventa allora uno strumento attivo di de-realizzazione, caduta nel «puramente verbale» in cui «non [si] distingu[ono] reali salti di continuità tra il nulla dell'esistenza e il nulla della scrittura»<sup>53</sup>.

Tuttavia Carbone, scrittore, «testardamente [...] cerc[a] di semplificare, di ripulire»: nel suo mondo regolato, dominato dagli iponimi<sup>54</sup>, non sembra esserci spazio per «le Furie» intese come forze caotiche le quali al contrario «prosperavano nel manierismo»<sup>55</sup>. Assumendo per 'manierismo' il picco della funzione 'poetica' nel messaggio, cifra del Manganelli narratore, la scrittura all'opposto bianca e neutrale di Carbone può sfuggire agli imprevisti del lessico ma non per questo alla finzione, alla percettibilità della 'struttura': «gli dicevo che il mondo dei suoi libri mi sembrava quello delle illustrazioni della "Settimana Enigmistica". Tutte le cose [...] facevano un passo indietro rispetto alla loro concretezza»<sup>56</sup>. Ovvero un passo in avanti verso la smaterializzazione: che il perfetto nitore plastico, denotativo, si rivela altrettanto inefficace a evitare quanto l'affabulazione autoreferenziale. Risuona ancora il monito di Manganelli contro i 'realisti': «essi ignorano o trascurano il fatto che l'ingegnere mondano, l'attrice lasciva e l'affranta prostituta, che essi evocano [...] sono non meno impossibili di quell'uccello Rukh che, secondo la veridica relazione del marinaio Sinbad, nutriva i suoi piccoli di elefanti»<sup>57</sup>.

Uguale sorte tocca ai personaggi di Carbone, che per eccesso di schematismo appaiono al narratore programmaticamente finti:

Come inquadrati dalla lente di un cannocchiale rovesciato, i suoi personaggi non suscitavano l'emozione capitale in queste faccende di consenso narrativo, ovvero l'identificazione. Come avrebbe fatto a strizzare l'occhio al lettore qualcuno che sembrava non possedere nemmeno le palpebre?<sup>58</sup>

Oltre alla figura di Carbone, in *Due vite* c'è la voce del narratore stesso a dare adito a una lettura intenzionalmente 'strutturalista' del racconto, attraverso l'impiego di un lessico che attinge sistematicamente al campo semantico della narrazione per riferirsi alla vita:

<sup>51</sup> M. Zilahi De' Gyurgyokai inserisce proprio le «infinite possibilità di interpretazione della pagina» tra i caratteri menzionati della letteratura all'interno del sistema manganelliano. *Vademecum manganelliano*, cit., p. 134.

<sup>52</sup> G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 167-168.

<sup>53</sup> E. Trevi, *India*, cit., p. 361.

<sup>54</sup> «Strade alberi chiese negozi...» E. Trevi, *Due vite*, cit., pp. 41-42.

<sup>55</sup> *Ini*, p. 12.

<sup>56</sup> *Ini*, p. 41.

<sup>57</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 46.

<sup>58</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 42.

Un nodo addirittura decisivo della *storia* che sto raccontando.<sup>59</sup>

Proprio nel momento del più grave pericolo [...] devo fare un salto in avanti nella *storia* che sto raccontando, scavalcando [...] lo strappo nel tessuto [...] e riprendere dall'altra parte.<sup>60</sup>

*Avevo iniziato* questo ricordo evocando [...] ma l'elenco sarebbe viziato da una mancanza troppo vistosa se...<sup>61</sup>

Sono segni di un arbitrio scoperto in cui il narratore accenna al dietro le quinte, al procedimento assemblativo della materia che maneggia; anche se è una materia di vita vera. Essa stessa, d'altronde, permette di venire detta attraverso metafore finzionali, come quando l'attenuarsi dell'amicizia con Carbone viene definito: «l'essere diventato un *personaggio* secondario della sua vita»<sup>62</sup>. Il termine «tessuto» impiegato nel secondo campione riecheggia peraltro allusivamente l'etimologia latina di 'testo', così che il gioco erudito rivela il tipo tutto particolare della stoffa che si «strapp[a]», rimandando a un'idea di scrittura come tessitura di nodi che appare congeniale anche a Manganelli: «mistic[o] del tappeto»<sup>63</sup>, secondo una formula di Pietro Citati, «con la sua concezione radicalmente [...] interconnessa, reticolare dell'esistente»<sup>64</sup>. Anche in Manganelli, d'altronde, l'io-locutore ha facoltà di mostrare il suo arbitrio nel preparare e nell'ordinare i dettagli di ciò che enuncia: basti pensare all'incipit, e motore generativo, di *Centuria*, il suo cantiere più propriamente narrativo: «*Supponiamo* che, ad un certo momento»<sup>65</sup>... La scena narrativa viene messa in posa, in attesa di premere il pulsante per avviarla: «le macerie sono gli ingredienti romanzeschi [...] che spesso passano inosservati. *Centuria* li esibisce»<sup>66</sup>.

Entrano in questo filone di 'svelamento' anche i passi in cui il narratore di Trevi descrive sé stesso all'interno del testo, intento a scriverlo:

A volte, mentre scrivo, mi sembra di procedere in mezzo a una folla di ricordi che chiedono attenzione come gente che tende la mano sperando in un'elemosina.<sup>67</sup>

Ne deduco che la scrittura è un mezzo singolarmente buono per evocare i morti, e consiglio a chiunque abbia nostalgia di qualcuno di fare lo stesso.<sup>68</sup>

<sup>59</sup> *Inv*, p. 38, corsivo nostro.

<sup>60</sup> *Inv*, p. 49, corsivo nostro.

<sup>61</sup> *Inv*, p. 40, corsivo nostro.

<sup>62</sup> *Inv*, p. 77, corsivo nostro.

<sup>63</sup> P. Citati, *Giorgio Manganelli. Una palude abitata da Dio*, «la Repubblica», 19 novembre 1996.

<sup>64</sup> E. Trevi, *1990-2000*, cit., p. 266, in corsivo nel testo.

<sup>65</sup> G. Manganelli, *Centuria*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 7.

<sup>66</sup> G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli*, cit., 30-ss.

<sup>67</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 109.

<sup>68</sup> *Inv*, p. 84.

L'io assediato dai suoi fantasmi è quello della prosa manganelliana *Un re*, chiuso a fantasticare nella propria stanza sopra un «grande letto deserto»<sup>69</sup>, circondato solo dalla propria eco: «il mio breve riso risuona nella reggia: tutti i metalli ne vibrano»<sup>70</sup>. Scrivere diventa «una pratica della solitudine», solitudine «del condannato che [...] se parla, se fa un cenno, lo fa dal centro del proprio rogo»<sup>71</sup>. L'idea di letteratura come evocazione di fantasmi fa quasi da endorsement all'utilità ermeneutica del *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*. L'io di Trevi si rappresenta scrivere; e la sua scrittura è la messa in pratica della suggestione indicata da Manganelli.

Altro segnale di una lavorazione 'artigianale' e quasi manuale del linguaggio, sono i medaglioni metaletterari incastonati a mo' di incisi, di pause all'interno del testo: nei quali il narratore dà conto delle difficoltà incontrate, riflette sui metodi di superamento, espone le proprie perplessità. Una definizione dell'esperienza della lettura è data a proposito dell'abitudine di Carbone di riconoscersi in determinati personaggi letterari (l'Ingravallo di Gadda, il Gatsby di Fitzgerald) abitudine che già di per sé mima una volta di più la confusione tra personaggio e persona reale:

Ahimè tutti questi specchi che ci offre la letteratura sono deformanti come quelli del luna park, ci rendono inverosimilmente smilzi o obesi convincendoci a riconoscerci nella deformazione [...] ogni forma di identificazione non è [...] che il casuale sovrapporsi di ombre fuggitive.<sup>72</sup>

Il passo lambisce concetti e suggestioni chiave quali «deformazione» e «ombre»<sup>73</sup>, avvertendo il lettore circa la falsità di qualsiasi comunanza da lui eventualmente avvertita con dei discorsi che restano fittizi. L'interiezione «ahimè» inserisce l'intera riflessione in una chiave vagamente disforica e malinconica, in ogni caso sicuramente sottolineando la costrizione inevitabile imposta dal medium rispetto all'arbitrio di chi ne usufruisce; ugualmente il verbo 'convincere' pertiene al campo semantico dell'obbligo, di regole dettate dall'interno, dal gioco stesso verso i giocatori<sup>74</sup>.

Leggiamo ancora, in apertura sentenziosa di capitolo oltre la metà del testo, come se un simile chiarimento dovesse arrivare per forza di cose solo dopo un prolungato periodo passato sotto silenzio, per evitare di scoprire fin da subito tutte le carte della propria operazione:

Scrivere di una persona reale e scrivere di un personaggio immaginato alla fine dei conti è la stessa cosa. [...] Che differenza c'è tra la Pia Pera registrata all'anagrafe di Lucca il 12 marzo del 1956 e la Tat'jana di

<sup>69</sup> G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, p. 14.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>71</sup> E. Trevi, *1990-2000*, cit., p. 264.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>73</sup> Si ricordi che *Discorso dell'ombra e dello stemma* è appunto il titolo di un'opera di Manganelli recensita da Trevi.

<sup>74</sup> Scrive Trevi, citando Manganelli, dell'importanza di imparare «a essere trasformati dal nostro stesso gioco, giocati dal gioco». *Manganelli e gli incantesimi nel labirinto delle lettere*, cit. Sul 'gioco letterario' in Manganelli cfr. anche M. Cavadini, *La luce nera*, cit., pp. 28-34.

Puškin? Dal punto di vista del linguaggio, sono solo due pupazzetti fatti di scampoli lisi e fil di ferro, un ciuffetto di crine per i capelli, due bottoni spaiati per gli occhi.<sup>75</sup>

Difficile pretendere un inciso più straniante e più esplicito di questo: l'immagine concreta e perturbante dei «pupazzetti», scandita dal tricolon che notomizza la loro composizione corporea («scampoli lisi [...] un ciuffetto [...] due bottoni»), rientra fra i 'tangibilia' di Barthes<sup>76</sup>, dettagli oggettuali che rafforzano nell'immaginazione il concetto altrimenti astratto. La confusione fra animato e inanimato, che il carattere antropomorfo della bambola alimenta, è, insieme al dettaglio stesso, uno dei topoi del genere fantastico<sup>77</sup>: sostanza della pagina di Manganelli<sup>78</sup> che fa capolino nel realismo apparentemente 'piano' di *Due vite*. Anche i personaggi di Trevi, come quelli fittizi di Carbone (e di Stevenson), *non hanno palpebre* da sbattere. E il narratore, ideale centro vuoto di questo triangolo amicale, affidando la propria consistenza al testo in qualità di personaggio tra i personaggi, facendosi vivere come si fa vivere un «personaggio immaginato», raggiunge lo stesso grado di consistenza delle «fole che lo circondano».

### 3. Intertestualità e saggismo

Un altro modo di 'far sentire' la natura costruita della propria verità è il continuo richiamo ad altri testi che ne evidenzino l'origine e i debiti contratti, oltre che la multidirezionalità instabile e la plurima percorribilità dei percorsi tracciati dal narratore nel linguaggio, esemplificando il suo ruolo di nodo entro una rete fitta di fili collegati. Già la riflessione citata in precedenza sul tema della finzione si originava essa stessa a partire da un quadro, a mo' di ekphrasis digressiva: critica d'arte libera, ma pur sempre critica, ovvero letteratura 'derivata' da qualche cosa 'altra' che non è la realtà – un genere di 'esplosione' ramificata dell'oggetto finito per cui lo stesso Trevi indica in Manganelli un maestro<sup>79</sup>. Per introdurre descrittivamente Pia Pera, invece che affidarsi a un ritratto frontale<sup>80</sup> viene presentato un florilegio di pareri altrui, che vanno a comporre l'immagine del personaggio rendendo conto solo in maniera indiretta circa il parere del narratore, il quale li ha semplicemente assemblati, come frasi di un centone.<sup>81</sup> Così è per i principali teorici letterari, *attorno* ai quali, secondo un meccanismo di accettazione o ripulsa, si

<sup>75</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 83.

<sup>76</sup> R. Barthes, *La préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003; trad. it. di E. Galiani, J. Ponzio, *La preparazione del romanzo*, Milano, Mimesis, 2010, pp. 116-119.

<sup>77</sup> Vedi R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 80-81.

<sup>78</sup> Come nota Trevi stesso, parlando di «paesaggio mentale, discontinuo ed elusivo» e di «sogno». *1990-2000*, cit., p. 265. Sul mondo della psiche in Manganelli cfr. anche M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002.

<sup>79</sup> E. Trevi, *India*, cit., p. 361. Sull'ekphrasis manganelliana cfr. anche *Critica d'arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli*, «Arabeschi», 11, 2018, pp. 122-134.

<sup>80</sup> Per cui il cui lessico a disposizione è definito di una «povertà così sconcertante». E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 83.

<sup>81</sup> *Imi*, p. 24.

costruiscono le concezioni polarizzate della letteratura di Rocco Carbone e del narratore, strutturalista e post-strutturalista<sup>82</sup>.

Il ricorso all'intertestualità va di pari passo con il registro saggistico: le opere citate, lungi dal rispondere soltanto a un'esigenza documentaria, da 'effetto di realtà' barthesiano, occupano di volta in volta il centro della scena, venendo a costituire il vero motore del discorso, in una ibridazione incessante che intacca ancor più la compattezza della fiction, configurando il tipo del 'romanzo-saggio' descritto da Lorenzo Marchese: una «narrazione finzionale soggetta a un'inserzione di discorso astratto che rallenta (o paralizza) il tempo dell'azione, mina la coesione interna e permette aggiunte e libertà»<sup>83</sup>. L'impiego di tale pratica è incoraggiato dal carattere peculiare della situazione, la quale consente al narratore di attingere ad altri testi scritti dai suoi personaggi stessi: occasione cui Trevi, da critico letterario, non si tira indietro.

L'intertestualità con i romanzi di Carbone e Pera fornisce così il pretesto per un puntuale commento, di modo che ciò che viene a costituirsi come oggetto della narrazione sono i romanzi stessi, schermo e *senhal* dei loro autori: in ossequio all'equazione instaurata fra il «piano dello stile [e] quello della psicologia, ammesso che sia possibile distinguere»<sup>84</sup>. Nelle pagine consacrate all'analisi di passi degli amici, la sovrapposizione e l'oscillazione tra autore implicito e autore reale è sistematica. Ad esempio le pp. 39-43, in cui il narratore introduce una citazione ammettendo: «Trascrivo le prime parole, perché mi sembrano un autoritratto artistico e insieme un oroscopo»<sup>85</sup>. Nella sequenza su *L'apparizione*<sup>86</sup>, la lettura del romanzo dell'amico diventa addirittura un modo per mettersi in pari circa le scarse notizie ricevute direttamente da lui sulla sua propria vita, in un periodo di poca frequentazione: «Le scarse e imperfette notizie che in quel periodo mi erano arrivate di Rocco coincidevano alla perfezione [...] con la storia raccontata nel libro»<sup>87</sup>.

Analogo trattamento è riservato a Pia Pera<sup>88</sup>, pur se con una cautela maggiore a stabilire equivalenze, specie in ambito sessuale dove le annotazioni sulla scrittura del corpo nella raccolta *La bellezza dell'asino* (1992) restano prettamente letterarie: secondo l'autore stesso «l'idea del femminile invece [rispetto al lato maschile] è stata più complessa [...] la confidenza tra uomo e donna ha dei punti ciechi»<sup>89</sup>. Un contatto è stabilito tra i versi del VII capitolo dell'*Engenij Onegin*: «Rileggendo le strofe del capitolo, mi è impossibile non pensare a quante volte [...] Pia deve essersi imbattuta in simili delusioni»<sup>90</sup>: dove l'incontro si fa ancora più vertiginoso, dal momento che il pensiero del narratore arriva a toccare la persona fisica di Pia Pera attraverso la

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>83</sup> L. Marchese, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, «Ticontre», 9, 2018, pp. 151-170: 154.

<sup>84</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 71.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 59-66.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>88</sup> Nelle pp. 53-57; 70-73.

<sup>89</sup> M. P. Corsentino, M. Dettori, E. Liuzzi, G. Brenelli, G. Cirilli, L. Lunghi (a cura di), *Effetto Strega – Intervista a Emanuele Trevi*, 2021 (<https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-emanuele-trevi-due-vite-neri-pozza/>).

<sup>90</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 73.

lettura di quella che è una *traduzione* da Puskin, terzo polo introdotto a complicare ancor di più l'inseguimento dell'amica tra parole non del tutto sue. In questo meccanismo, la critica tende a farsi narrazione, arrivando dal versante dell'analisi a condividere gli stessi protagonisti della fiction.

Lo stesso incontro promuoveva Manganelli<sup>91</sup> ne *Agli dei ulteriori*, prendendo a prestito l'Amleto di Shakespeare e la principessa di Clèves di Mme de La Fayette (*Un amore impossibile*), o un'intera biblioteca di trattati anonimi (*Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*), «inglobando [...] documenti»<sup>92</sup>, ed eleggendoli a pretesto generativo dell'intero racconto, che sia in veste di riscrittura epistolare, come nel primo caso, o marcatamente saggistico e compendiarico come nel secondo. È un assieme di «compilazioni tra manovalesche e fratesche»<sup>93</sup> in cui l'io enunciativo, manifestamente «inetto a qualsivoglia audacia delle membra e della mente»<sup>94</sup>, presenta ai propri «lettori»<sup>95</sup>, dopo una sequela iniziale di *captatio benevolentiae*, una serie di considerazioni da parte di vari «talun[i]»<sup>96</sup> sul tema dello spiritismo. È un «catalogo»<sup>97</sup> erudito che sostanzialmente non conduce a nulla dal punto di vista del raggiungimento di una verità, come il compilatore stesso è pronto a riconoscere in conclusione: tutto il testo «parrà forse un elenco di interrogazioni inevase. Tanto ingegno e ingegnosità [...] e quale premio?»<sup>98</sup> Se non altro, l'impegno ha permesso di impiegare del tempo, di fare della letteratura, attività intensamente organica, biologica: «come gli uomini compilano i propri sogni, intingendosi, pennini di se medesimi, nel calamaio della notte»<sup>99</sup>. Fin dall'inizio l'intento non era quello di giungere a una qualche conclusione, ma soltanto di corrispondere a un invito di fabulazione implicito nei documenti degli altri<sup>100</sup>.

#### 4. *Il residuo della verità: la morte*

La letteratura sarebbe da considerarsi dunque, nella visione di Manganelli, tutta un *lusus* anti-mimetico privo di impatti sul mondo esterno? In maniera coerente con l'«immagine di scrittore puramente manierista e barocco con la quale viene continuamente (e rapidamente) etichettato»<sup>101</sup>?

<sup>91</sup> Per il quale, scrive Trevi, «un “classico” [...] non era mai quella verbosa fesseria che [...] la scuola e l'università continuano [...] a propinare [...] Arrivava alle spalle col fare di un predone». *1990-2000*, cit., p. 260.

<sup>92</sup> G. Manganelli, *Agli dei ulteriori* (1972), Milano, Adelphi, 1989, p. 134.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>100</sup> Sul «trattatismo [...] come vendetta sulla realtà» cfr. il già citato M. Mari, *Manganelli*, 691-ss.

<sup>101</sup> M. Castiglioni, *Giorgio Biferali: “Giorgio Manganelli. Amore controfigura del nulla”*, «Patria Letteratura», 2014 (<http://www.patrialetteratura.com/giorgio-biferali-giorgio-manganelli-amore-controfigura-del-nulla/>).

Nella *Preface aux Lettres Persanes* (1930) di Paul Valéry si afferma la necessità che «l'era dell'ordine sia l'impero delle finzioni – poiché non esiste potenza capace di fondare l'ordine sulla sola costrizione dei corpi da parte dei corpi. Sono necessarie delle forze fittizie»<sup>102</sup>: forze che gli individui umani credano 'naturali, sacre, giuste', e secondo le quali accettino di regolare interamente la propria vita senza considerare la possibilità di condotte alternative. Parafrasandolo, si potrebbe dire che per la verità servono invece forze fittizie che si dichiarino come tali.

Umberto Eco, immaginando il caso di un innamorato che dichiarandosi all'amata le dichiara insieme tutte le ascendenze letterarie della propria confessione, commenta: «nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida [...] del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno *coscientemente* e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore»<sup>103</sup>. La citazione incorpora il concetto chiave del nostro discorso, la 'consapevolezza' venata di «ironia»: l'amore nella postmodernità è pensabile solo in qualità di 'gioco', di *lusus*, ma non per questo è di per sé sorretto da sentimenti meno seri. Via praticabile ancora aperta di fronte alla letteratura resta così quella che passa attraverso una auto-riflessione preliminare, una contestualizzazione anche letteralmente bibliografica<sup>104</sup> del proprio dire, vista e acquisita la diffidenza dell'epoca nei confronti ogni 'verità assoluta', aprioristica, trasmessale dal passato<sup>105</sup>.

I temi, infatti, non cedono: Manganelli, protetto dietro veli dissimulativi di polisillabi e di arcaismi<sup>106</sup>, si confronta ripetutamente con le questioni profonde dell'esistenza umana, specialmente in testi della maturità o postumi come *Agli dèi ulteriori* (1972), *La palude definitiva* (1991) e *La notte* (1996), pervasi di note ctonie entro cui l'ironia sopravvive in forma sempre più raggelata. «L'uomo-scrittore prende coscienza del Male, un male con la emme maiuscola, perché cosmico, non storico, e la sua fuga è sì nel basso, ma un basso riluttante l'alto, di una riluttanza altezzosa»<sup>107</sup>. Ciò con cui si confronta nell'opera ultima prima della morte, *La palude definitiva*, «non è solo vaneggiamento dello scrittore ma Ade misterioso, terribile, sotteso alla vita, e forse vita essa stessa di tutti»<sup>108</sup>. Nel romanzo, che sembra la «grande opera di un pittore surrealista»<sup>109</sup>, si descrive un tragitto a cavallo che è insieme immagine dell'agonia e «abbagliamento mistico. Manganelli, in effetti, parte dal “basso” per arrivare in “alto”»<sup>110</sup>. Lo stile non cede nell'avvicinarsi della morte: anzi mantiene intensificata la propria specificità, la propria patina

<sup>102</sup> P. Valéry, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 53.

<sup>103</sup> U. Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, La Nave di Teseo, 2020, p. 493, corsivo nostro.

<sup>104</sup> In appendice a *Due vite*, una sezione di *Materiali* come in un saggio accademico. E. Trevi, *Due vite*, cit., pp. 123-125.

<sup>105</sup> Il presente è uno spazio in cui, seguendo un altro romanzo famoso del millennio come *La vita in tempo di pace* (2013) di Francesco Pecoraro, gli uomini occidentali sono «quelli che raggiungono età avanzate e non credono a niente». F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 223.

<sup>106</sup> «Aveva gli arcaismi e le figure retoriche nel sangue [...] ma [...] come non riconoscere nella [sua] scrittura ritualmente geroglifica [...] una profonda, devastante verità?» M. Mari, *Manganelli*, cit., p. 685.

<sup>107</sup> M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, cit., p. 79.

<sup>108</sup> M. Dell'Aquila, *La palude definitiva*, «Italianistica», 20, 3, 1991, pp. 601-602: 602.

<sup>109</sup> A. Costantini, *La palude definitiva*, «World Literature Today», 66, 2, 1992, pp. 326-327: 326.

<sup>110</sup> M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, cit., p. 80.

tutta letteraria di avverbi in -mente e di allotropi («guisa», «invero»<sup>111</sup>...) come in un raccoglimento necessario per affrontarla, una grande perifrasi per poterla mostrare aggirandola.

«Parlare della morte, alla fine, è sempre la forma più pura di letteratura; per Manganelli [...] è l'unica»<sup>112</sup>, chiosa Michele Mari. Trevi concorda: aumentare il voltaggio della letterarietà significa voler continuare a porsi come «grande letteratura, o meglio grande poesia, se intendiamo con questa parola un grado supremo di espressione dell'umano»<sup>113</sup>, come scrive a proposito di *Al giardino ancora non l'ho detto* (2016), il memoir in cui Pia Pera racconta l'avvicinarsi della morte imminente. Anche in *Due vite* le direttrici morte/letteratura procedono di pari passo, si veda la costruzione della parte conclusiva del testo: proprio dove la tensione emotiva del racconto raggiunge l'apice, lì deflagra l'esigenza «geroglifica» sotto la forma della citazione sistematica. Il dettato del narratore viene a costituirsi quasi come una glossa medievale alle parole di Pera: un commentario, in cui anche dal punto di vista tipografico il testo di partenza risulta separato rispetto a quello che, analizzandolo, lo segue, attraverso l'uso di uno spazio bianco e dello stile corsivo. A ben vedere, in realtà, non più di commento puntuale si tratta: la frase riportata a p. 115, incipit del *Giardino*<sup>114</sup>, è la medesima già riportata alle pp. 28-29, e in quel luogo sì criticamente analizzata. Se ricompare, non è più per esigenze ermeneutiche: il narratore prosegue per la propria strada, finge di ignorare la compagnia in cui si trova, non ne fa cenno nelle proprie considerazioni. La doppia voce è un controcanto, un dialogo sottinteso, la mise en abyme di un'amicizia la quale, unita in vita dalla letteratura, non può che consumarsi fino all'ultimo sulla pagina, in una compresenza di scritture che sostituisce quella ormai impossibile fra i loro autori in carne e ossa.

Il supporto intertestuale, lo schermo dell'Altro, è necessario come una stampella per reggere il discorso sulla morte.

Era il giardino adesso a prendersi cura di lei. Proprio così: la aspettava, non come si dice che i morti aspettino i vivi, semmai come un veicolo pronto davanti alla porta, *un tappeto volante, una carrozza di Cenerentola, un cavallo alato* che conosce la strada che conduce alla sorgente della vita, *all'origine del mondo*.<sup>115</sup>

Ancora tra i riferimenti (Aladino, Cenerentola, Pegaso, Courbet) si consumano le ultime righe: per nominare l'indicibile («il Grande Buio»<sup>116</sup>) attraverso un affastellamento del dicibile: citazioni, personaggi, mitologie, come in Manganelli «de reminiscenze [...] si affollano intorno al motivo della palude»<sup>117</sup>. Quando la letteratura si mostra, ferita, per quello che è.

<sup>111</sup> G. Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991, p. 10.

<sup>112</sup> M. Mari, *Manganelli*, cit., p. 693.

<sup>113</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 115.

<sup>114</sup> «Un giorno di giugno di qualche anno fa un uomo che diceva di amarmi osservò, con tono di rimprovero, che zoppicavo».

<sup>115</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., pp. 120-121, corsivo nostro.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>117</sup> G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 28.



Per Manganelli come per Trevi la finzione e la menzogna sono il presupposto necessario della verità. Era scritto, del resto, in *Due vite*, che: «il regno del “ragazzo di città”, il suo piano di realtà, non è la natura, che non ha nulla da insegnargli, ma l’infinita, artificiale illusione delle relazioni umane»<sup>118</sup>. Lo scrittore, a prescindere dal soggetto del proprio tema, è quel ragazzo.

<sup>118</sup> E. Trevi, *Due vite*, cit., p. 99.