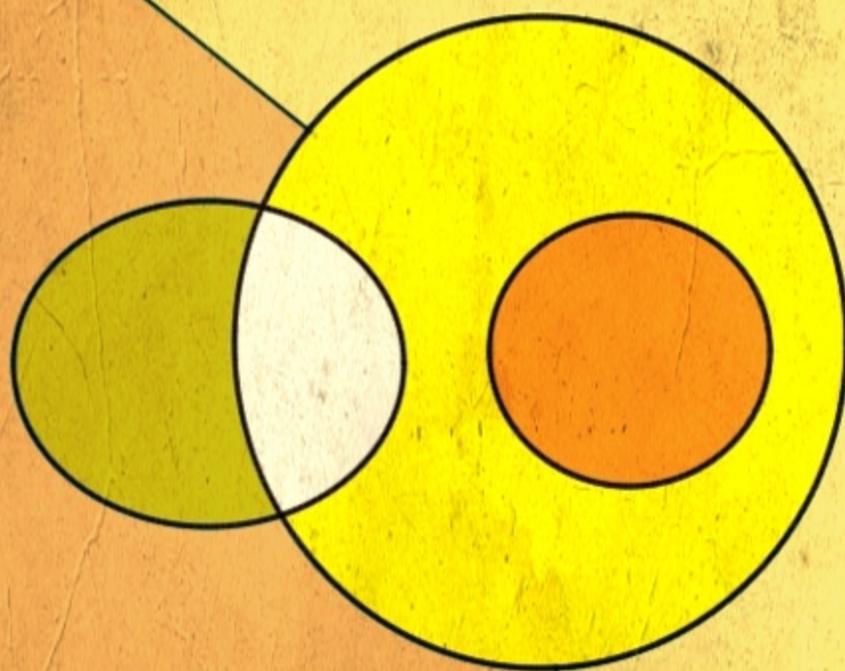


**finzioni**



**Rivista di teoria critica  
e letteratura italiana  
contemporanea**

**V. 2 N. 4, 2022**



**Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea**

**Direttore scientifico:** Marco Antonio Bazzocchi

**Direttore responsabile:** Filippo Milani

**Caporedattore:** Riccardo Gasperina Geroni

ISSN 2785-2288

<https://finzioni.unibo.it>

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna  
Via Zamboni, 32  
40126 - Bologna (Italy)

# FINZIONI

Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea

Vol. 2, n. 4 – 2022

## Strategie

---

- Emiliano Ceresi, *Personaggi-Manganelli* 1-23
- Andrea Gialloredo, *Narrare dopo Centuria: i racconti sbagliati e "impossibili" di Tutti gli errori* 24-34
- Massimo Maiorino, *Giorgio Manganelli ed Achille Bonito Oliva: indizi per una lettura parallela tra letteratura e critica d'arte* 35-47
- Giovanni Salvagnini Zanazzo, *Autocoscienza della finzione. Strategie metatestuali in Manganelli e Trevi* 48-64

## Lecture

---

- Francesca Donazzan, «Non eravamo mica buoni, a fare la guerra». *L'opposizione alla retorica del conflitto in Luigi Meneghelo* 65-77
- Sara Gemma, *Il confine oltrepassato. Verme e angelica farfalla: scienza e fantascienza nelle Storie naturali di Primo Levi* 78-94
- Paolo Michele, *Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanotti* 95-108
- Luca Tognocchi, *Fantastica visione di Giuliano Scabia: da Faust al New Weird* 109-121

## Recensioni

---

- Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, di Simone Trinca 122-124
- Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, di Diego Varini 125-128
- Giacomo Micheletti, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, di Giulio Iacoli 129-132
- Laura Nay, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, di Saverio Vita 133-136

## Personaggi-Manganelli

Emiliano Ceresi  
(Università degli Studi di Palermo)

Pubblicato: 16 marzo 2023

**Abstract** – The article aims to investigate, through the works of three contemporary authors, the progressive affirmation, alongside the writer Giorgio Manganelli, of a Manganelli-character. The characteristics with which Francesco Permunian, Giulia Niccolai and Romana Petri outline their character-Manganelli allows us to study, from a particular observatory, the current outcome of the original heritage of this writer.

**Keywords** – Giorgio Manganelli; writer as a character; contemporary italian literature; narrative heritage

**Abstract** – L'articolo mira a indagare attraverso le opere di tre autori contemporanei il progressivo affermarsi, accanto al Giorgio Manganelli scrittore, di un Manganelli personaggio. I caratteri con i quali Francesco Permunian, Giulia Niccolai e Romana Petri tratteggiano il loro personaggio ispirato allo scrittore permette di analizzare, da una specola particolare, gli esiti e le forme di trasmissione dell'«eredità dissimulata» di questo autore.

**Parole chiave** – Giorgio Manganelli; scrittore come personaggio; letteratura italiana contemporanea; eredità narrativa

Ceresi, Emiliano, *Personaggi-Manganelli*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 1-23  
[emiliano.ceresi@gmail.com](mailto:emiliano.ceresi@gmail.com)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16580>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

«Si può immaginare scrittore più restio di Manganelli all'auto ritratto?»

(E. Trevi)

«Senti, non so da dove cominciare, ma bisognerebbe parlare della tua biografia.  
-No, te lo scordi»

(G. Manganelli in un'intervista)

«Manganelli era, in modi stravaganti, uno scrittore autobiografico»

(A. Giuliani)

## 1. *La maschera*

A breve distanza dal centenario dalla nascita (e a quasi sessant'anni dal suo esordio) appare lecito domandarsi quanto sia stato raccolto di Giorgio Manganelli dalle successive generazioni di lettori-scrittori. Tra i primi a chiederselo c'è stato Andrea Cortellessa in un articolo del 1998 in cui individuava, per ragioni diverse, in Michele Mari e Tommaso Ottonieri i due più immediati prosecutori del suo percorso.<sup>1</sup> Ed è stato lo stesso critico, stavolta in un recente libro di «piccole monografie», ove rende testimonianza della sua *lunga fedeltà* nei confronti di quello «sciantotoso delle lettere», a notare come di Manganelli si «commemora sempre la morte e mai la nascita».<sup>2</sup> D'altronde, per evocare la sua figura e provare a comprendere quanto di vitale ci sia nella sua opera, non sarà bastevole menzionare la contingenza di un anniversario appena trascorso, che pure ha visto succedersi iniziative editoriali e convegni di vario segno, se non al prezzo di subirne l'ironia postuma.

Si potrà partire allora da una constatazione palmare e, per così dire, di mercato editoriale: dal 1990 (anno della sua scomparsa) a oggi il numero complessivo dei titoli editi a nome Giorgio Manganelli è cresciuto cospicuamente. Se cioè, all'epoca della loro pubblicazione,

\*Ringrazio molto Alessandro Giammei per avermi messo a disposizione in anteprima i preziosi materiali del ricco numero monografico di «Riga» dedicato a Giulia Niccolai da lui curato assieme a Nunzia Palmieri e Marco Belpoliti che uscirà a febbraio 2023 per l'editore Quodlibet.

<sup>1</sup> Vd. A. Cortellessa, «Gaddismo mediato». «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana, «Allegoria», 10, 1998, pp. 67-76.

<sup>2</sup> A. Cortellessa, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma, Luca Sossella editore, 2020, p. 22.

gli *Improvvisi per macchina da scrivere* costituirono il suo maggior successo, in termini di vendite, in quanto furono uno dei suoi libri «meno invenduti»,<sup>3</sup> oggi il quadro pare leggermente mutato. Parte di questo cambiamento ha certo agito sul canone, area all'apparenza ostile a sommovimenti radicali, e in cui i libri di Manganelli sembrano aver guadagnato un'apprezzabile serie di posizioni (sia in termini di opinione critica che di ricezione).

Si pensi, come faceva notare sempre Cortellessa in un'intervista, al diverso trattamento riservato in vita a lui e Alberto Moravia<sup>4</sup>. Se è vero, come sottolinea lo studioso, che Moravia era a quell'altezza *lo* «scrittore di successo», nel plebiscitario accordo vigente tra opinione intellettuale e successo di pubblico, laddove Manganelli era piuttosto percepito come un autore periferico dagli esiti artatamente fumistici; oggi (l'allora corale) interesse nei confronti del primo pare essersi ridimensionato, mentre Manganelli sembra guadagnare il favore di nuovi lettori — e con «libri molto diversi fra loro».<sup>5</sup> Per accorgersene basta rivolgersi al catalogo Adelphi, che ne è il principale editore, dove è stato piuttosto valorizzato, nel vasto piano di ripubblicazione, il suo obliquo interesse per temi peregrini: pagine di *ekphrasis* su tabacchiere d'arte, corsivi digressivi su elenchi telefonici e dispacci odeporici compilati da remoti alberghi islandesi arricchiti da divagazioni in cui sono rendicontate, con divertita enfasi catalogatoria, il contenuto dei bagagli.

La mole di ripubblicazioni ci consegna, intanto, un dato concreto: ossia l'avvenuto ribaltamento dei rapporti di forza e del ruolo che Manganelli ricopriva sul fronte delle lettere — ma forse ci dice qualcosa anche del suo crescente valore vettoriale nel campo dell'industria culturale. Da questo sembrerebbe pertanto legittimo continuare a ipotizzare la prosecuzione di una sua linea all'interno della letteratura odierna, per quanto segmentata e discontinua.<sup>6</sup> Tuttavia, ciò non esclude come l'approdo al tavolo di nuovi e delibatori manganelliani (o di un diverso paradigma di gusto) possa, a ben vedere, rivelarsi un fenomeno di temperatura percepita. Sulla natura di un simile inganno prospettico si soffermava uno scrittore a lui debitore, come Michele Mari, che nel 1999, aveva cura di specificare come:

Le affettuose commemorazioni non tolgono che Manganelli resti uno scrittore per pochissimi: comunque un autore più citato che letto (esattamente come il suo Daniello Bartoli) e più letto che sinceramente amato; un autore che anche molti critici considerano più per la sua poetica che per la sua pagina; un autore troppo spesso relegato nella dimensione riduttiva dell'acrobazia verbale, del funambolismo, del gioco dell'intelligenza; un autore infine (anche se quest'annotazione

<sup>3</sup> F. Francucci, *Scarpiera, non scrigno. L'archivio e l'immagine pubblica di Giorgio Manganelli*, in *L'autore e il suo archivio*, a c. di S. Albonico e N. Scaffai, Milano, Officina libraria, 2015 pp. 109-125.

<sup>4</sup> Lo scontro in forma di personaggi tra i due scrittori è rappresentato in una vignetta di Pericoli e Pirella su «La Repubblica», 27 aprile 1985. La tavola è riprodotta in G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo Editore, p. 113.

<sup>5</sup> A. Cortellessa, *Il libro è altrove*, cit., p. 130.

<sup>6</sup> È quanto ho provato a fare in E. Ceresi, «Qualcosa da dirvi». *Ipotesi di modelli manganelliani in alcune scritture contemporanee* («L'Illuminista»), 61-62-63, 2022, pp. 151-174. La relazione appartiene agli atti del convegno *Manganelli Sconclusionato* (Palermo, 5-6 maggio 2022) che ho curato, insieme con la Professoressa Ambra Carta, in occasione del centenario manganelliano.

gli avrebbe fatto orrore) che probabilmente non ha ancora finito di conquistare lo spazio che merita nelle storie letterarie.<sup>7</sup>

In questa rinnovata percezione ha certamente contato negli anni il parallelo affermarsi nell'iconografia letteraria, al fianco del Manganelli scrittore, di un Manganelli personaggio, figura che nella riconoscibilissima *silhouette* del «pingue professore milanese» o del «malinconico tapiro»<sup>8</sup>, per menzionare la fortunata immagine di Pietro Citati, ha cioè come *incarnato*, da quel suo primo ritratto intabarrato<sup>9</sup> che campeggiava nell'effigie della prima edizione di *Hilarotragoedia* in poi, tutto un gusto per un certo tipo di libri — e «intera letteratura» lo definisce con giusta sintesi ancora Cortellessa.<sup>10</sup>

D'altronde, la sua presenza scenica, almeno in questi termini, fu presto avvertita dai suoi sodali se lo scrittore, appena tre anni dopo l'uscita dell'opera prima, prese parte, seppure da personaggio secondario, al *cast* dell'epopea narrata ne *I viaggi di Brek*<sup>11</sup>, «gustoso fumetto del 1967»<sup>12</sup> a tinte *western* ad opera del pittore Gastone Novelli, dove viene trasfigurato nelle fattezze di un polipo dalla tentacolare retorica, il «polpo Manga», appunto.

Notevole poi come l'amico pittore svolgesse in quelle stesse tavole un'operazione filologica (e dunque anti-manganelliana in quanto basata su un principio autoriale<sup>13</sup>) mettendo in bocca al mollusco-conferenziere che, nella vignetta tentava di circuire con precipitazioni verbali Angelica (la sfuggente co-protagonista), le esatte parole di un discorso effettivamente pubblicato da Manganelli su «Il Giorno» — e precisamente il 13 settembre di quello stesso anno: saldando così, a un tempo (e in termini pressoché inequivocaboli), l'autore al suo *avatar* invertebrato.<sup>14</sup> Oltre queste collisioni tra universi artistici finitimi che però costituirono, come acquisito dalla critica, la cifra caratterizzante di quella Neoavanguardia italiana a cui Manganelli si piccò di collaborare nel primo tratto della sua carriera,<sup>15</sup> sta la persona fuori dai libri. L'intellettuale che, in anni decisivi per gli sviluppi futuri della cultura italiana quali furono i Settanta,<sup>16</sup> prese parte da protagonista, con un'*estrosità* che è stata soprattutto *rigorosa*, a convegni, traduzioni, riunioni di comitati editoriali e programmi radiofonici — ambiti su cui esiste

<sup>7</sup> M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 685.

<sup>8</sup> P. Citati, *Manganelli buffone e tiranno*, in «Riga n. 26, a c. di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 246.

<sup>9</sup> Per due gustose *ekphrasis* del personaggio effigiato in copertina rinvio ad A. Cortellessa, *Il libro altrove*, cit., pp. 56-59 e P. Citati, *Curiose mescolanze del viandante lunatico*, «Riga», 44, a c. di M. Belpoliti e A. Cortellessa, 2022, Macerata, Quodlibet, p. 249.

<sup>10</sup> A. Cortellessa, *Il libro è altrove*, cit., p. 131.

<sup>11</sup> G. Novelli, *I viaggi di Brek*, a c. di R. Perna, Milano, Postmedia Books, 2021.

<sup>12</sup> C. Portesine, *Viaggio al termine del fumetto*: <https://antinomie.it/index.php/2021/11/01/gastone-novelli-viaggio-al-termine-del-fumetto/>

<sup>13</sup> Esemplicativo, seppure inverificato, l'aneddoto raccontato in R. Manica, *Ironie cosmiche*, in G. Manganelli, *Ufo e altri oggetti non identificati 1972-1990*, a c. di G. Pulce, Roma, Quiritta, 2003, pp. 197-198.

<sup>14</sup> Il discorso è stato poi ripubblicato da Paola Italia in G. Manganelli, *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica* [1967], in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 158-161.

<sup>15</sup> Cfr. G. Lo Monaco, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, «Arabeschi», 15, 2020, pp. 114-125

<sup>16</sup> Cfr. M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010.

un'aneddotica sovente mitica e inverificabile che Manganelli stesso ha incoraggiato nelle interviste e che, più o meno nascostamente, ha inserito in alcune delle sue pagine.<sup>17</sup> Ed è proprio in occasione di un radiodramma da lui ideato che lo scrittore, come finge di confidare a un amico in un corsivo poi confluito nella sua (auto) *Antologia privata* che Manganelli esordì ufficialmente come personaggio<sup>18</sup>.

A coinvolgerlo fu il regista Mario Monicelli che, dopo una chiamata a scopi persuasivi riportata dallo scrittore, lo mise a conversare Vittorio Gassman, ovvero il «Mangiafoco ideale» per le sue *Interviste impossibili*.<sup>19</sup> Quello stesso cineasta, cioè, che nei propri lavori cercava quel genere di interprete che è «disposto a tutto pur di entrare nelle viscere di un ruolo».<sup>20</sup> È in questa occasione che Manganelli, nelle vesti di un giornalista fintamente vellicato dall'ipotesi della ribalta d'attore televisivo, «figura a cui è concesso tutto, anzi è imposto fatalmente», a un avventore che gli chiese se avrebbe accettato di farsi truccare, rispose di esserlo già: di essere cioè, ancora fatalmente, «truccato da Giorgio Manganelli».<sup>21</sup>

Particolarmente rivelatrice di questo travestimento è la testimonianza di Giulia Niccolai, poetessa e fotografa che lo frequentò da vicino e sui cui torneremo più distesamente che, nel ricordare le tappe della loro amicizia, tenne a precisare la pre-esistenza di un Giorgio Manganelli a «quel Manga»<sup>22</sup> che lei avrebbe conosciuto solo «una decina d'anni più tardi».<sup>23</sup> Federico Francucci, nell'interpretare questo ricordo, ha osservato come: «il Manga» sia di fatto

<sup>17</sup> Molto suggestiva è per esempio la proposta di Mario Barenghi che, nel ricorrere di protagonisti intercambiabili, ritiene che «*Centuria* può esser considerata come la scomposizione quasi spettrografica di un medesimo “egli” che si è reso narrabile rinunciando a dire “io”: e che per cento volte itera, con disperata ironia, la propria favola di inesistenza», in M. Barenghi, *Narrazione*, «Riga», 44, p. 456. In vita Manganelli sia era già schermato da simili ipotesi in un'intervista in cui ammetteva come autobiografici «due o tre motivi ricorrenti in *Centuria*: una relazione passionale con gli autobus, una certa familiarità coi fantasmi e un grande amore per iocorni», in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 151. Ancora più estrema è la prospettiva di Patrizia Carrano che lo ritiene «un vero maestro nel raccontare di sé medesimo: malori, sussulti, incubi, deliqui, fughe, tutto – o meglio, quasi tutto – quanto lo riguarda è finito nelle sue pagine, in una sorta di «autobiografia senza “io”», in P. Carrano, *Un ossimoro in lambretta. Labirinti segreti di Giorgio Manganelli*, Trieste-Roma, Italo Svevo, 2016, p. 18. In una prospettiva simile si colloca Alfredo Giuliani mentre Cortellessa ritiene che siano i corsivi e in particolare quelli su Roma e Milano, i luoghi in cui si «lascia andare [...] a più di una rievocazione» su quella vita interiore a cui poi non si fa il minimo cenno. Osserva il critico: «sono pagliuzze da tesaurizzare con attenzione queste del Manga altrove così severo auto-censore», in A. Cortellessa, *Filologia fantastica*, cit., pp. 139-154.

<sup>18</sup> G. Manganelli, *Fare l'attore così per gioco*, «Corriere della Sera», 23 luglio 1981.

<sup>19</sup> G. Manganelli, *Faccio l'attore in tv*, in Id., *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 222.

<sup>20</sup> G. Gimmelli, *Ugo Tognazzi, sperimentatore dell'eccesso*: <https://www.doppiozero.com/ugo-tognazzi-sperimentatore-delleccesso>

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Antologia privata*, cit., p. 223.

<sup>22</sup> Manga, lo ricordava Sanguineti in una recensione, ovvero «come lo appellavano confidenzialmente, e forse ancora lo fanno, alcuni suoi amicissimi romani», in E. Sanguineti, *Hyper-Manganelli*, in Id. *Giornalino secondo, 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, p. 5. Il soprannome figura in effetti in una lettera molto nota che Manganelli spedisce all'amico Ancheschi; «Carissimo Ancheschi, sì, sono io, il Manga; lo spregevole, il dappoco, il marginale – e se la vostra generosità, benevolenza, e irragionevole cortesia lo tollererà, il penitente, il contrito, l'*heautontimorumenos*», in *I borborigmi di un'anima: carteggio Manganelli-Ancheschi*, postfazione di L. Manganelli, Aragno, Torino, 2010, p. 29.

<sup>23</sup> G. Niccolai, *Prefazione*, in G. Manganelli, G. Sandri, *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a c. di G. Pulce, Milano, Archinto, 2003, p. 7. Sugli anni milanesi si veda anche M. Corti, *Un manierista in lambretta*, «Riga», 44, 2022, pp. 281-282.

«quell'identità-maschera, quell'immagine, che Manganelli ha scelto di, o è stato costretto a, mostrare al mondo e a se stesso». <sup>24</sup> E chissà se anche in questo caso non abbia pesato il magistero di Gadda con quel suo «paludarsi in 'Gaddus' sulla falsariga dell'ego di Cesare in terza persona» <sup>25</sup>. L'impressione, come notava Gianfranco Contini, è che questo dispositivo di ricezione fosse tipico di una certa cerchia intellettuale post-bellica visto che da subito l'apparizione dell'Ingegnere stimolò «la trasformazione dello scrittore d'anteguerra, sapientissima vivanda per una numerata cerchia di appassionati colleghi, in personaggio letterario non solo popolare ma rappresentativo». <sup>26</sup>

Sarà allora importante rilevare come la maschera-Manga, con tutto il suo corredo di gestualità, e impugnante il suo personale copione di elaborate idiosincrasie, appetiti voraci e coltivate bibliofile, non si sia limitata a esplorare solamente i propri *reportage*, o a parlare con puntualità nel perimetro ridotto dei suoi «quadrati di chiacchiera», ma abbia altresì iniziato e quasi immediatamente, ad abitare i libri altrui. Nelle pagine che seguiranno prenderemo in analisi alcuni di queste incursioni con l'intenzione di indagare il tipo di personaggio-Manganelli che gli altri scrittori contemporanei provano a portare sulla scena e, soprattutto, per capire quali delle molte biografie di questo eccentrico poligrafo ne attraggono la penna o diventano sfruttabili in sede narrativa.

A proposito dell'eredità stilistica degli scrittori Contini osservava che «è ovvio destino degli iniziatori che il loro impulso, coniugato a movimenti all'ottri, si specializzi secondo finalità non coincidenti con le loro» <sup>27</sup>. Lo stesso, potremmo anticipare noi, accade ai loro personaggi.

## 2. Il distruttore

Tra i molteplici significati simbolici annessi a quel «poligono molto irregolare» <sup>28</sup> che è Manganelli c'è per esempio quello del violento avversatore del romanzo, o, nello specifico caso specifico su cui a breve ci diffonderemo, del feroce assassino di una certa idea della letteratura. A metterlo in scena è Francesco Permunian, che riconosce in Manganelli uno degli anatenati della propria concezione formale della scrittura: una delle prime figure che al principio

<sup>24</sup> F. Francucci, *Scarpiera, non scrigno*, cit., p. 113-114.

<sup>25</sup> G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 76.

<sup>26</sup> *Ini*, p. 25. Emblematico in tal senso anche il libro che gli dedica Arbasino in A. Arbasino, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008. Ma si pensi a uno scrittore ancora diverso come Antonio Delfini di cui Garboli ha scritto che era «un personaggio di romanzo; lo "scrittore" era solo il malefico pezzo di vetro in cui si rispecchiava, senza riconoscersi, un personaggio che aspettava chissà da quanto tempo, e chissà quanto avrebbe aspettato ancora, di essere "scritto"», in C. Garboli, *Un uomo pieno di gioia*, Roma, Minimum fax, 2021, p. 24. L'operazione è riconosciuta anche da Trevi in prefazione che osserva: «Garboli costruisce il suo personaggio (la persona reale va artigianalmente costruita sulla pagina non meno del personaggio inventato) facendo discendere tutti i fatti raccontati da una sola intuizione centrale: l'essere cioè "diverso da tutti" del suo grande amico», in E. Trevi, «Diverso da tutti», *Il Delfini di Garboli*, in C. Garboli, *Un uomo pieno di gioia*, cit., p. 14. Per un personaggio ancora diverso si vedano le pagine su de Chirico in C. Garboli, *Falbalas*, Milano, Garzanti, pp. 23-28.

<sup>27</sup> G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, p. 34.

<sup>28</sup> G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 70.

dell'epoca postmoderna<sup>29</sup>, ha provato superare il modello rappresentato dal borghese romanzo di trama in favore di forme più frante e sperimentali che, se nel caso di Manganelli, si risolvono nel riuso della paratrattatistica barocca, mentre, in quelle frequentate dal poeta di Cavarzere, hanno piuttosto a che fare con l'insistito allestimento di zibaldoni di digressioni narrative.<sup>30</sup>

Permunion lo ha ribadito recentemente in un'intervista intorno al lascito dell'eredità manganelliana tra gli autori contemporanei in cui, sollecitato sul tema della sua diametrica distanza dal romanzo, genere che necessitava, già secondo il teorico della *Letteratura come menzogna*, di «un riattamento a nuove forme»,<sup>31</sup> si è espresso nei modi che seguono intorno a una forma che ritiene abusata nel panorama della *letteratura circostante*:

Io sono convinto che oggi – anzi, specialmente oggi che tutti scrivono romanzi e coltivano l'abbaglio di diventare scrittori – si debba dar retta a Manganelli facendo tesoro di questa sua confessione: “Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio”. Da parte mia, spesso mi chiedo: perché non tentare invece, al posto del solito romanzo, il genere saggistico o diaristico? Oppure quello drammatico, se non addirittura il poema in prosa o un bell'epistolario come si facevano un tempo? Forse perché oggi tali forme del discorso letterario mal si prestano ad essere ammannite – quale becchime d'ordinanza – agli allievi di quelle scuole di scrittura “creativa” sempre più simili ad allevamenti intensivi di polli le cui carni risultano poi invariabilmente inodori, insapori e incolori.<sup>32</sup>

Non pare dunque un caso che il personaggio-Manganelli di Permunion prenda corpo in *Giorni di collera e di annientamento* (che ha per protagonista il Dottor Lunfardo, un talentuoso *crooner* involontariamente coinvolto nel mondo editoriale e (*malgré lui*) insignito del Premio Strega che, per ragioni di sostentamento, si trova costretto a impartire lezioni di scrittura all'interno di corsi a pagamento rivolti ad aspiranti romanzieri. Si tratta, come è evidente da questo accenno di sinossi, di un personaggio-funzione di cui Permunion si serve per satireggiare grottescamente (e dall'interno) le storture di un mondo che avversa e, altresì, per ribadi-

<sup>29</sup> Vd. R. Donnarumma, *Tre libri preparatori: Arbasino, Manganelli, Calvino*, in Id., *Ipermodernità Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 31-37.

<sup>30</sup> Su una decisa presa di distanza contenutistica dal modello si espone Daniele Giglioli nella prefazione a *Il gabinetto del dottor Kafka*. «Permunion compie un percorso analogo ma inverso a quello del suo grande antecedente Manganelli. Là era il poeta che, classicamente, si sobbarcava la rischiosissima discesa al regno malchiuso delle Madri, irresistibilmente attratto, ha scritto Pietro Citati, dal «sottosuolo dove si ascoltano i soffi, gli ansiti e i guaiti delle creature invisibili». Qui invece le porte sono spalancate, i demoni percorrono la terra, e tutto lo sforzo di Permunion consiste nel cercare di rispedirli al loro regno, resistendo alle loro lusinghe», in D. Giglioli, *La giostra dell'acchiappatopi*, in F. Permunion, *Il gabinetto del dottor Kafka*, Roma, Nutrimenti, 2013, p. 185.

<sup>31</sup> Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale, Palermo 1965*, a c. di N. Balestrini, Roma, L'Orma, 2013, p. 173.

<sup>32</sup> E. Ceresi, *Dieci scrittori*, «Riga», 44, cit., p. 53.

re, ancora una volta, le proprie idiosincroniche riserve su un versante della scrittura letteraria che ha scelto di non percorrere<sup>33</sup>.

Il conflitto interno con cui Dottor Lunfardo (patente alter-ego di Permunion) vive le odiate mansioni del suo *lavoro culturale*, sebbene affatto represso nel corso del libro, affiora violentemente in occasione di un sogno in cui a fargli visita è proprio un' oscura e truculenta proiezione di Manganelli il quale, armato di alcuni oggetti-simbolo che l'inconscio del protagonista desume e rimodula dalla sua opera<sup>34</sup>, compie per procura il massacro degli odiati alunni del corso di scrittura (un vero e proprio «esercito in rotta» composto da una accolta di romanzieri velleitari). Vediamone allora la spettrale apparizione:

Stanotte – che coincidenza! – mi è apparsa in sogno l'ombra di Manganelli. L'ho visto risalire dal fondo di un campo di battaglia camminando verso di me con passo lento e meccanico, burattinesco, da quel Pinocchio che è sempre stato. Pestava i piedi per terra – tic tac! tic tac! – come aveva sempre pestato i tasti della sua Patrizia. E una volta giuntomi accanto, mi ha rivolto la parola con quell'oratoria così lussureggiante e lussuriosa (da abate del Seicento) che io non ci ho capito un fico secco. Ho inteso però il suo ordine finale: «Seguimi, anima imbecille, e guarda come io pugno e battaglia contro i miei nemici mortali!»<sup>35</sup>

Il Manganelli di Permunion si palesa sulla scena con l'incedere burattinesco tipico di Pinocchio<sup>36</sup>, uno dei feticci letterari dello scrittore reale, mentre il ritmo dei suoi passi è scandito dei tasti della macchina da scrivere, Patrizia: un oggetto-simbolo che già Salvatore Silvano Nigro, studioso delle carte manganelliane, ha consegnato alla sua mitobiografia: «era impadroneggiabile. Isterica: balba e blesa. Aveva studiato sull'*Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll. Amava il nonsenso. Ciangottava. Aveva un debole per le aplografie. Indugiava al refuso. E saltava le virgole. Al loro posto, lasciava più ampia spaziatura al silenzio».<sup>37</sup> La stessa eloquenza, condita dall'inflessione *à la* Daniello Bartoli, con cui questa trasfigurazione onirica si rivolge al protagonista, ha dei riscontri nella nutrita aneddotica manganelliana<sup>38</sup> e viene rafforzata da Permunion

<sup>33</sup> Su questa coerenza si è soffermato Nigro che ha evocato per Permunion, una categoria appunto manganelliana, quella dei «libri paralleli», in S. S. Nigro, *Una spia tra le righe*, Palermo, Sellerio, 2021, p. 317.

<sup>34</sup> Il feticismo per gli oggetti degli scrittori è un tratto caratterizzante dei libri di Permunion. Si veda l'elenco del congedo dal *Gabinetto del dottor Kafka* in cui torna Manganelli: «Nella mia testa sempre più caotica e sconclusionata, in cui si mescolano alla rinfusa antichi strumenti di tortura quali la pera e l'innocente targa della Lambretta di Manganelli; i pennini d'antan di Fortini e il menu di un ristorante di Chioggia, da cui fa capolino il volto insanguinato e fracassato del Pasolini di Ostia... Lo sento di notte, quel carro», in F. Permunion, *Il gabinetto del dottor Kafka*, cit., p. 177.

<sup>35</sup> F. Permunion, *Giorni di collera e di annientamento*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021, pp. 35-36.

<sup>36</sup> Non c'è spazio in questa sede per trattare il personaggio del «commentatore parallelo» che si trova in G. Agamben, *Pinocchio, le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Torino, Einaudi, 2021. Rimando anche in questo caso al mio E, Ceresi, *Qualcosa da dirvi*, cit., pp. 161-163.

<sup>37</sup> S. S. Nigro, *Nota al testo*, in G. Manganelli, *La notte*, Milano, Adelphi, 1996, p. 244. Ma anche: P. Carrano, *Un Ossimoro in lambretta*, cit., p. 25.

<sup>38</sup> Tra le molte possibili, valga qui il ricordo dell'amico Pietro Citati che è anche la probabile fonte di Permunion: «Non ho mai ascoltato nessuno parlare così. Come un grande padre predicatore o un papa rinascimentale o un diplomatico secentesco, ostentava gerundi, participi presenti, parole rare, proposizioni subordinate dentro altre proposizioni subordinate, piuccheper-

nian nella battuta parenetica trasposta in italiano arcaizzante: un'esortazione diretta (e però decisamente *scritta*) impreziosita da sintagma già d'uso pariniano («anima imbelles»).

Dopo averlo rappresentato quasi come la materializzazione onirica a un tempo del proprio senso di colpa e delle proprie mire vendicative, Lunfardo procede a una messa a fuoco del suo incubo:

Allora l'ho osservato con più attenzione, quel satanasso inquieto e bellicoso. Era tutto sudato e lordo di sangue dalla testa ai piedi, in quanto impegnato in uno strenuo combattimento al limite delle forze. Nella destra impugnava un martello, preso a prestito da Antonin Artaud, con il quale aveva stretto un patto di comune avversione e sterminio della stirpe dei romanzieri; nella mano sinistra brandiva invece una lunga lancia con appeso un vessillo sul quale sventolava, a guisa d'emblema araldico, la faccia di Pinocchio. E quindi armato di lancia e martello, quel don Chisciotte da strapazzo si avventava furente contro una moltitudine di aspiranti scrittori, sui quali si accaniva accusandoli di aver distrutto le buone regole della retorica antica con i loro raccontini da Liala. La mattanza è durata fino all'alba allorché, all'apparir delle prime luci, mi sono sfilate davanti agli occhi le ombre pallide e dolenti di un esercito in rotta, uno spettacolo da far tremare le vene e i polsi. Nelle loro belle divise di accademici, sconciamente strappate e insanguinate, tutti quei celebri letterati marciavano a testa bassa, seguiti da una calca oscura di fanti e fantesche appena usciti dalle scuole di scrittura di mezza Italia. E su ognuno di loro, dall'ultimo soldatino al comandante in capo, erano ben visibili i segni della furia omicida di Manganelli<sup>39</sup>.

In questo passo Permunion ricorre ad alcuni riconoscibili stilemi manganelliani per tratteggiare lo scrittore. Il sintagma «satanasso inquieto» e l'aggettivo «bellicoso» sono infatti da intendersi con accezione positiva allo stesso modo in cui ciò avviene nell'idioletto manganelliano in cui, lo ha osservato Andrea Cortellessa, uno dei tratti stilistici più individuabili della retorica di Manganelli sta proprio nel servirsi di un lessico disfemico composto da parole-simbolo (come *inferiore*, *provvisorio*, *malizioso*, *losco*) sfruttandole, però, in una chiave positivizzata.<sup>40</sup> Il modello collodiano, già visto nel passo precedente, è qui ribadito nel «vessillo» (altra parola-emblema del lessico manganelliano) brandito dalla sua sanguinolenta trasfigurazione, laddove il martello di Artaud, scrittore decisamente da lui meno frequentato<sup>41</sup>, viene giustificato in ragione del «patto di comune avversione nei confronti dei romanzieri» che lo pone in continuità con la missione delle avanguardie storiche. Il terzo ultimo modello letterario assi-

fetti, con una esatissima *consecutio temporum*, nutrendosi avidamente di parole – sanguinanti arrosti di sostantivi, colorati contorni di aggettivi, folleggianti salse di verbi e di avverbi», in P. Citati, *La malattia dell'infinito: la letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2014, p. 518.

<sup>39</sup> F. Permunion, *Giorni di collera*, cit., pp. 36-38.

<sup>40</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Filologia Fantastica. Ipotizzare Manganelli*, Ancona, Argo, 2022, pp. 269-270. Su questi aspetti si veda ora anche L. Matt, *Accoppiamenti non giudiziari. Ossimori e callidae iuncturae nella scrittura manganelliana*, «L'Illuminista», 61-62-63, 2022, pp. 61-73.

<sup>41</sup> Da segnalare questa recensione questo articolo: G. Manganelli, *Fra' Ambrosio scopre la lussuria*, «L'Espresso» 26 marzo 1967, in cui lo scrittore recensisce M. G. Lewis, *Il monaco, raccontato da A. Artaud*, Milano, Bompiani, 1967.

milato al protagonista è il *Don Chisciotte* di Cervantes, segno che nell'idea di Permunion quella per cui si batte il suo *avatar* (o che il protagonista proietta su di lui) è un'impresa utopica priva di speranze. Ragguardevole, infine, il fatto che il personaggio Manganelli si avventi sulla mannaia di romanzieri «accusandoli di aver distrutto le buone regole della retorica antica con i loro raccontini da Liala»: un passo che di fatto parafrasa, torcendone il senso in direzione attualizzante, la tesi che il Manganelli-reale sostenne in occasione del suo intervento al convegno sul romanzo sperimentale tenutosi a Palermo nel 1965 dove ebbe ad affermare che: «il genere romanzesco si impone nell'Ottocento quando l'idea dell'opera letteraria come artificio decade insieme al gusto della retorica classica». <sup>42</sup> Come si vede qui Permunion aggiunge anche il riferimento al modo con cui il Gruppo aveva appellato, in forma di *diminutio* canzonatoria, gli scrittori Cassola e Bassani: il suo, insomma, è un Manganelli doppiamente avanguardista.

### 3. *Il maestro*

Risulta evidente come Permunion si serva di questo vettore-Manganelli sostanzialmente per muoversi in due direzioni: in prima istanza per posizionarsi in una dorsale espressivo-linguistico di grande prestigio letterario cui legittimamente anela ad appartenere <sup>43</sup> (e le sue prese di distanza da Manganelli mi pare vadano lette piuttosto come negazioni in senso freudiano <sup>44</sup>); dall'altro, come in parte già detto, il suo personaggio-Manganelli è al servizio della battaglia personale che lo scrittore va conducendo da tempo principalmente contro due obiettivi polemici in direzione dei quali, già in passato, ha rivolto volentieri i suoi strali: la moda del romanzo e le scuole di scrittura. Soprattutto in questa seconda direzione, il suo personaggio assume le forme di un'autorità del passato che viene evocata aggredire il presente <sup>45</sup>: un'arma letteraria al servizio della propria tesi che viene impugnata al cospetto degli avversari.

E del resto è però nota l'insofferenza che Manganelli provava nei confronti dell'insegnamento: un sentimento che, come ha osservato Anna Longoni, «trova radici nella concezione che Manganelli ha della letteratura che non può essere insegnata: si può trasmettere infatti solo la “cultura”, parola massimamente detestabile in quanto sinonimo di falsità». <sup>46</sup> Nonostante le nette indicazioni in senso contrario, tra i diversi ruoli svolti dal suo multiforme

<sup>42</sup> Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, cit., p. 173.

<sup>43</sup> Ci si riferisce alla ben nota dorsale plurilinguistica che Contini ha tracciato nell'introduzione alla gaddiana *Cognizione del dolore*, in G. Contini, *Quarant'anni*, cit., pp. 15-35.

<sup>44</sup> Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 210-8.

<sup>45</sup> Come ha notato Salvatore Silvano Nigro in un suo saggio Permunion è uno scrittore «fabuloso» nella misura in cui «più la situazione narrata è surreale, tanto più illumina una realtà che è socialmente riconoscibile», in S. S. Nigro, *Una spia tra le righe*, cit., p.316.

<sup>46</sup> A. Longoni, *Giorgio Manganelli, l'inutile necessità della letteratura*, Carocci, Roma, 2019, p. 38. Paradigmatica, in questo senso, la definizione di insegnamento che Manganelli consegna a Ludovica Ripa di Meana in un'intervista: «insegnare è una delle truffe più stupende... più totali... per pataccari. I giocatori delle tre tavolette, a confronto, sono dei santi in corsa di precipitosa canonizzazione», in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001,

personaggio rientra anche quello del maestro, figura per certi versi inopinata che fa capolino in più parti dell'opera e delle testimonianze di Giulia Niccolai, scrittrice che lo ha frequentato da vicino. D'altra parte, per Niccolai si tratta di un maestro *sui generis* se è vero che l'allieva accoglie con «grande sorpresa» il fatto di «trovarsi di fronte a un accademico che sapesse anche vedere e vivere la vita, che fosse un essere umano insomma, e non un'astrazione formale capace solo di elargire informazioni da una cattedra». <sup>47</sup> Il loro sodalizio intellettuale è documentato materialmente dalle vivaci introduzioni che Manganelli redige a due raccolte di poesie di Niccolai (*Greenwich* e *Henry's bar*), ma anche dalle partecipate dediche che appone ai suoi libri. <sup>48</sup> In apertura a entrambe le *plaquettes* Manganelli si diverte, per riprendere un titolo di Alfredo Giuliani, “a giocare con Giulia” <sup>49</sup> attraverso i meccanismi propri del *nonsense* dimostrandosi un osservatore acuto della sperimentazione interlinguistica messa in opera dall'artista a cui diagnostica, per quanto concerne la nominazione, il vizio della «glossolalia», «disturbo d'avanguardia che consente di parlare una lingua ed essere compreso in trentatré». <sup>50</sup> I primordi del suo discepolato presso la cattedra di Manganelli saranno poi descritti da Niccolai in un apposita sezione di *Esoterico Biliardo*, l'opera in cui la poetessa ripercorre la propria vita dall'infanzia agli anni della formazione intellettuale (particolarmente in seno all'ambiente romano ed emiliano) dispiegandone la materia in tredici capitoli memoriali. Per ragioni di spazio, ci affideremo in questa sede a una sintesi offerta *en passant* di una lunga conversazione con Marco Belpoliti in cui l'autrice ha occasione di soffermarsi sul suo primo incontro con lo scrittore:

L'ho conosciuto a Reggio e mi è parso subito simpaticissimo. Non si dava come altri grandi arie; era un mesto professore con la vita che gli pesava sulle spalle, ma in compenso era spiritosissimo. Gli ho mandato un racconto e gli ho chiesto: Posso fare la scrittrice? Puoi, puoi, mi ha risposto. In quel periodo sono andata a vivere a Roma. Avevo grandi angosce e ne ho parlato con lui. Mi ha consigliato di fare l'analisi. Ho trovato un freudiano, Bellanova, che era stato pilota nella Prima guerra mondiale; aveva scritto un libro futurista sul volo. Ma intanto cominciavo a vedere con assiduità Giorgio; mi faceva da secondo analista. Gli raccontavo i miei sogni e lui mi aiutava a interpretarli. <sup>51</sup>

<sup>47</sup> G. Niccolai, *Esoterico biliardo*, Milano, Archinto, 2001, p. 128.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>49</sup> A. Giuliani, *Giocando con Giulia*, in «La Repubblica», 22 marzo 1981.

<sup>50</sup> G. Manganelli, *Prefazione a Henry's bar e altre poesie 1969-1980*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 7. Manganelli prese parte inoltre con un intervento dettato al telefono a “Avanguardia” e “femminile” due parole da ripensare insieme, un dibattito a Milano con M. Bill, M. Garberi, G. Niccolai, P. Rouve a conclusione de la mostra *L'altra metà dell'avanguardia*, «il manifesto», 24 maggio 1980. Il dibattito si era svolto a Milano, a Palazzo Reale, il 7 maggio 1980.

<sup>51</sup> M. Belpoliti, *Giulia, poetessa “molto Snoopy”*, «La Stampa», 16 dicembre 2005.

Meglio che come maestro Manganelli sembra dunque proporsi a Niccolai come un mentore<sup>52</sup>: la figura che, come Ernst Bernhard<sup>53</sup> fu in principio per lui, le insegnò a *usare se stessa*<sup>54</sup>, a plasmare le proprie angosce in forme artistiche mediante quel processo di individuazione e sublimazione che Emanuele Trevi ha definito «metodo mitobiografico».<sup>55</sup> All'importanza del riferimento umano si lega quella della sua opera letteraria e, in particolare, di *Hilarotragoedia*, vero e proprio *turning point* nel percorso di formazione di Niccolai, oltre che introito al suo apprendistato spirituale — come lei stessa ha confessato ad Anna Ruchat.<sup>56</sup> Questa visione spiritualista che la poetessa ha di Manganelli fa sì che la lettura che propone dei suoi scritti, proprio perché decisamente alonate di soggettività, risultino però sempre originali e distanti per ottica da quegli studiosi hanno avvicinato l'opera manganelliana attenendosi ai soli archetipi junghiani o all'analisi filologica delle sue fonti. È il caso, per esempio, della sua personalissima prospettiva sulla *Palude definitiva*, opera postuma per la quale Niccolai guarda non solo, come verrebbe forse più immediato, ai poemi iniziatici provenienti dalla *sponda* occidentale, ma anche a una supplica a Buddha Maitreya in lingua inglese. È attraverso questa chiave precipua che la poetessa risolve l'enigmatica allegoria che si cela dietro il fondale opaco del racconto: «quella densità vischiosa e malsana nella quale ci muoviamo a fatica, quella melma nella quale rischiamo di affondare è il desiderio, attaccamento, uno dei tre veleni che ci affliggono: odio, attaccamento e ignoranza, secondo gli insegnamenti del Buddha».<sup>57</sup> E lo stesso accade con la parabola della «furiosa picchiata»<sup>58</sup> tracciata in *Hilarotragoedia* così come con la affabulatoria digressione discensiva de il *Discorso dell'ombra e dello stemma*, testi in cui Niccolai individua la medesima disposizione all'accettare la sconfitta che le veniva incoraggiata dai Lama buddisti — al punto che al termine di *Esoterico Biliardo* non fa fatica a riconoscere come Manganelli, soprattutto mediante queste opere, le sia «venuto in aiuto in modo magistrale».<sup>59</sup>

<sup>52</sup> In un'intervista definisce Manganelli una «persona spiritualmente avanzata», in D. Annaro, *Intervista a Giulia Niccolai*, «MemoMi, la memoria di Milano», 14 luglio 2020.

<sup>53</sup> Curioso che Niccolai assimili la funzione che Bernhard ha ricoperto per Manganelli a quella di «un vero guru»: «Io non so cosa gli abbia insegnato Bernhard. Ma Bernhard era uno un vero guru, uno con dei poteri grandissimi. E lui andava da tempo da lui e comunque sapeva fare queste cose», *Ibidem*.

<sup>54</sup> A. Cortellessa, *Uso (di sé)*, in Id. *Il libro è altrove*, cit., pp. 143-146.

<sup>55</sup> Emanuele Trevi, *Come si diventa uno scrittore: lo spazio psichico di Giorgio Manganelli*, in Manganelli, in G. Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, Roma, Quiritta, 2001, p. 99.

<sup>56</sup> «[la] mia lettura di *Hilarotragoedia* (in un momento in cui mi diveniva sempre più difficile comunicare con mio marito a causa della sua malattia), lì la fuga dalla realtà attuata tramite quel testo era un tentativo di “tenere a bada” la sofferenza. Un tentativo, un espediente momentaneo, inaffidabile e inattendibile, perché sempre di brevissima durata, e perché sempre, dopo quelle mezz'ore, mi ritrovavo prigioniera, in una sorta di gabbia di impotenza e frustrazione», in A. Ruchat, *Conversazione con Giulia Niccolai*, «Allora», 3, 2003.

<sup>57</sup> G. Niccolai, *Esoterico biliardo*, cit., pp. 161-162.

<sup>58</sup> Il tema discensivo è tra l'altro chiamato in causa da un romanzo recente di Adrià N. Bravi il cui protagonista avverte una forza che lo risucchia verso il basso, «una specie di levitazione discenditiva, mi verrebbe da dire, giusto per rammentare quello scrittore che disquisiva sulla storia degli antimorti», in A. N. Bravi, *Il Levitatore*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 140.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 150.

L'importanza decisiva che ebbe il suo scambio con quello che ebbe a chiamare il suo «lettore privilegiato» verrà poi ribadita dalla poetessa in un'intervista a cura di Beppe Sabeste dal titolo paradigmatico, *Maestri*. A precisa domanda su Manganelli, Niccolai risponde ancora una volta offrendo una prospettiva in controtendenza con l'opinione corrente e, al contempo, citando una pagina del suo *Esoterico Biliardo*, ove ne paragona la corporatura (e probabilmente l'eleganza affettata) a quella di un noto personaggio letterario:

Giorgio Manganelli è stato un vero maestro tanto è vero che anche in *Esoterico il biliardo* io dico che non so mai e non sapevo mai se lo consideravo uno zio, un maestro o anche l'ho paragonato a Poirot di Agatha Christie. Proprio lui che ha scritto della letteratura come menzogna mi ha insegnato veramente a cercare di raggiungere nella scrittura, con la scrittura, una parte più sincera di me stessa, di togliere molta roba. E con lui anche sono capitate sempre moltissime coincidenze, come se ci fosse uno spazio al di sopra della nostra presenza materiale fisica dove la sua ricerca, che era altissima, e poi lui aveva una cultura, una capacità di scrivere che io non mi sogno totalmente d'averne... La sua ricerca in qualche modo aveva a che fare anche con qualcosa che stavo cercando io che forse è sempre sé stessi. In quello spazio lì succedevano delle grandi coincidenze e delle cose molto molto divertenti.<sup>60</sup>

In ragione di un debito di riconoscenza dovuto a molteplici ragioni e di una lezione così personalmente assimilata, non sorprenderà rivelare come anche Giulia Niccolai si sia fabbricata un proprio Giorgio Manganelli: un personaggio che l'artista assembla con materiali attinti ai suoi ricordi, ai suoi libri e sagomandone un profilo in linea con la sua interpretazione mistica della sua opera. Il *suo* Manganelli, così ampiamente chiamato in causa nel corso della sua opera e delle interviste, fa così la sua comparsa più scenografica in *King Clown*, l'ambizioso progetto di romanzo metalinguistico cui la scrittrice inizia a lavorare dal 1969 e che elabora per un decennio senza tuttavia riuscire a condurlo termine.<sup>61</sup> Sin dalle sue premesse teoriche l'opera appare d'altronde sintonica ad alcune delle prove manganelliane più estreme in senso meta-letterario: come sottolineato da Alessandro Giammei il quesito su cui si fonda il libro è: «cosa sia (e come si debba scrivere, o meglio non-scrivere, o forse shakerare, o addirittura infornare e “niccolaiare”) un romanzo».<sup>62</sup> Il primo capitolo appare nel 1969 sul decimo numero di «Carte segrete», con una breve introduzione di Renzo Paris che annuncia: «Giulia Niccolai sta scrivendo un nuovo romanzo», affermazione a cui l'intellettuale annette subito il provocatorio proposito della poetessa: «sarà una galleria di ritrattini ferocissimi del mondo letterario romano e non». Dalla nota critica di Milli Graffi che accompagna un più tardo capitolo pub-

<sup>60</sup> B. Sebaste, «Maestri». *Conversazione con Giulia Niccolai*, Radio Tre Rai, 2004.

<sup>61</sup> Non è tra l'altro da escludere che il titolo sia la divertita crasi tra le due anime di Niccolai che in qualche modo convergono in Manganelli. Da un lato il termine «King» potrebbe essere in riferimento al *I King*, il libro dei mutamenti studiato da Jung; dall'altro il sostantivo Clown, che potrebbe alludere al *fool* shakespeariano da Manganelli chiamato in causa in più parti della sua opera. In particolar modo, a impersonare il buffone, Manganelli si impegna nell'ultima sua opera, *Encomio del tiranno*, testo che Niccolai ritiene decisivo per il suo rapporto con lo scrittore.

<sup>62</sup> A. Giammei, *Ascoltare Giulia*, antologia a c. di A. Giammei, in «Riga», 45, 2023, p. 19. (in corso di pubblicazione)

blicato nel 1978 sul «Il verri» si scopre effettivamente che il primigenio frammento del '69 aveva al suo interno un «affettuoso riverente e irriverente ritratto di Manganelli».<sup>63</sup> Dopo averne ripercorso alcune apparizioni vediamo finalmente, e seppure per scorci, l'entrata in scena di questo personaggio tutt'altro che secondario:

Nella fucina diabolica del suo inconscio (vasi a cocurbita, serpentine da cui escono i vapori del liquido, fragili alambicchi, pappagalli ospedalieri in porcellana bianca, suore infermiere con rosari di chicchi di caffè e il crocifisso che dondola nero e argento (la morte a portata di mano) “li”, appena spostato sulla destra (quando camminano), il Signor di Ballantrae, il mistico e appassionato Cardinale, Adam Jeffson (odore di fiori di pesco, ferrocianuro di potassio, morte e distruzione, locomotive pazze lanciate come bombe sulle rotaie del mondo), der Professor (Herr Professor Doktor Unrath), ha passato un'estate solitaria dietro l'uscio della sua casa in compagnia di ottanta quartetti (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Bartok). Mabuse, Mabuse! come sono insistenti e meticolose le tue manine d'avorio sui quattro comandi sonori! come affinate e esigenti le volute del tuo orecchio!: volume, balance, bass, treble che mischi, che dosi, che spostati, che non lasci mai fermi.

Quella di Niccolai è un ritratto costruito primariamente sull'enumerazione caotica,<sup>64</sup> sull'accumulo di oggetti che, nella giustapposizione dei loro addentellati simbolici, compongono la scenografia simbolica entro cui si muove “Herr Professor Manganelli”. Tra questi, particolarmente interessante ci pare la menzione del Signor di Ballantrae: riferimento in traduzione al libro di Robert Stevenson su cui Manganelli riflette per cartoni già all'altezza degli *Appunti critici*<sup>65</sup> e a cui successivamente dedica un fondamentale saggio poi confluito nella *Letteratura come menzogna*<sup>66</sup>, il suo manifesto teorico. Altro dettaglio notevole è il riferimento all'estate solitaria trascorsa dietro l'uscio, vero e proprio *topos* ritornante della corsivistica manganelliana,<sup>67</sup> che il personaggio a lui ispirato trascorre ascoltando dischi di musica classica: arte verso al quale il Manganelli reale provava una *profonda invidia*<sup>68</sup> in ragione di quell'assenza di significato intrinseca verso cui poteva solo tendere attraverso la sua prosa. La vocazione *acusmatica* di Manganelli è poi ribadita nelle righe conclusive con le «le esigenti volute dell'orecchio» che si lasciano ammaliare dalla percussiva successione ritmica di giochi fonici e anglismi, oltre che di *Rumori o voci*.

Ma procediamo, scorciando alcuni passi, a vederne un'altra porzione:

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 20

<sup>64</sup> Come notava già Sanguineti «in *Hyperipotesi* il Manga già collocava nelle Callide Iuncture e nelle Enumerazioni Caotiche [...] le forme tipiche del proprio linguaggio, i meccanismi di stile della propria ideologia», in E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, cit., p. 7. Per un affondo su questo stile manganelliano si rimanda a L. Matt, «*Sciocchi giochi catalogatori*». *L'enumerazione nella prosa di Giorgio Manganelli*, «Filologia antica e moderna», 31, 2021, pp. 223-240.

<sup>65</sup> Si vedano i frammenti recentemente ripubblicati in A. Cortellessa, *Archeologia in nero*, «Riga», 44, cit., p. 79.

<sup>66</sup> G. Manganelli, *L'ordigno letterario*, in Id. *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 22-33.

<sup>67</sup> Su questo «sub-topòs» dello scrittore si veda anche A. Cortellessa, *Filologia Fantastica*, cit., pp.152-153.

<sup>68</sup> Giorgio Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, a di A Cortellessa, Roma, L'Orma, 2014

Ma, luccicano attente nella penombra le lenti, le montature metalliche dei tuoi occhiali: distinguono, isolano, classificano. Estraggono da quel pantagruelico, inesauribile, insensato pasto di notte l'essenza più pura. Liofilizzano. La tua musica ribolle fin dal piano di sotto (Gauleiter, gli inquilini non osano lamentarsi?) dove chi viene a trovarti abbandona la cabina protettiva dell'ascensore e, a piedi, sale l'ultima rampa di scale sotto la forca, la carrucola, la fune nera, la sbarra portante del congegno di ferro (medioevale) che la fa funzionare. Cerimonioso, rispettoso, mi accogli nella tua tana, mi regali (giovane indigena volenterosa, figlia-discepola) perline, *semi-precious stones*. Formichiere, a tavola introduci la lunga, sottile lingua vischiosa nelle pappardelle e succhi il sugo di vongole. Mi parli di scheletri: scheletri di pan di zucchero e da tunnel dell'amore.

In questo brano il *focus* della descrizione si sposta sul volto isolando un dettaglio assai caratterizzante della maschera manganelliana, gli occhiali. Viola Papetti, altra scrittrice che ha conosciuto Manganelli da vicino, ha definito la sua «anima occhialuta»<sup>69</sup>. Ma anche Cortellesa, in un *ekphrasis* più recente, nel descrivere la montatura nera che Manganelli indossa nella copertina di *Hilarotragoedia* li definisce: «i soliti occhialacci a far ombra allo sguardo»<sup>70</sup>. Interessante come al rapporto tra alunno e discepola sia aggiunto in questa porzione l'elemento della filiazione intellettuale su cui a breve ci concentreremo (vd. §5). Alla cerimoniosità affabile dell'animale ritroso si contrappone poi la voracità con cui Manganelli conduce i pasti, con una metamorfosi in formichiere, in linea con quell'aneddotica prandiale che è costantemente presente nelle figure che lo hanno conosciuto da vicino e con l'ossessione per l'immaginario zoomorfo che spesso accompagna i suoi libri e la descrizione dei suoi tratti fisici.<sup>71</sup>

Procedendo cursoriamente, vediamo quindi parte del finale per specimini:

“Gesto ebete e grandioso” dici, agitando le mani, ruotando le braccia e slanci trionfali di cupole, pilastri affollati ondeggianti, pareti in movimento, colonne tortili che collidono, voragini di sbarre divelte, fondamenta disincastate, crepe profonde che spaccano il terreno a raggiera divaricano e squarciano, nuvole gonfie e veloci (stolte meringhe, mongolfiere di panna) sono i dettagli di quella deflagrazione barocca che dentro ti figuri, Nerone, ghignando, finalmente appagato: Giudizio Universale, morte e distruzione totali completi pieni e definitivi, il fremito, il grande sussulto, il tellurico orgasmo del mondo. Ma attorno non succede nulla. Allora i tuoi occhietti lucidi e ravvicinati si riabbassano sul piatto e con le manine ti porti il formaggio alla bocca. Rodi veloce, ricominci a strusciare, ridiscendi nei cunicoli, nei sotterranei, nei tuoi labirintici itinerari senza luce, grigio, grasso, morbido ratto (nelle fogne), pantegana, Super-topo, il sopravvissuto, (il solo), (il più crudele, il più forte) dall'esperimento medioevale del barile (dove sei stato rinchiuso con tanti altri ratti affamati). (Divenuto cannibale e feroce, unico superstita divoratore della tua specie, venivi

<sup>69</sup> V. Papetti, *Gli straccali di Manganelli*, Sedizioni, Bereguardo, 2012, p. 56

<sup>70</sup> A. Cortellesa, *Filologia fantastica*, cit., p. 10.

<sup>71</sup> Tra i moltissimi esempi, oltre al già citato Citati, scegliamo il recentissimo ricordo di Gian Arturo Ferrari: «Manganelli, ormai perduto nelle sue ossessioni, ha abbandonato (non del tutto) i lampi di ferocia in cui eccelleva. Rimane però un commensale unico. Nello scantinato, odoroso di umidità, del prediletto ristorante romano dalle parti di Porta Pia dove si fa portare, lancia da sotto la testa di tricheco buono occhiate sospettose verso l'editoriale che gli sta seduto davanti», in G. A. Ferrari, *Storia confidenziale dell'editoria italiana*, Venezia, Marsilio, 2022, p. 192.

dall'uomo ributtato nelle fogne, topo-molosso, per dare la caccia e distruggere, mangiandoli, i tuoi fratelli). Anche Klaus sai, (quel piccolo gnomo del nord), suppergiù ti vede così: un tombino adagio si scoperchia, (da sotto la mano che spinge) poi affiora un braccio, un volto, un corpo grondante, affiori tu che in piedi ormai sulla strada, con la punta delle dita fai schizzare via dalle spalle, dai risvolti della giacca i pezzi più vistosi di merda. Con un fazzoletto bagnato di piscio ripulisci la pellicola molle e marrone che ti impediva di vedere dalle lenti dei tuoi occhiali, te li rimetti, ti guardi attorno e, "città di merda!" constati, prima di incamminarti per le strade deserte. Io mastico foglie di betel, le rumino, infilo distrattamente le dita nell'impasto grasso della tua anima, ci gioco, (un po' affascinata, un po' cattiva), la impugno, la strizzo e quando tolgo le mani e me le guardo, a contatto con l'aria le sento otturate, le vedo lucide di sugna.

Come visto sopra con Permunion, anche Niccolai sembra voler recuperare alcuni stilemi manganelliani. Il periodo si apre con una battuta teatrale enunciata dal suo personaggio in cui il gesto viene definito attraverso una dittologia antitetica. Lo stesso accade con le immagini che si susseguono con enfasi catalogatoria e grande investimento figurativo da parte della scrittrice: è il caso per esempio delle «stolte meringhe» in cui Niccolai si compiace di utilizzare un aggettivo tipicamente manganelliano antependolo a un sostantivo inanimato. Le immagini nella loro successione convergono poi in una «deflagrazione barocca», un agglutinamento di cui il suo personaggio-Manganelli, trasfiguratosi stavolta nell'imperatore Nerone, si compiace con un ghigno apocalittico. Particolarmente rilevante ci pare poi l'ulteriore metamorfosi del personaggio in un topo che si addentra nei cunicoli e in cui pare di riconoscere un ammicco voluto a quell'io braccato che assume le sembianze di diversi animali in *Dall'inferno* («Oh ecco: io talpa, rettile, ratto, topo»<sup>72</sup>). Niccolai ci tiene poi a sottolineare come la sua visione sia parzialmente condivisa da quella di un certo Klaus, nome dietro il quale non è forse azzardato intuire Klaus Wagenbach, l'editore tedesco che esporterà l'opera di Manganelli in Germania e che aveva preso parte «da osservatore a uno dei primi convegni del Gruppo 63 restando affascinato dalla carica anarcoide di quella brigata».<sup>73</sup> Da ultimo, andrà poi rilevato come il topo riemerge in forme umane dall'inabissamento ma sporco di escrementi: sono pagine in cui Niccolai sembra voler giocare con alcuni tra i più noti passi scatologici di *Hilarotragoedia*: «disfa e omogeneizza in merda, senza ira o interiore sconcezza, così che quella sarà merda liturgica ed astratta: teomerda».<sup>74</sup>

#### 4. Il padre

Come si evince dal ritratto di Niccolai quella tra discepola e figlia, in senso intellettuale, è una differenza labile che, se nelle interviste non decade, può invece essere facilmente messa da parte quando si scrive. La poetessa non è tra l'altro l'unica a vedere Manganelli come un

<sup>72</sup> G. Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998, p. 92.

<sup>73</sup> G. Sanpaolo, *Nota*, in K. Wagenbach, *Le più belle menzogne di Manganelli*, «Riga», 44, cit. p. 275.

<sup>74</sup> G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 141-142.

«padre letterario»: a definirlo in questo modo è susseguita a sua volta un'altra scrittrice che ha avuto con lui rapporti di prossimità, Romana Petri.

Secondo la testimonianza dell'autrice Manganelli fu del resto non solo il critico che la tenne a battesimo su «Il Messaggero» recensendo con parole d'elogio la raccolta d'esordio (*Il Gambero blu e altri racconti*, 1990), ma anche il consulente che ne incoraggiò la pubblicazione presso l'editore Rizzoli.<sup>75</sup> Leggendo la recensione appare chiaro come Manganelli dovesse riconoscere almeno parte della proprio corredo stilistico in quei racconti quando tra i principali meriti dell'opera della scrittrice mette a valore «l'intensità visiva» unitamente a una certa inclinazione «al gioco enigmatico».<sup>76</sup>

Nel suo recente *Cuore di furia* (2020) Romana Petri riscrive in effetti la biografia di Manganelli assumendo il punto di vista della figlia, che diventa la vera protagonista della storia. Il dato emerge in maniera tangibile nel nome scelto per la protagonista del romanzo: Norama Tripe, che è lo scoperto anagramma della scrittrice. Il suo personaggio-Manganelli è quindi soprattutto un padre la cui biografia viene però mescolata da Petri in un combinato disposto che salda mitobiografia, studiate riprese dalla sua opera e gusto per la riscrittura. In particolare, la vicenda di Manganelli viene traslata dall'asse Milano-Roma<sup>77</sup> a una geografia parallela: una Spagna assoluta e meridiana che Petri arricchisce di una *tenue spolveratura creola* con cui sembra voler ammiccare al modello della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. Anche per questo caso-studio incuriosisce la particolare specola da cui Petri decide di raccontare Manganelli, scrittore che ha costantemente rifiutato di identificarsi nella funzione paterna e che attorno all'antifamilismo, sin dalle origini, ha volentieri forgiato l'ironia decostruttiva dei suoi corsivi.<sup>78</sup> A questo proposito, sarà qui il caso di ricordare almeno il brano di un elzeviro che Manganelli dedica al ruolo rivestito dallo “Zio” nella famiglia italiana: una pagina umoristica in cui l'intellettuale ha modo di indugiare, come di rado gli accadrà di fare, anche sulla propria storia personale: «non posso negare di avere una certa complicità con me stesso come zio; mentre sono un padre da marciapiede, recuperato solo dalla tenacia irragionevole di una figlia che ha una intensa vocazione redentrice».<sup>79</sup> Quello stesso Manganelli che si era già affacciato da personaggio in un precedente libro di Petri, *Esecuzioni* (2005), si insinua dunque in questo ottenendo, per dir così, la parte del «padre» insistentemente voluto da una figlia dall'

<sup>75</sup> E. Ceresi, *Manganelli sconclusionato #1. Intervista a Romana Petri*. [Manganelli sconclusionato #1. Intervista a Romana Petri | minima&moralia \(minimaetmoralia.it\)](#). Per un'altra prospettiva narrativa su quell'incontro con il «Manguro» si veda M Mari, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 113-115.

<sup>76</sup> G. Manganelli, *Fra poesia e licanthropia*, «Il Messaggero», 26 marzo 1990.

<sup>77</sup> Su cui A. Cortellessa, *La romanite del milanardo*, in *Filologia Fantastica*, cit, pp.139-154.

<sup>78</sup> Il primo corsivo con cui esordisce su «Quindici», come ricorda Belpoliti, è proprio dedicato alla famiglia borghese, in M. Belpoliti, *Mamma, mammifero*, in G. Manganelli, *Mammifero italiano*, Milano, Adelphi, 2007, p. 133. Curioso anche che nella polemica che Pasolini ebbe con Manganelli, il primo lo accusò d'essere «dealista [...] alla normalità piccolo-borghese (tacciandolo di essere un'impeccabile «padre di famiglia» e un «serio professionista all'antica». Cortellessa nel commentare questo scambio ha giustamente osservato che per quanto Pasolini fosse «all'oscuro del privato dell'avversario – al solo leggerlo fa un po' specie», in A. Cortellessa, *Filologia Fantastica*, cit., p. 23.

<sup>79</sup> G. Manganelli, *Mammifero italiano*, cit., pp. 127-130.

“intensa vocazione alla scrittura”. Il romanzo prende avvio con il viaggio di Jorge, evidente ripresa della vulgatissima fuga in lambretta, che stavolta avviene addirittura in trattore diretta a Siviglia.<sup>80</sup> È in questa città che il protagonista ambisce a isolarsi allontanandosi dalla famiglia e accettando, non appena arrivato, di rintanarsi nell'antro di un magazzino di granaglie. In questa condizione di claustrale reclusione, fasciato da mucchi di «sacchi immensi», Jorge diviene scrittore: plasmando nel buio, con inopinate forme da manierista, quelle che in fondo sono personalissime angosce.

Torna allora alla mente il principio di quell'*Aneddoto propedeutico* che stava al centro dell'*Hilarotragoedia*, in cui la figura che diceva «io» nel monologo sembrava prendere parola da un oscuro proscenio:

Io sono stato sempre, e destinato ad essere per il breve tratto che mi resta da vivere, uomo affatto insocievole, scostato e scostante, avarissimo di parole, castissimo di gesti, astemio da qualsivoglia coinvolgente passione; infine, ingrato agli altri, a me stesso oneroso. Ora che la mia vita si riposa in una breve, rovinosa chiarezza, posso redigerne uno stenografico rendiconto, e farmi, io, incordialissimo fra gli uomini, effimero fratello del mio leggente.<sup>81</sup>

Petri sfrutta infatti la sua consuetudine con l'opera manganelliana, assistette infatti Ebe Flamini nella cura dell'edizione del postumo *La palude definitiva*, per innestarla *intus et in cute* nella vicenda biografica del personaggio. L'operazione è certo audace se si leggono le risposte piccate che Manganelli restituiva a coloro che, incuriositi dalla ricorrenza di certe sue topiche, provavano a intuirne la nascosta matrice biografica:

Ecco. Lei mi ha fatto una domanda sulla mia biografia. Non le risponderò per il motivo fondamentale che non credo che la biografia esista, e non credo che la biografia sia un genere letterario adoperabile. È certamente vero che io sono nato, è certamente vero che sono accadute alcune cose. Tutto questo però non descrive nessuna storia di nessuno. Noi non abbiamo delle vite da raccontare, né abbiamo delle scansioni eventuali, delle scansioni di accadimenti, che possono spiegarci. [...] L'importante è che si presenti, quello che viene chiamato biografia, come una serie di nodi che alludono ad un disegno che noi dobbiamo (o in qualche modo siamo costretti o allettati, adescati) interpretare. E posso dire che la smentita che intenderei dare alla biografia, è pro-

<sup>80</sup> La fuga come noto, fu anche causata dalla relazione che in quel periodo Manganelli intratteneva con Alda Merini. Per una prospettiva su Manganelli-amante si veda almeno: A. Merini, *La scopata di Manganelli*, Milano Acquaviva, 2009 e le memorie in prosa e i versi contenute in A. Merini, *La palude di Manganelli o il monarca del re*, con cinque disegni di Marco Carnà, La Vita Felice, Milano 1992. All'interno del libro figura anche un ricordo di Viola Papetti che a Manganelli è dedicato, oltre alle numerose raccolte di saggi e articoli, un piccolo libro dal taglio personale (V. Papetti, *Gli straccali di Manganelli*, cit.). A questi si possono aggiungere i brani memoriali di G. Manganelli, G. Sandri, *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli*, cit. Altri aneddoti a riguardo, insieme a quelli familiari, sono forniti nel recente L. Manganelli, *Giorgio Manganelli. Aspettando che l'inferno cominci a funzionare*, Milano, La nave di Teseo, 2022, libro che era stato parzialmente anticipato dal ricco apparato iconografico dell'*Album fotografico di Giorgio Manganelli. Racconto biografico di Lietta Manganelli*, a c. di E. Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2010.

<sup>81</sup> G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p.101.

prio la smentita all'idea di una esistenza come serie, di una esistenza verificata lungo un itinerario di avvenimenti.<sup>82</sup>

La scelta stilistica produce i risvolti interessanti dal punto di vista letterario quando Petri trova lo spazio, tramite i suoi personaggi, per inserire in una forma ibrida tra saggio e romanzo, delle formule critiche sullo scrittore. È il caso, per esempio, del passo in cui Jorge, nel parlare dell'effetto che ottiene dai suoi libri rivendica con orgoglio il suo talento nel mettere «il lettore con le spalle contro il vuoto»<sup>83</sup>. O quando la stessa voce narrante descrive l'*Hilarotragoedia* come un «libro sulla tragedia ilare del vivere» concepito nell'«affossata scanalatura di un linguaggio che inventava ricordando il meglio del linguaggio altrui». E, ancora, quando i suoi testi sono definiti «tanto astratti in apparenza eppure tanto viscerali» secondando la lettura che Petri stessa ha dell'autore. Forse meno persuasive risultano invece le pagine in cui i titoli di Manganelli sono citati o riletti dai personaggi alla luce del vincolo biografico che li lega allo scrittore, talvolta non senza incrinature interpretative. Ci si riferisce all'episodio in cui la figlia, dopo la notizia della morte di Jorge, ricorda «il primo libro di suo padre, quel capitolo breve intitolato Inserto sugli addii», un testo in cui stupisce come Norama possa rintracciare, stante il coinvolgimento affettivo, indizi di un tradimento paterno. Oppure a quando Dolores (figura ispirata a Ebe Flamini, compagna Manganelli tra gli anni '60 e '70<sup>84</sup>) rilegge *Amore*, testo che dialoga con modelli filosofici, alla luce del loro vincolo sentimentale («Lei l'albero, immobile da sempre nella pazienza sua da vegetale, e lui l'anello che si forma giro dopo giro»).

Alla ripresa di alcuni luoghi manganelliani, lo si diceva all'inizio, Petri affianca fatti reali e mitobiografici mischiando ulteriormente i piani con gli strumenti dell'invenzione letteraria che aveva affinato in precedenza con un libro affine ispirato a Jack London. Non sorprende allora che nella trama trovi ospitalità l'episodio forse più noto e vulgato dell'intera aneddotica manganelliana, quello dell'incontro-scontro con Gadda. Il fatto, recentemente raccontato dalla figlia nella sua biografia del padre, vuole che l'Ingegnere, all'uscita dell'*Hilarotragoedia*, si fosse adontato al punto di precipitarsi nell'appartamento romano di Manganelli per accusarlo di plagio. Si tratta di un fatto inverificato, ma dotato di una intrinseca efficacia letteraria, proprio perché basato più sui rispettivi personaggi-scrittori che sulle persone reali, come testimonia anche un testo precedente, stavolta teatrale, firmato da Tiziano Scarpa, in cui viene portato al centro della scena proprio il presunto alterco fra i due<sup>85</sup> «arricchendolo di estri linguistici manganelleggianti, applicati in particolare alla presa in giro della funzione Gadda»<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit. p. 66.

<sup>83</sup> La citazione è riportata dal ritratto che Petri scrive a ridosso della morte dello scrittore, in R. Petri, *Discesa all'inferno*, «Leggere», 41, maggio 1992, p. 26.

<sup>84</sup> Su cui si veda ora G. Manganelli, *Mia anima carnale*, a c. di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2023.

<sup>85</sup> T. Scarpa, *Il Professor Manganelli e l'Ingegnere Gadda*, «Riga», 25, pp. 26-68, poi in Id., *Comuni mortali*, Effigie, Milano, 2007.

<sup>86</sup> M. Bricchi, *Gadda, Manganelli e i periodi lunghi: un esercizio di comparazione*, «Italianistica», 3, 2022, p. 89.

L'Ingegnere, qui riconoscibilissimo anche come Carlos Emilio Croconsuelo, travestimento onomastico e, insieme, divertito omaggio al «pregiato formaggio ketikese»<sup>87</sup> è d'altronde anche il modello dal quale Petri ha tratto ispirazione per l'atmosfera tonale del racconto («gachíños»; señorita; «sentimiento»; «barrigón») o tracciato gli itinerari della sua *quête* («Calle del Sentimiento»; «calle del Salinero»; Plaza del pino»; «'Il Chicote'»). Lo stesso potrebbe infatti dirsi dei ristoranti che il *suo* Manganelli frequenta imponendo ai commensali pasti pantagruelici per i quali sembra che la scrittrice abbia guardato ai «ciaccolosi caffè del Madragal o del Parapagal»<sup>88</sup> oltre che alla ben nota, e del resto più volte dichiarata, passione dello scrittore per «la fittizia gloria della lista dei vini e dei cibi».<sup>89</sup> A nostro avviso tra le pagine più riuscite sono quelle dedicate a questi momenti luculliani, i più romanzeschi del libro, in cui Petri indugia, talora enfaticamente, sui tasti di quella che lo scrittore definiva una «tastiera limitata quanto accurata di luoghi dove alimentare a seconda degli umori il [...] soggiorno terreno». Le descrizioni lampeggiano in questo caso di quel «gioco di colori e immagini tra il grottesco e il sinistro»<sup>90</sup> che Manganelli stesso aveva colto nell'opera prima della scrittrice. Nell'impossibilità di riportare ampie porzioni del ritratto in questa sede ci limiteremo ad analizzare se anche Petri, nell'inventarsi un proprio Manganelli, sia stata influenzata dal suo stile. Come aveva osservato Francucci nell'additare la puntualità delle sue retoriche ne *L'Encomio del tiranno*: «pochi stili della prosa italiana novecentesca sono così imitabili, e anzi stimolano di più l'imitazione, di quello manganelliano».<sup>91</sup> Ma verso l'analisi linguistica ci attira anche il fatto che il tema emerga nel libro quando il personaggio della figlia, nel riprendere le forme della scrittura paterno, avverte la sensazione che «quella maniera» sia «diventata sua» al punto di sentirsene dapprima «padrona» e poi «quasi usurpata».

Al rischio di *velleità rifacitiva* non sono ascrivibili quei tratti di tenue letterarietà che affiorano in *Cuore di furia*: facciamo riferimento agli esempi di anteposizione avverbio e dell'attributo (dolorosamente sorpresi»; «beatamente interdetti» «venata trasparenza»; «imbalordita critica») o ai, più rari, casi di posposizione dell'aggettivo («padre suo»; «d'estro suo creativo») e di una sua disposizione a occhiale («mie evolutive angosce»; «aureolata chioma iridescente»). Altrettanto sporadici, gli infiniti sostantivati («col lagrimare»; «del morire»), le enclisi pronominali («trattasi»; «diconsì») e le marcate omissioni dell'articolo indeterminativo («non era che miraggio»). Da intenti mimetici sembra invece guidata la presenza di figure di ripetizione, un tratto tipico dell'armamentario retorico di Manganelli che Petri decide di non sciogliere mai in sequenze digressive («alla consapevolezza inconsapevole»; «scostato e scostante»; «sapienti e sapute») ottenendo l'effetto di un periodare piano: ben distante, cioè, dalla «coltivazione di sin-

<sup>87</sup> C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p.328.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>89</sup> G. Manganelli, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2003, p. 156. Sull'aneddotica legata ai fieri pasti manganelliani si veda anche A. Cortellessa, *(Fiero) Pasto* [2010], in Id. *Il libro è altrove*, cit., p. 118-121 e 248-250.

<sup>90</sup> G. Manganelli, *Fra poesia e licanthropia*, cit.

<sup>91</sup> F. Francucci, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 98.

tassi ostiche, ardue inospiti»<sup>92</sup> incoraggiata dal fautore delle *laboriose inezie*. Dando uno sguardo al lessico, costituisce un'indubbia presa di distanza dal cimento l'opzione per il dialetto a cui l'autrice ricorre attingendo, tra l'altro, a diverse varietà regionali («nisba»; «grulla»; «grullate»; «battisoffia» «terra pe' ceci») e che invece, come dimostrato da Luigi Matt, è una risorsa con un numero di occorrenze «piuttosto scarso»<sup>93</sup> in Manganelli. Numerati anche gli arcaismi («appo me») così come gli allotropi («lagrimare»; «gittato»; «simigliante»); più consistente, e significativa dal punto di vista della ripresa intertestuale, è invece la presenza di parole uscenti in *-oso* («melassoso»; «granagliosa») una terminazione di cui, come ha notato Francucci, «la pagina manganelliana, specie tra anni Sessanta e Settanta [...] è carica» di lessemi formati con questo suffisso.<sup>94</sup> Alla stessa logica sembra rispondere la coniazione di sparuti neologismi («rancorodio») insieme all'immissione di parole-stemma immediatamente manganelliane quali il sostantivo «cavallinità» e l'aggettivo «tenebricosa» - quest'ultima trova, tra l'altro, una precedente attestazione nel pasticciaccio gaddiano.

Il tratto più rilevante in questo settore, ma verrebbe da dire in tutto il romanzo, è però l'affollarsi, davvero ad apertura di pagina, di diminutivi e alterati, che risultano il correlativo stilistico di una certa distanza ironica che la scrittrice sembra frapporre tra sé e la vicenda che coinvolge il suo picaresco personaggio («grugnaccio»; «poesiole», «concettuzzi»; «pauretta»; «viaggetto»; «dormitina»; «vedovelle»; «situazioncelle»; «quattrinelli»; «numerino»; «ruscelletto»; «giretto»; «fatterelli»; «alberello»; e si potrebbe proseguire oltre con le messi raccolte nello spoglio<sup>95</sup>. Un espediente a cui Petri ricorre anche in forma di elenco («a fare i conticini, i calcoletti, le sommettine»); per vivacizzare le descrizioni bozzettistiche («un paio di baffetti castorini sopra due labbra ammorbidite»; «signor Arroldez, un tipetto tondo»; ma, soprattutto, per imprimere ritmo ai dialoghi («Me ne importa un pepino a me delle sue bagascette»).

I dati linguistici ci forniscono dunque conferma ulteriore di un fatto che si poteva forse inferire dalla scelta di Petri di muovere da un dato biografico<sup>96</sup>: *Cuore di furia* non sia un libro manganelliano, ma neppure di un libro alla maniera di. È però un romanzo che ci dice molto del fascino e del vivo interesse che il Manganelli-personaggio, insieme ad alcuni aspetti della sua vicenda personale, continua a destare. Così come del persistere di una sua capacità postuma, stante la più volte dichiarata avversione per le trame, di originare storie a partire dalla sua biografia.

## 5. Il finale

<sup>92</sup> G. Manganelli, *Il rumore sottile*, cit., p. 72.

<sup>93</sup> L. Matt, *Gli elementi dialettali nella scrittura di Giorgio Manganelli*, «Oblio», 10, 2020, pp.110-124.

<sup>94</sup> F. Francucci, *Tutta la gioia possibile*, cit., p. 131.

<sup>95</sup> Sull'uso ironico dei suffissi si veda almeno L. Serianni, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989.

<sup>96</sup> Secondo Manganelli «non c'è niente di più basso del romanzo autobiografico», in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 96. E ancora: «È certamente vero che io sono nato, è certamente vero che sono accadute alcune cose. Tutto questo però non descrive nessuna storia di nessuno», in G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 66.

È curioso, e probabilmente indicativo di alcuni dei modi di ricezione attuali, che lo scrittore italiano che forse ha più ribadito, talvolta oltranzisticamente, la distanza che vige tra sé e la propria opera («la letteratura non può mai essere autobiografica. Io sono convinto che l'autore non esiste»<sup>97</sup>) sia stato infine così insistentemente ricondotto alla materia dei suoi libri. I tre personaggi recenti che abbiamo provato a esaminare nel corso dell'articolo lo testimoniano con maniere, stili e prospettive diverse ma, sin dal sospirato esordio, anche un critico a lui consentaneo come Alfredo Giuliani non poteva fare a meno di indicare il profondo nucleo biografico che era occultato dagli artifici allegorici di *Hilarotragoedia*.<sup>98</sup> Le risposte e gli aneddoti leggendari che Manganelli rendeva a coloro che erano curiosi di conoscere la sua biografia e il suo privato, infine, hanno generato libri – e forse anche in ragione di una naturale forma di attrazione verso tanto evasivo mistero o, magari, per la natura menzognera (e dunque intrinsecamente letteraria) di certi racconti inverosimili<sup>99</sup>.

Di là da dalle interpretazioni critiche di marca biografica, che talora risultano molto persuasive nello scandagliare questo scrittore, ci pare, però, che la scelta di rappresentare la vicenda personale di Manganelli o di farne un personaggio, ci consenta di far emergere *anche* altro. Da un lato, nel rapporto che alcuni scrittori attuali intrattengono con il Novecento, ci sembra che si delinei un portato che è il simmetrico rovescio di quello che Gianluigi Simonetti, studiando il contemporaneo scrittore-personaggio, ha inquadrato efficacemente nel nome di scrittura «categoria», ovvero quel fenomeno dell'editoria attuale che bada all'identità di chi scrive e alla quantità di prestigio non letterario in termini visibilità e popolarità di cui dispone: «in questo quadro il possesso di uno stile, uno sguardo personale sul mondo, l'aver qualcosa da dire risultano accessori».<sup>100</sup> Con Manganelli è vero l'opposto: scrivendo di lui, del suo personaggio o della sua biografia è come se in qualche misura si partecipasse del suo prestigio letterario e si entrasse in possesso delle sue forme ascrivendosi a un canone affermato dal punto di vista storico-critico. Lo stesso, seppure con gradi di adesione e riprese diversi, ci pare accada con Gadda e Landolfi per menzionare due personalità appartenute allo stesso *milieu*<sup>101</sup>. Dall'altro, come osservava Enrico Testa: «nonostante tutta la distanza, lo scetticismo e il sospetto che si possano frapporre fra noi e la pagina, la letteratura genera fenomeni di identificazione tra il lettore e i personaggi»<sup>102</sup>. Fare di Manganelli un personaggio significa dunque anche compiere

<sup>97</sup> G. Manganelli, *La penombra mentale*, cit., p. 101

<sup>98</sup> A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a c. di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 15-19.

<sup>99</sup> Verosimili ma comunque sorprendenti gli aneddoti raccontati in G. Bompiani, *Mela zeta*, Roma, Nottetempo, 2016, pp. 65-70. Parzialmente ripresi anche in G. Bompiani, *La penultima illusione*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>100</sup> G. Simonetti, *La Letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 323.

<sup>101</sup> F. Venturi, *L'Ingegnere e il Conte. Per qualche traccia del rapporto Gadda-Landolfi*, in «I Quaderni dell'Ingegnere», 5, 2014, pp. 255-263

<sup>102</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 3. Ma al saggio di Testa sono debitrice tutte queste righe conclusive.

lo sforzo di comprendere un autore complesso dal punto di vista ermeneutico, magari tentando di avvicinarlo e di addomesticarne le punte più contraddittorie, oppure provare a valicare i limiti della scrittura critica attraverso i mezzi di quella letteraria. E d'altronde Manganelli ha aderito più o meno direttamente a quella stessa cultura strutturalista<sup>103</sup> che tra Sessanta e Settanta vedeva nel personaggio nel migliore dei casi «un prodotto combinatorio»<sup>104</sup> e nelle ipotesi più estreme «un residuo umanistico legato a una concezione vieta e retriva della persona»<sup>105</sup>. Dati simili assunti non è forse un caso che Steiner arriverà successivamente a individuare nel processo di creazione del personaggio un meccanismo attraverso cui «l'irreale si vendica della realtà»<sup>106</sup>. Del resto è stato proprio lo scrittore di *Centuria*, lo stesso intellettuale che si autodefiniva assai esperta in «cose che non esistono»<sup>107</sup>, ad avviare per primo quell'«azione raccontata», per dirla con Ricoeur<sup>108</sup>, che ha determinato, con un'«evocazione quasi sciamanica», l'apparizione sulla scena del fantasma fittizio e ingombrante della sua maschera. E questo, per la scrittura di Manganelli, è solo uno dei tanti paradossi («la mia vita, la vita della suburra però, non la vita biografica, è protetta da un brulicare di anonimi in cui io mi posso inserire, acquattare, nascondere»<sup>109</sup>).

<sup>103</sup> Sulla consapevolezza «formalista o šklovskijana» dello scrittore si veda M Ricciardi, *Il sovrano cosmo del linguaggio e il buffone anarchico*, in «L'illuminista», 61-62-63, 2022, pp. 331- 341. Su una specifica lettura formalista si rimanda invece a M. Bricchi, *Le maniere Manganelli. Osservazioni sul repertorio di un post-sperimentalista*, in «L'illuminista», 61-62-63, pp. 75-86.

<sup>104</sup> R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973, p. 65.

<sup>105</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p.4.

<sup>106</sup> G. Steiner, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003, p. 151.

<sup>107</sup> Così la quarta di copertina in G. Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989. La frase era tra l'altro apparsa precedentemente in *Centuria* dove figurava un signore «assai competente in materia»; una coincidenza che sembra avvalorare la succitata ipotesi autobiografica di Barengi intorno all'ispirazione di quest'opera, in G. Manganelli, *Centuria*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 205-206.

<sup>108</sup> P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993, p. 234.

<sup>109</sup> G. Manganelli. *La penombra mentale*, cit., p. 72.

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

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

Publicato: 16 marzo 2023

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

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

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

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

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

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

*Centuria*, il libro del 1979 che accetta la sfida di contenere con “geometrica” pianificazione l'apparente disordine dei «cento piccoli romanzi fiume» di cui è composto, segnala un punto di non ritorno da parte di Giorgio Manganelli quanto alla pratica del sistematico sabotaggio delle narrazioni tradizionali, in primo luogo il romanzo, cui l'autore contrapponeva forme ibride ripescate dalla tradizione premoderna o modulazioni nella misura delle “prose brevi”: alle cattedrali romanzesche di rito sette-ottocentesco lo «scrivente» sostituisce conformazioni più libere della parola-stemma quali cicalate, dialoghi e interviste impossibili, libri paralleli, confessioni mendaci, monologhi deliranti («da struttura del monologhetto immorale», come l'ha denominata Sanguineti<sup>2</sup>), improvvisi per macchina da scrivere, spiazzanti *cabiers* odeporici. Queste sperimentazioni volte a contestare le barriere dei generi letterari al contempo li rivitalizzano, soppiantando in nome del «politeismo» narrativo<sup>3</sup> – come amava esprimersi il «teologo burlesco» Manganelli – persino la dominante dei suoi testi degli anni Sessanta, ovvero la simulazione, parodica o meno, dello schema diegetico del trattato e del commento. Nel vacare del senso (o almeno di “un” senso definito) e delle norme di condotta abituali per i romanzieri, al fine di garantire la tenuta della compagine libresco occorrerà fare ricorso a una scrittura “vincolata”, sia per il taglio ridotto dei foglietti che per la strategia dei rimandi interni e delle omologie nella costruzione delle singole storie bonsai (ambientazioni, profili e connotazioni dei protagonisti, le situazioni stesse obbediscono a leggi di ricorsività, se non proprio di reduplicazione, da una trama all'altra). Manganelli, tuttavia, distrugge l'impalcatura del sistema di ordinamento testuale delle sue tracce di racconto portando a compimento la meticolosa dissoluzione del quotidiano nell'assurdo e nel fantastico (nella gran parte dei casi si tratta di vicende di estinzione, morte, persistenze larvali e fantasmatiche, spazi infestati o abbandonati, relitti di civiltà decadute o future) mediante un escamotage che fa implodere (letteralmente) la cornice

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

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

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

delle centurie con l'atto supremo di "chiusura", un vero finale scenico, che vede il lettore supremo precipitare al suolo mentre i lettori collocati ai vari piani dell'edificio testuale declamano il passo di loro pertinenza<sup>4</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Esiste da qualche parte – supponiamo, ai limiti di un bosco, ma non troppo vicino ad un ruscello – esiste un racconto, o piuttosto un frammento di racconto; frammento, dico, sia perché in genere i racconti hanno tendenza a rompersi in frammenti, sia perché ogni racconto, per quanto globale, è un frammento. Diciamo dunque che in quel tal luogo esiste un pezzo di racconto<sup>12</sup>.

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

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

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

<sup>12</sup> ID., *Racconto sbagliato*, in ID., *La notte*, Milano, Adelphi, 1996, p. 30.

anteriore rispetto ai fatti esposti ne *L'effigie*<sup>13</sup>. Una tale meccanica produce parimenti l'intensificazione dell'istanza narrativa (addirittura duplicata<sup>14</sup>) e la sua polverizzazione in una miriade di illazioni: il motore propulsivo di questa riscrittura del testo sta proprio nell'errore, nello sbaglio che inerisce non solo all'ipotesto ma anche a tutte le sue potenziali ricostruzioni<sup>15</sup>. Manganelli stesso ha sbrogliato questo nodo sottolineando come l'errore rappresenti l'ombra, la sostanza oscura da cui il testo irradia, mai tuttavia per vie dirette, le proprie potenzialità di significazione:

È il culto di ciò che vorrei chiamare l'errore della scrittura, per me una componente fondamentale. Il testo, in qualche modo, dev'essere sbagliato, ci dev'essere dentro – come dicevo – dell'ombra. Se il testo non è sbagliato, questo significa che è incapace di recepire l'ombra, vale a dire il proprio lato notturno. In quel caso è un testo misero, defraudato delle sue vere possibilità. L'altro caso lo definirei manierismo. Tutto ciò lo fa il linguaggio; l'autore, cioè io, non c'entra affatto<sup>16</sup>.

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

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

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

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

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

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

la data non faccia pensare<sup>18</sup>). Nel risvolto dell'ultima silloge manganelliana, *Tutti gli errori*, data alle stampe nel 1986, ai vuoti (le «reticenze») e agli svaghi di un'attività ludica, sembra aggiungersi più d'una caratteristica peculiare, ignota all'irruenza del romanzo. In questa carta d'identità, ad ogni sostantivo s'accompagna un aggettivo che corregge l'ordine in caos, o viceversa:

Berlingate geometriche, cantafere passionose, ragionamenti irragionevoli cui non mancano dignitosi epifonemi, astute reticenze – ogni reticenza è racconto occulto – preamboli ariosi ed epiloghi saviamente concettosi. Il lettore attento troverà allusioni, accenni, implicazioni, giochi enigmistici, e altri intrattenimenti candidi, schietti, anche puerili. S'è detto: i racconti son favole invernali, consanguinee alla vecchiezza, all'infanzia, alla gelida lunghezza della notte<sup>19</sup>.

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

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

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

<sup>20</sup> ID., *Che cosa non è un racconto*, cit., p. 35.

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

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

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

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

Se avrò figli, insegnerò, incredulo, a temere la dimora, come luogo di tortura, e insegnerò a pensare a voi come esseri malvagi, iracondi, immagini di insondabile sporcizia. Conoscerò la pioggia, la neve, la malattia, l'amore della carne, il tradimento mio e altrui, la menzogna, l'ira, la paura, la fuga, la fame, il rancore, la solitudine irreparabile, perché nulla, se non ciò che ora sta in questa dimora, potrebbe medicarla. Cercherò il sentiero angusto tra disperazione e assenza di speranza, e tenterò di uccidermi, tenendo a freno sia l'odio che l'amore, per quella che allora non potrà essere più che la fantasia della dimora<sup>27</sup>.

La felicità risiede nel non essere e la sola tregua possibile dai mali è concessa agli abitanti della dimora, a quelle larve opache – volti prima benevoli poi assorti e crucciati – verso le quali i mortali indirizzeranno scetticismo e odio blasfemo<sup>28</sup>. Nessun ritorno è possibile, non si dà ciclicità mitica di morte e rinascita perché, una volta sperimentata la lordura terrestre, *l'animula vagula* sarà per sempre memore di ciò di cui non potrà più sbarazzarsi, ovvero «l'ombra nata e cresciuta con me, per una vita»<sup>29</sup>. Errore senza rimedio è il nascere, così come errori sono all'interno delle scarne dinamiche relazionali di questi sette racconti il connubio e gli abbracci degli amanti. *Tutti gli errori* è un libro di disgiunzioni e di addii («queste due vite che non si sommano»<sup>30</sup>, recita il copione sclerotizzato del racconto *Gli amanti*). Il dialogo per monologhetti alternati della coppia si fonda su un'oculata strategia della distanza e della dipendenza reciproca (nell'incalzare anaforico di formule ribattute: «ciò che mi lega a questa/quella donna», «ciò che mi lega a costui»), per meglio attuare quella separazione che, sola, consente di coltivare la differenza nelle pieghe dell'abitudine e del disamore. «Esperti, ciascuno di noi, della sconfitta, della malattia elegante dell'altro, non sapremmo davvero separarci»<sup>31</sup>... l'amore tossico e conclusivo diviene pertanto un mezzo per scrutarsi come in uno specchio:

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

<sup>25</sup> Ivi, p. 12.

<sup>26</sup> Ivi, p. 11.

<sup>27</sup> Ivi, p. 10.

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

<sup>29</sup> Ivi, p. 11.

<sup>30</sup> *Gli amanti*, in G. Manganelli, *Tutti gli errori*, cit., p. 16.

<sup>31</sup> Ivi, p. 25.

Dirò così: ci fu una anamorfose; o anche: esistono punti privilegiati in cui l'universo si specchia deformato, come se, oltre al suo centro astronomico o teologico, un altro ne avesse, un minuscolo specchio tondo, perfettamente tondo, calcolatamente curvo, e in quello specchio l'universo intero si riflettesse, e non senza stupore, ma senz'ire, prendesse cognizione di una immagine di sé che non conosceva. Errore è trovarsi in quello specchio curvo, deforme e deformante. Ma è anche un prodigio; e in una vita, quale si sia, così deserta di prodigi, così incapace di prodigi, nessuno dovrebbe rinunciare alla ferma conservazione in sé di uno specifico "legame", un legame con l'assurdo e con l'impossibilmente sensato<sup>32</sup>.

Questo racconto in cui il solipsismo, da cui sono specularmente affetti tanto l'uomo che la donna, condiziona persino la struttura, consueta in Manganelli, del dialogo astratto a botta e risposta (tra A e B) vive delle variazioni sul tema della negazione<sup>33</sup>, della lontananza (vi si pratica, a rovescio del *servitium* di *Amore*, una degradante erotica rigorosamente *in absentia*), dell'abiezione a cui ciascuno degli amanti condanna l'altro, dello sviamento e del "disincontro": «io ho concluso che appunto lo spazio del disfacimento, uno spazio sempre più instabile e angusto, è il luogo del nostro appuntamento»<sup>34</sup>. Il racconto finale, *Gli sposi*, descrive i rituali dell'approssimarsi dei due promessi all'altare, ma le deviazioni e il mancato riconoscimento della devota immagine dell'altro conducono all'eterna asincronia tra gli itinerari, solo in apparenza convergenti, dalla casa di ciascuno dei due sposi alla chiesa. E ciò perché il peso dell'io, del vissuto con le sue negligenti incombenze, schiaccia ogni spiraglio di futuro:

Nella casa che mi appresto ad abbandonare, la mia casa lungamente solitaria, io eseguo una estrema ricognizione del mio consueto deserto. Mi congedo da tutte le astensioni, i silenzi, le inconsumabili tregue. Ora mi accosto alla porta, la spalanco, mi volgo a vedere le stanze del mio passato, che ho faticosamente popolato di perplessità che vanno consumandosi, non dissimili da fantasmi definitivamente esangui<sup>35</sup>

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

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

<sup>32</sup> Ivi, p. 33.

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

<sup>34</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>35</sup> Ivi, p. 128.

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

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

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

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

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

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

<sup>40</sup> *Il punto H*, ivi, p. 79.

<sup>41</sup> *Sistema*, ivi, p. 110.

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

<sup>42</sup> G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, cit., p. 35.

## 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*.<sup>1</sup>

Tutto arbitrario, tutto documentato.  
Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*.<sup>2</sup>

### 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»<sup>3</sup> 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 gioco<sup>4</sup>.

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

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>. Dunque, guardare lo specchio - «attraversare lo specchio, operazione che, in letteratura, non è del tutto inedita»<sup>6</sup> - 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 63<sup>7</sup> -, 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 nomadismo<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>. 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 lacaniana<sup>10</sup>, 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»<sup>11</sup>. Così la posizione laterale (strabica) ed il ribaltamento del gioco (essere giocati) aprono al repertorio, per dirla con Nancy, di «differenze parallele» che accomuna

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

<sup>6</sup> Ivi, p. 52.

<sup>7</sup> 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).

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

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 comune<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>; in conclusione «l'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione»<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>. 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»<sup>17</sup>. 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

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *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.

<sup>14</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 221.

<sup>15</sup> Ivi, p. 222.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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»<sup>18</sup>. 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»<sup>19</sup> - 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 istanti<sup>20</sup>.

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, circo-scrive 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»<sup>21</sup> 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

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

<sup>19</sup> Ivi, p. 35.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>21</sup> 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»<sup>22</sup>. 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 segnalare<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup>. 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 deviata<sup>25</sup>.

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»<sup>26</sup> ed osserva come

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> 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 manganelliana si veda L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli*, «Italies. Revue d'études italiennes», 24, 2020, pp. 201-216.

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

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 moderno<sup>27</sup>.

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»<sup>28</sup>. 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»<sup>29</sup> - 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»<sup>30</sup>.

#### 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»<sup>31</sup>, come d'altronde lo è A.B.O. che scaccia «l'ottimismo storicistico dell'avanguardia, l'idea evoluzionistica del *darwinismo linguistico*»<sup>32</sup> -, produce la graduale emersione di una nuova geografia. Scanstando «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

<sup>27</sup> Ivi, p. 19.

<sup>28</sup> Ivi, p. 208.

<sup>29</sup> G. Manganelli, *Jung e la letteratura*, cit., p. 238.

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

<sup>31</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 220.

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

passato»<sup>33</sup>. 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»<sup>34</sup>, 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 mutazione<sup>35</sup>.

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»<sup>36</sup>. 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»<sup>37</sup>, 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»<sup>38</sup> -, 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»<sup>39</sup>. 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) -,

<sup>33</sup> *Ibidem*.

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

<sup>35</sup> 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.

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

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

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

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 11.

per poi virare verso il profondo settentrione, le isole Fær Øer e le terre degli Iperborei<sup>40</sup>. 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»<sup>41</sup>. 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»<sup>42</sup>.

##### 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 maschere<sup>43</sup> - *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 nutrirsiene. [...] Lo sguardo deve essere alimento, approfondimento per macerazione e masticazione<sup>44</sup>.

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

<sup>41</sup> G. Manganelli, *Cina e altri Orienti*, cit., p. 307.

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

<sup>43</sup> «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.

<sup>44</sup> *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 Manganelli<sup>45</sup>; 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 generosità<sup>46</sup>.

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»<sup>47</sup>. 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 parole<sup>48</sup>.

Un manifesto di poetica che il Manga - si firmava «il Manga, il da poco, il da niente»<sup>49</sup> -, *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»<sup>50</sup>, oppure di incrociare

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> A. Bonito Oliva, *Manuale di volo*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 96.

<sup>47</sup> Ivi, p. 100.

<sup>48</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 61.

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

<sup>50</sup> G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 127.

«con estremo stupore [...] alla fermata dell'autobus, un candido unicorno»<sup>51</sup>; *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»<sup>52</sup>. 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 saggio<sup>53</sup> -, 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”»<sup>54</sup>, 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-

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

<sup>52</sup> G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, p. 31.

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

<sup>54</sup> 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»<sup>55</sup>. 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»<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup>.

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»<sup>58</sup>. 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 sovranità<sup>59</sup> 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»<sup>60</sup>. 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»<sup>61</sup>. 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»<sup>62</sup>. 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

<sup>55</sup> G. Manganelli, *Salons*, Milano, Franco Maria Ricci, 1987, p. 150.

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

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

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

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> A. Bonito Oliva, *Antipatia. L'arte contemporanea*, cit., p. 19.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> 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»<sup>63</sup>. 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»<sup>64</sup>. 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»<sup>65</sup>.

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

<sup>64</sup> A. Bonito Oliva, *Manuale di volo*, cit., pp. 9; 14.

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

## 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. Cortellessa, *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. Laouén, *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 fugacità. Come l'angelo con la spada infuocata [...] il tempo ci sbarrò 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.

Puškín? 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.

«Non eravamo mica buoni, a fare la guerra».  
L'opposizione alla retorica del conflitto in Luigi Meneghello

Francesca Donazzan  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 16 marzo 2023

**Abstract** – The essay focuses on the opposition to the rhetoric of war in Luigi Meneghello's works from three different points of view. Firstly, the article considers how the rhetoric of fascist regime, learnt by children through songs, books and scholastic indoctrination, is portrayed and demystified at the same time. The second part is centred on the reaction against the rhetoric of partisan warfare, that is told with irony and understatement in *I piccoli maestri* (*The outlaws*); finally, Meneghello rejects the narration of Resistance through a new rhetorical style, aiming at a truthful testimony of that period: an anti-heroic purpose that caused at first the misunderstanding of his work.

**Keywords** – Luigi Meneghello; rhetoric; fascism; resistance.

**Abstract** – L'articolo indaga l'opposizione alla retorica del conflitto nelle opere di Luigi Meneghello secondo tre livelli differenti. In primo luogo, si prende in esame la rappresentazione e la demistificazione della retorica di stampo fascista, assimilata dai bambini mediante canti, libri e indottrinamento scolastico. La seconda parte è dedicata alla reazione contro la retorica dell'esperienza partigiana, che è narrata invece con ironia e *understatement* nei *Piccoli maestri*; infine, vi è il rifiuto da parte di Meneghello della narrazione della Resistenza all'insegna di una nuova retorica, con l'obiettivo di fornire un resoconto veritiero di quel periodo: un approccio antierico che ha determinato l'iniziale fraintendimento del romanzo.

**Parole chiave** – Luigi Meneghello; retorica; fascismo; resistenza.

Donazzan, Francesca, «Non eravamo mica buoni, a fare la guerra». *L'opposizione alla retorica del conflitto in Luigi Meneghello*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 65-77  
francesca.donazzan2@unibo.it  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16584>  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2022 Francesca Donazzan  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

ABBREVIAZIONI<sup>1</sup>

BS	<i>Bau-sète!</i>	J	<i>Jura</i>
C I	<i>Le Carte. Volume I: Anni Sessanta</i>	LNМ	<i>Libera nos a malo</i>
C II	<i>Le Carte. Volume II: Anni Settanta</i>	MR	<i>La materia di Reading e altri reperti</i>
C III	<i>Le Carte. Volume III: Anni Ottanta</i>	PM	<i>I piccoli maestri</i>
FI	<i>Fiori italiani</i>	PP	<i>Pomo pero</i>

L'opposizione alla retorica è centrale nella produzione di Luigi Meneghello: ritornando sia nelle opere sia negli scritti autoesegetici, essa infatti è uno dei cardini della sua prosa e si accompagna spesso alla riflessione sullo scopo della scrittura letteraria e sul rapporto tra questa, esperienza e verità.

Se in *La materia di Reading*, nel saggio omonimo, si ritrova una definizione per via negativa delle caratteristiche essenziali della prosa sotto il profilo stilistico («lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento, ma è quello di comunicare dei significati. Questa per me era una novità. Faceva a pugni con l'intera temperie dell'educazione retorica a cui ero stato esposto. [...] l'oscurità non ha un pregio particolare [...] C'era poi l'idea che nelle cose che scriviamo la complessità non necessaria è sospetta, e non è affatto invece il prodotto di una mente poderosa. [...] E per concludere, c'era infine l'idea che, a parità di altre condizioni, la solennità è un difetto», pp. 1307-1309), in *Il tremaio* (contenuto in *Jura*) il rifiuto della retorica oltrepassa i confini del piano stilistico, configurandosi come un imprescindibile compito etico. Se il rapporto tra l'autore e la scrittura è «una relazione morale, oltre che estetica», la «falsa profondità e l'oscurità artificciata» della prosa di buona parte degli scrittori italiani coevi sono non soltanto «un modo disonesto di scrivere, ma un modo disonesto di vivere» (pp. 1073-1074).

In particolare, l'opposizione alla retorica del conflitto nell'opera di Meneghello può essere colta secondo tre piani concentrici e temporalmente consequenziali.

### 1. *Vivevamo in una bolla di parole bugiarde*<sup>2</sup>

In primo luogo, la retorica del regime fascista viene rappresentata e screditata mediante diversi procedimenti in *Libera nos a malo* (1963), *Pomo pero* (1974) e *Fiori italiani* (1976). Nel libro d'esordio il fascismo, più che essere tematizzato, costituisce la cornice delle azioni del

<sup>1</sup> Edizioni utilizzate: BS: Milano, Rizzoli, 2021. C I, II, III: Milano, Rizzoli, 1999-2001. FI, J, LNМ, MR, PM, PP: *Opere scelte* (2006), a cura di F. Caputo, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>2</sup> Frammento dagli appunti preparatori di *Fiori italiani*; F. Caputo, *Notizie sui testi. Fiori italiani*, in L. Meneghello, *Opere scelte*, cit., p. 1701.

protagonista<sup>3</sup>, soprattutto nella prima parte, dedicata alla sua infanzia. Gli inni e i canti fascisti, densi di parole reboanti prive di senso all'orecchio del bambino, possono apparire ora come vuoti involucri fonici, sottofondo musicale opaco dei giochi mattutini («*E noi del fassio siàn i componenti*, che belle parole: chissà cosa vorranno dire?», LNM p. 5), ora oggetto sia di risemantizzazione, nel tentativo di ricavarne un senso in linea con le aspettative infantili («*La lota so-sterén fina la morte | e pugneremo sempre forte forte | finché ci resti un po' di sangue in core. | | I pugni di pugneremo me li rappresentavo vibrati come pugnalate dall'alto in basso*», ivi p. 6), sia di parafrasi e commento<sup>4</sup>. La strofa dell'*Inno dei Balilla* «*Vibra l'anima nel petto | sitibonda di virtù: | freme, o Italia, il gagliardetto | e nei fremiti sei tu*» viene così reinterpretata dal protagonista:

Vibralani! Mane al petto!  
Si defonda di virtù.  
Freni Italia al gagliardetto  
e nei freni ti sei tu.

La forma poetica *ti sei tu per ci sei tu* non bastava a confonderci, né l'arcaismo di *mane* per *mani*. L'ordine era di portarle al petto, orizzontalmente, in una forma sconosciuta ma austera di saluto: come un segno di riconoscimento in uso tra i *vibralani* a cui sentivamo in qualche modo, cantando, di appartenere ad honorem anche noi. I freni tra cui era impigliata l'Italia erano per Bruno quelli della nostra Fiat Tipo-due, esterni, sulla pedana destra dietro l'asta del gagliardetto a triangolo: e lì ti era l'Italia con la corona turrita e la vestaglia bianca. (ivi pp. 6-7)

Il contenuto – insieme, sul piano stilistico, al *fascistese* – viene dunque non soltanto neutralizzato, ma anche ridicolizzato grazie a diverse operazioni di stampo ermeneutico, semantico e, soprattutto, linguistico, come il ricorso a malapropismi, paretimologie, risemantizzazioni. Sono i bambini in *Libera nos a malo* che possono scardinare e al contempo screditare la retorica fascista: pur essendo i destinatari privilegiati dell'indottrinamento attraverso la scuola e le iniziative dell'Opera Nazionale Balilla, soltanto loro detengono la *vis* eversiva necessaria per ribellarsi alle varie forme di *costrizione culturale* emanazione del mondo degli adulti, che siano di stampo religioso, linguistico o, appunto, retorico-politico<sup>5</sup>.

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose

<sup>3</sup> Pur costituendo lo sfondo, il fascismo e la guerra emergono più distintamente in alcuni frammenti (come l'inno alla Befana Fascista, nel cap. 7, e un ricordo successivo ad un rastrellamento, nel cap. 13) e nei capitoli 18 e 27.

<sup>4</sup> Per un'analisi di queste pagine si rimanda a L. Zampese, «*S'incomincia con un temporale*». *Guida a Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, Roma, Carocci, 2021, pp. 78, 144-145. Altri inni fascisti oggetto di interpretazione da parte del bambino sono *Il Canto degli Arditi*, nel primo capitolo, e *Inno a Roma*, nel cap. 17.

<sup>5</sup> Sulla forza eversiva dei bambini, L. Zampese, «*S'incomincia con un temporale*», cit., pp. 87, 141, 149.

grossolane. Nel primo sventolavano le bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'or; era una specie di *pageant*, creduta e non creduta. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. (ivi p. 34)

Il riso, grimaldello fondamentale per svestire la narrazione della realtà dell'apparenza gloriosa ed eroica, si nutre dell'alternanza tra la prospettiva adulta e quella del bambino anche in *Pomo pero*, il cui quarto capitolo della sezione *Primi* è interamente dedicato al fascismo: vi si ritrova ad esempio la seconda strofa dell'inno *All'armi*, già citato nei suoi primi versi all'inizio di *Libera nos a malo*. L'immaginario infantile, sottoposto alla pressione costante dell'indottrinamento sui *leaders* dell'epoca a vario titolo, associa figure storiche dai tratti irreali ed entità divine in un'unica congerie e ne restituisce un ritratto deformato e parodico:

Il Duce col fès e vestito alla cavallerizza, Dio a testa nuda e in vestaglia. Il Duce andava in motocicletta (mentre Dio va in angeli) [...] Quel basco, quando non era il fès, ricopriva una grossa pecca del Duce, la maia pelata, mentre il testone di Dio era folto di capelli. La Madonna portava il coccone. La Madonna andava scalza, e una volta posando il piede nudo su una nuvola proprio sopra Malo aveva pestato un bisatto; la si vedeva in un quadro che avevamo in chiesa tastarlo leggermente col piede, e alzare gli occhi al cielo come per chiedere a suo missiere, *Cosa di zèlo, che lo schissa?* con quel misto di timidezza e di capriccio che hanno le donne. [...]

Ci sono stati degli screzi tra quei due, poi hanno fatto la pace e il Duce ha dato due milioni al Papa. Veramente il Papa ne voleva tre, e quando benedice lo rammenta ai fedeli con quei tre diti che fanno Tre! Tre! [...]

La Famiglia-Reale ha cinque teste, UmbertoJolandaMafaldaGiovannaMaria. Sopra ci sono le teste del Re e della regina; per farsi questo ritratto il Re è montato su un caregotto. La Regina è altissima. Viene dal Monte Negro, dove hanno costumi selvatici e le donne spandono acqua in piedi. Anche la Regina è abituata così e quando spande acqua nel quirinale lo fa dall'alto; invece il Re per arrivare col pìmparo all'orlo del quirinale deve alzarsi in punta di piedi. (PP pp. 648-649)

Sacro e profano si ritrovano mescolati anche nella rappresentazione del corteo fascista, paragonato a una processione religiosa, in cui a un piccolo gruppo di ferventi segue, un po' per inerzia, il resto del paese<sup>6</sup>. Tuttavia, l'aspetto su cui insiste maggiormente Meneghello in questo capitolo e, in parte, nel successivo è la *normalità* del fascismo, che riesce a «inserirsi in ogni interstizio della vita sociale dei bambini»: per chi nasce nell'anno della marcia su Roma, esso non può che essere parte dello stato naturale delle cose. In altre parole, il fascismo è «un aspetto della vita locale», privo di oppositori in quanto «parte normale della vita» – uno dei risvolti della realtà, per cui non si poteva avere «anche solo l'avviso che ci fosse una scelta», la possibilità di un'alternativa (PP pp. 641, 647, 651).

<sup>6</sup> PP p. 642: «Tutto sommato è come una processione, ma svelta concitata divertente. In testa filava un manipolo di uomini con le facce piene di corrente elettrica, che dicevano convulsamente *Eia, Eia*, e tutti dietro a passo quasi di corsa esclamando ogni tanto *Alalà!*». Sulla rappresentazione del corteo fascista nel romanzo, si rinvia a M. Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville, Ronzani, 2020, pp. 24-26, 31-33 (la cit. successiva si trova a p. 28).

In *Fiori italiani* viene invece raccontato lo *schooling* di S., alter ego di Meneghello, durante il Ventennio: l'itinerario scolastico corrisponde, in realtà, a un percorso di diseducazione. La retorica intride tutte le tappe scolastiche: la scuola elementare, attraverso libri unici di Stato, dettati e pensierini fornisce ai bambini il corredo di nozioni indisputabili sul fascismo<sup>7</sup>, e con esso la familiarità con l'enfasi e la retorica di cui sono saturi; al ginnasio e al liceo non soltanto la distanza fra mondo reale e apparato di conoscenze, stile e lingua di cartapesta non si assottiglia<sup>8</sup>, bensì si richiede ai ragazzi di diventare essi stessi produttori di discorsi e scritti retorici.

Dopo una puntuale analisi dell'aforisma mussoliniano «È l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende», argomento degli Agonali del 1936, Meneghello racconta così lo svolgimento del tema da parte di S.:

lo divise invece in due parti, una dottrinale in cui mostrava di aderire senza riserve alla veduta che è certamente l'aratro, non la spada, che traccia il solco, mentre non è affatto l'aratro, ma la spada, che lo difende; e l'altra in cui lodava molto l'aratro per ciò che faceva al solco e la spada per ciò che gli faceva lei.

Gli sfuggì completamente che in questa prospettiva il solco diventava una specie di bene supremo, e non terminò con «W il Solco!» come sarebbe stato coerente di fare. Aggiunse invece un elogio conclusivo dell'Uomo che aveva definito così chiaramente che cosa capita al solco nei suoi rapporti sia con l'aratro sia con la spada; e fece intendere che ora l'Italia poteva andare tranquilla, e prepararsi alla conquista del mondo. (FI pp. 841-842)<sup>9</sup>

La rilettura comico-umoristica dell'episodio segue più direttrici: la vacuità dell'asserzione lapalissiana e la sua costruzione retorica – vale a dire, contenuto e forma – sono riletti da un'ottica sarcastica, che implicitamente si allarga agli istituti responsabili di quell'assunto, ossia la propaganda fascista e la scuola che lo trasmette – prendendo a modello l'aforisma, si potrebbe dire che il regime è l'aratro e l'istituzione scolastica la spada che difende e propugna la vuota retorica – ma anche lo studente (che nella metafora viene ad essere colui che decide di impugnare la spada, producendo un tema ampolloso da perfetto avanguardista, e al contempo colui

<sup>7</sup> FI p. 797: «In un settore particolare l'educazione di S. era già compiuta quando cominciò ad andare a scuola in città: l'inquadramento storico e politico del fascismo. Qui la scuola elementare risultava efficace, ciò che c'era da imparare si imparava in modo definitivo, e non occorre più tornarci sopra per tutto l'arco degli studi successivi». Cfr. anche pp. 801-802.

<sup>8</sup> Ivi pp. 787-788: «Così S. si trasferì da una sfera culturale a un'altra; dal mondo della cultura paesana che era parlata e dialettale, a quello della cultura urbana, che era scritta e in lingua. La prima era sentita come un modo di vivere, con le idee incorporate negli istituti e nei costumi; l'altra invece pareva quasi solo un sistema di idee, non connesse col nostro modo di vivere [...] la Cultura Italiana, cioè il sistema di idee proposte agli Italiani (una categoria incerta) come specchio di un modo di vivere probabilmente inesistente». V. anche C II pp. 107 e 121.

<sup>9</sup> Un esame approfondito del tema dal punto di vista anche linguistico è proposto da L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati editore, 2014, pp. 123-127. Per altri esempi di scritti di stampo retorico prodotti dal protagonista si rimanda a FI pp. 830-831 (un'ode e un carne), p. 930 (un articolo celebrativo sul 4 novembre), p. 861 (sulla lingua codificata dei temi d'italiano).

che ne è stato ferito) è investito dal sarcasmo che depotenzia immediatamente l'impennata retorica in direzione universale.

Il culmine del *cursus rhetoricum* di Meneghelo è la vittoria dei Littoriali della Cultura e dell'Arte a Bologna nel 1940 nella categoria Dottrina del Fascismo<sup>10</sup>; poche settimane dopo, il punto di svolta. Il cambiamento è da imputare all'incontro con Antonio Giuriolo, professore che rifiuta di prendere la tessera del Partito Nazionale Fascista che incarna, secondo Norberto Bobbio, «l'unione di cultura e di vita morale»<sup>11</sup>; da Giuriolo, S.-Meneghelo impara che «'libero' come attributo delle cose umane [...] è indistinguibile da 'vero', 'reale'» (corsivo mio, FI p. 946). La fede nel fascismo, con la sua retorica concettuale e stilistica verso la quale Meneghelo avverte un senso di saturazione dopo i Littoriali<sup>12</sup>, si incrina fino a crollare definitivamente: è un processo difficile e doloroso, per dei giovani nati e (dis)educati durante il Ventennio, di conversione, morte e rinascita<sup>13</sup>, innanzitutto morale, prima che politica.

## 2. *Separare la retorica dalla verità effettuale delle cose*<sup>14</sup>

L'apice (che è anche la conclusione) del percorso rieducativo viene individuato da Meneghelo nella guerra civile<sup>15</sup>.

L'educazione intrisa esasperatamente di retorica si rivela per i protagonisti dei *Piccoli maestri* un veleno che, raggiunta la massima tossicità, si tramuta in vaccino, e insieme una sorta di assillo antiretorico non soltanto stilistico, ma anche esistenziale. Combattere la retorica infatti è un costante imperativo morale<sup>16</sup>:

<sup>10</sup> Poiché *Fiori italiani* non racconta l'esperienza dei Littoriali, si rinvia a R. Morace, *Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghelo e il dispatrio*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 161-163 e a L. Zampese, *La forma dei pensieri*, cit., pp. 122-123, per considerazioni sull'argomentazione con cui Meneghelo vinse, sviluppando la traccia *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*, oltre a M. Pozzolo, *Luigi Meneghelo*, cit., pp. 70-76, che propone anche un quadro generale sulla competizione. Le due monografie più recenti interpretano, secondo una prospettiva transnazionale, il dispatrio di Meneghelo come il secondo apprendistato – dopo quello avviato in Altipiano – per la disintossicazione della scrittura meneghelliana dalla retorica introiettata nei vent'anni di regime fascista.

<sup>11</sup> N. Bobbio, *L'uomo e il partigiano*, in AA. VV., *Per Antonio Giuriolo*, Cortella, Verona, 1966, pp. 19-46: 23.

<sup>12</sup> C II pp. 179-180: «L'esperienza della retorica sui banchi di scuola e ai littoriali mi ha guarito ma mi ha anche incapacitato. Mi ha guarito speriamo per sempre dal vizio di asserire cose che si sanno già e si possono dare per sottintese, asserirle con l'aria di esporre dei principi originali, di fare delle scoperte [...] E mi ha incapacitato, perché qualche ideuccia buona ogni tanto vien fuori dalla testa della gente proprio in quella forma aforistica, e io generalmente non la voglio sentire».

<sup>13</sup> *Fiori italiani* si conclude così (p. 963): «Se in principio gli avrebbe fatto spavento e ribrezzo l'idea di poter diventare 'antifascista', ora quel sentimento s'invertiva, e alla fine sarebbe inorridito di essere ancora fascista. Fu un processo esaltante e lacerante insieme: un po' come venire in vita, e nello stesso tempo morire».

<sup>14</sup> C I p. 84.

<sup>15</sup> *Quanto sale?* (in J) pp. 1120-1121: «L'intera esperienza dei miei piccoli maestri si può vedere quasi come un corso di perfezionamento universitario, la conclusione della nostra educazione: per cui la guerra civile verrebbe a essere il culmine e insieme il termine del nostro processo educativo».

<sup>16</sup> V. anche PM p. 440: «Parte delle mie energie nella guerra partigiana furono impiegate a tenere a bada persone come Renzo, Lelio e Mario, la cui speciale retorica dell'anti-retorica era mula e implicita, e al confronto la mia sembrava accademica, una cosa tutta di testa, e frivola. Loro, si sentiva che erano anti-retorici in senso ormonale [...] Mi dissi: "Quando finisce la guerra voglio riflettere a fondo sulla natura della retorica: ora marciamo sul Vaca"».

Io e Nello restammo soli ai piedi dell'Altipiano verso le dieci di mattina; lui aveva ancora circa un mese di vita; cominciammo a salire la costa canticchiando canzonette disfattiste che io componevo, ma disfattiste nei nostri propri confronti, per combattere un eventuale attacco di retorica. (PM p. 411)

Le strategie di difesa dalla retorica messe in campo dai partigiani sono molteplici. In primo luogo, compiono delle scelte in chiaro contrasto con l'aura epica della Resistenza: Meneghello e compagni decidono, ad esempio, di non adottare nomi di battaglia, sintomo di una sublimazione dell'identità in direzione eroica. La frattura esistenziale è già avvenuta all'epoca del passaggio all'antifascismo, e la lotta partigiana ne è il naturale esito. Nessuna trasfigurazione, dunque: essi erano e restano dei giovani universitari; non solo non è necessario, bensì contraddirebbe il percorso che li ha portati fin lì, sancire simbolicamente l'inizio di una nuova vita con l'assunzione di un nome diverso dal proprio:

Credo che siamo stati gli unici, in tutta la zona, a rifiutare fino in fondo di assumere nomi di battaglia. L'utilità ci pareva dubbia, e come fatto di stile ci ripugnava. L'arcadia dei nomi è antica malattia italiana, semmai i nomi che spettavano a noi sarebbero stati quelli degli arcadi e dei pastori, Menalca, Coridone, Melibee; o forse degli accademici in maschera, l'Inzuccato, l'Intronato, l'Iperbolico. Così in mezzo a Tigre, Incendio, Saetta, restammo Mario, Severino, Bruno. [...] Mentre russi e alleati tiravano il collo al nazismo, noi cercavamo almeno di tirarlo alla retorica. (ivi pp. 548-549)

Anche le canzoni infarcite di struggimento e d'eroismo provocano insofferenza: più che gli inni fascisti, oggetto di sarcasmo anche nei *Piccoli maestri*, sono alcune canzoni composte in montagna a risultare particolarmente irritanti, perché basate su stereotipi<sup>17</sup>:

Uno dei due aveva la chitarra, e si mise subito a comporre una canzone, parole e musica, per il reparto; la detestai immediatamente. Diceva fra l'altro: *È freddo il vento, la notte è scura – ma il partigiano non ha paura*; questo può passare, ma poi diceva anche: *pensa alla mamma, la fidanzata – la sola donna ch'egli abbia amata*; e questo assolutamente non va. Purtroppo ai popolani la canzone pareva molto fina. L'autore la cantava (era lentissima) e loro gli andavano dietro sforzandosi di imparare le parole, e dicevano negli intervalli: «Questa canzone qua ne farà della strada». Chissà che vada fino in Polonia, pensavo, così non la sentiamo più. (ivi p. 389)

Dopo aver compiuto il lacerante processo di uscita dalla mistificazione fascista, i partigiani non possono non rifiutare di aderire ad una nuova retorica, pur di segno opposto: non si

<sup>17</sup> Sulle canzoni si rimanda a L. Zampese, *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri*, in F. Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 173-178. Vi si avanza anche l'ipotesi che l'autore di *Bojórno*, canto dei partigiani bellunesi che pare una risposta antiretorica e sarcastica alla canzone e agli intercalari dei due fratelli protagonisti del passo citato, sia proprio Meneghello.

sentono eroi, e rigettano le narrazioni d'impronta enfatica che li riguardano. Così l'ex partigiano Gigi puntualizza, in chiusura del primo capitolo:

«Mi sento come a casa» dissi. «Ma più esaltato.»  
 «Sarà perché facevate gli atti di valore, qui» disse la Simonetta.  
 «Macché» dissi. «Facevamo le fughe.»  
 «Scommetto che avete fatto gli atti di valore.»  
 «Macché atti di valore» dissi. «Non vedi che ho perfino abbandonato il parabello?» [...]  
 «San Piero fa dire il vero» dissi. «Non eravamo mica buoni, a fare la guerra.» (ivi pp. 344-345)<sup>18</sup>

L'esperienza partigiana è vissuta non già da prodi eroi, bensì da un gruppo di universitari abituati al pensiero speculativo. Il primo maestro naturale di *understatement* è Giuriolo:

Dopo un po' si vide venire avanti per il sentiero, tra sgherri mitrati, un uomo piuttosto giovane, robusto, disinvolto. Aveva scritto sul viso: Comandante. Aveva calzoni da ufficiale, il cinturone di cuoio, il fazzoletto rosso. Era ben pettinato, riposato, sportivo, cordiale.  
 Antonio era vestito alla buona, con la sua aria dimessa e riservata; pareva un escursionista. Il comandante avanzò sorridendo, a due metri si fermò, col pugno sinistro in aria, e disse allegramente: «Morte al fascismo». Vibrava di salute, fierezza, energia. Toni un po' imbarazzato disse: «Piacere, Giuriolo», e gli diede la mano in quel suo curioso modo, con le dita accartocciate. (ivi p. 407)

Un altro modo per contrastare la rappresentazione epica di sé, oltre al rifiuto di pose eroiche e all'*understatement*, è farsi investire dalla luce dell'ironia, che permea la scrittura di Meneghello. L'ironia, «la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica» (*La virtù senza nome*, in MR p. 1434) consente di far percepire «l'ambiguità delle cose», di aprire una breccia nella falsa ideologia – prima fascista, poi epico-resistenziale – per far risplendere la *verità* dell'esperienza. Il tono ironico pervade *I piccoli maestri* e si fa più evidente laddove la distanza fra la vita pratica dei partigiani e l'*habitus* speculativo dei protagonisti generi dialoghi e scene surreali<sup>19</sup>:

Ero deciso a instaurare l'autogoverno, ma avendo esortato i giovani ribelli a non usare come latrine gli spazi prossimi alla malga e trovando poi fra i cespugli presso la malga una cospicua testimonianza di disubbidienza, chiamai l'Adunata agli Escrementi. Schierai il reparto concentricamente attorno agli Escrementi; io in centro, presso di Essi, arringai il reparto con vigore, puntando il dito. Parlai della disciplina, dell'auto-disciplina, dell'Italia e dell'umanità. [...] Infatti subito dopo cominciarono i rimorsi. Alcune delle facce dei miei compagni radunati

<sup>18</sup> Il già citato *Quanto sale?* (in J) è uno scritto autoesegetico importante per comprendere a fondo *I piccoli maestri*: vi si rimanda, pertanto, per le riflessioni meneghelliane in merito al rifiuto dei nomi di battaglia (pp. 1122-1124) e agli atti di valore (pp. 1107-1108).

<sup>19</sup> Marengo parla di *sproporzione*, che rende la prosa immune dall'enfasi dello stile e dalla retorica delle idee («Sproporzione fra modelli culturali e vissuto, sproporzione fra aspirazioni e risultati pratici, sproporzione fra esigenze della guerra partigiana e bisogni atavici del popolo in nome del quale si combatte, sproporzione fra documenti dell'azione e contemplazione lirica; sproporzione fra educazione letteraria e nuova realtà»). F. Marengo, *Il mitra e il veleno della verità*, in AA. VV., *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina editore, 1986, pp. 47-56: 54).

avevano un'espressione distintamente scontenta. Era gente già stata in guerra, mentre noi eravamo a Padova a suonare l'oboe sommerso, che poi non si sa che suono possa fare, farà glu glu. Sentii che avevo ricostruito l'atmosfera di una caserma; mi venne una fitta di vergogna. (PM pp. 391-392)

Volevo anche informarmi un po' sul loro ethos, ma naturalmente c'è lo svantaggio che in dialetto un termine così è sconosciuto. Non si può domandare: «Ciò, che ethos gavio vialtri?». Non è che manchi una parola per caso, per una svista dei nostri progenitori che hanno fabbricato il dialetto. Tu puoi voltarlo e girarlo, quel concetto lì, volendolo dire in dialetto, non troverai mai un modo di dirlo che non significhi qualcosa di tutto diverso; anzi mi viene in mente che la deficienza non sta nel dialetto ma proprio nell'ethos, che è una gran bella parola per fare dei discorsi profondi, ma cosa voglia dire di preciso non si sa, e forse la sua funzione è proprio questa, di non dire niente, ma in modo profondo. (ivi p. 423)

### 3. *Una testimonianza chiara e onesta della nostra esperienza*<sup>20</sup>

L'opposizione alla retorica infine trasmigra dal piano dell'esperienza a quello del racconto della Resistenza.

La retorica, secondo Meneghello, pare essere una cifra precipuamente italiana, specie del mondo culturale («La cultura dei bonzi (in Italia), suoi caratteri: il sussiego, l'oscurità, la presunzione», C III p. 133). Neppure la caduta del regime e la fine della guerra sembrano aver generato gli anticorpi necessari contro l'enfasi e la pomposità:

Discorsi pubblici inquietanti, pieni di retorica sentimentale... [...] Ma non eravamo usciti dalla civiltà dei discorsi? «L'Italia è una repubblica fondata sui discorsi?»: penso che questo avrebbe dovuto essere il primo articolo della nuova Costituzione che i suoi futuri estensori rimuginavano in pectore. (C II p. 435)

Al termine del conflitto, anzi, il pericolo concreto di una nuova retorica nel racconto delle vicende resistenziali è percepito da vari intellettuali: ad esempio Italo Calvino, nella Prefazione all'edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1964 – lo stesso anno di pubblicazione dei *Piccoli maestri* – dichiara che il suo intento era quello di

lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata [...] il pericolo che alla nuova letteratura fosse assegnata una funzione celebrativa e didascalica, era nell'aria: quando scrissi questo libro l'avevo appena avvertito, e già stavo a pelo ritto, a unghie sfoderate contro l'incombere d'una nuova retorica. (pp. XIII-XIV)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Di un libro e di una guerra* (nota introduttiva a *I piccoli maestri*, edizione 1976), tratta da F. Caputo, *Notizie sui testi. I piccoli maestri*, in L. Meneghello, *Opere scelte*, cit., p. 1665.

<sup>21</sup> I. Calvino, *Presentazione* in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 2022, pp. V-XXV.  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16584>

Già all'indomani della Liberazione, pareva infatti «che tutti parlassero della Resistenza in modo sbagliato, che una retorica che s'andava creando ne nascondesse la vera essenza, il suo carattere primario» (ivi p. XVIII).

Fra gli scrittori che propongono un'immagine mistificatoria della Resistenza c'è, per Meneghello, Elio Vittorini con *Uomini e no*, pubblicato due mesi dopo la Liberazione. La genesi dei *Piccoli maestri*, e in particolare lo stile antiretorico che li informa, sono imputati da Meneghello anche alla reazione al romanzo vittoriniano:

[...] *Uomini e no*, uscito come sapete proprio nel 1945, ha avuto una certa importanza, in via polemica, per la composizione dei *Piccoli maestri*. Il libro di Vittorini lo sentii, quando uscì, come qualcosa di intrinsecamente falso, oggi non intendo confermare questa critica di *Uomini e no*, ma allora mi parve qualcosa di peggio di un libro mal riuscito. Non solo non esprimeva i caratteri che a me parevano quelli veri della Resistenza, ma ne faceva la caricatura. È in parte per questo che a suo tempo il mio libro è stato scritto come è stato scritto. (*Quanto sale?*, in J p. 1110)<sup>22</sup>

Il tono antitritonfalistico è imprescindibile, se si vuole «rendere conto attraverso un *resoconto* onesto»<sup>23</sup> dell'esperienza partigiana: il primo «compito civile e culturale» dei *Piccoli maestri* è «presentare il mondo della Resistenza in chiave anti-retorica, e rendere testimonianza alla speciale posizione non-conformista della nostra squadretta partigiana» (*Quanto sale?*, in J p. 1114).

Il taglio antiretorico non solo è antidoto alla presunzione, alla pedanteria, all'enfasi, ma si eleva anche a strumento conoscitivo, se applicato in ambito non soltanto letterario:

C'erano nella situazione tutti gli ingredienti per costruirci una nuova retorica al posto della vecchia, che secondo me sarebbe stato come falsare ciò che accadeva: ma noi eravamo immunizzati, liberi di vedere il lato comico della situazione, e attraverso di esso la sua vera natura. Insomma io sostengo che l'antiretorica quando diventa costume (nella vita) e stile (nei libri) dà accesso a zone della realtà che altrimenti non si sa se sarebbero accessibili. (ivi p. 1128)

Nei *Piccoli maestri*, Meneghello adotta diverse strategie al servizio della demistificazione: oltre all'ironia e al generale abbassamento di tono in direzione spesso comico-umoristica<sup>24</sup>, sul piano linguistico l'autore sceglie di impiegare l'italiano parlato, in opposizione alla retorica che

<sup>22</sup> Vittorini è oggetto di critiche anche per l'esperienza del Politecnico: rivista, per Meneghello, dagli ideali alti e condivisibili, ma deludente e sgradevole nello stile e nei contenuti; v. BS pp. 149-150, C I p. 328.

Laura Peters ha notato come il dialogo tra Meneghello e il Castagna sulla scelta di diventare partigiani (PM p. 423) riecheggi un dialogo analogo in *Uomini e no*, con una deviazione verso l'abbassamento di tono, non appena la possibile deriva retorica si palesa all'orizzonte (L. Peters, *Ti resta in mano una crisalide. Sul rapporto tra intertestualità e memoria nei Piccoli maestri*, in F. Caputo (a cura di), *Tra le parole della «virtù senza nome». La ricerca di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 2013, pp. 120-122).

<sup>23</sup> L. Zampese, «*S'incomincia con un temporale*», cit., p. 21.

<sup>24</sup> Fra i materiali conservati a Pavia, vi è un frammento incentrato sulla relazione tra serietà, scherzo e ricerca della verità nei *Piccoli maestri*: «rapporto tra serietà e scherzo (detto alla buona) / è il rapporto fondamentale nel libro / lo scherzo è sentito come il mezzo migliore per avvicinarsi alla realtà, alla serietà centrale della faccenda / che altrimenti mi sfugge» (tratto da F. Caputo, *Notizie sui testi. Jura*, in L. Meneghello, *Opere scelte*, cit., p. 1725).

pervade l'ambiente culturale coevo («ho voluto scrivere l'intero libro in italiano parlato [...] usando la lingua come parte del mio argomento, cioè come un aspetto importante della polemica contro la retorica, la pomposità, la convenzionalità, lasciatemelo dire, bugiarda della nostra cultura ufficiale», *Il tremaio*, in J p. 1089). Altri espedienti come l'ellissi e la reticenza evitano che l'enfasi possa attecchire nei *loci* a più alto rischio di retorica, ossia quelli dedicati alle sorti dei partigiani. Conosciamo infatti i loro destini attraverso brevi annotazioni incidentali che anticipano ciò che sarà di loro all'interno di un contesto neutro – si rilegga, per esempio, la prima citazione della seconda parte di questo articolo. Nel momento effettivo dell'uccisione di un compagno, il narratore si rifiuta di raccontare l'accaduto: la reticenza, in questo caso, è sì un dispositivo contro la retorica che finirebbe inevitabilmente per investire la morte di un partigiano, ma anche un mezzo stilistico «per tenere a bada la commozione» (PM p. 617) e che, per via di levare, riesce a restituire «alla violenza il suo peso insostenibile, enfatizzando ciò che rimane fuori quadro»<sup>25</sup>. Così, ad esempio, *non* viene raccontata la fine del già citato Nello:

Il resto che è accaduto su quello spalto davanti alla Valsugana, dove restarono uccisi Nello e il Moretto, e tanti altri nostri compagni, non lo abbiamo mai voluto ricostruire. Alcune cose si sanno, e sono altamente onorevoli, e perfino leggendarie. Ma io non ne parlerò. (PM p. 489)

Numerosissimi sono i passi in sede autoesegetica che tematizzano l'opposizione alla retorica e la resa della verità sulla pagina<sup>26</sup>, presupposto e fulcro della materia dei *Piccoli maestri*. Fin dai primi materiali avantestuali, infatti, si ritrovano sia il rifiuto della retorica, sia alcuni episodi emblematici come il brano sui nomi di battaglia<sup>27</sup>; la nota finale al libro si apre con una dichiarazione programmatica:

*I piccoli maestri* è stato scritto con un esplicito proposito civile e culturale: volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica. Sono convinto che solo così si può rendere piena giustizia agli aspetti più originali e più interessanti di ciò che è accaduto in quegli anni. (ivi p. 614)

<sup>25</sup> Dedicato alle *figure del silenzio* è il saggio di M. Novelli, *Ellissi, reticenza, "compressione" nei Piccoli maestri*, in F. Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato*, cit., pp. 73-84 (cit. p. 78). L'ellissi e la reticenza contribuiscono poi sul piano strutturale alla resa di un contesto multiforme, che non può essere narrato e interpretato in modo monolitico: Meneghello infatti «sceglie una struttura che procede per frammenti, per condensazioni, per ellissi, per reticenze, in cui si tematizzano gli arretramenti, gli spiazziamenti, i cambi di prospettive [...] È una scelta di onestà conoscitiva e intellettuale, che gli consente di non fingere l'omogeneità e comprensibilità dell'intero» (F. Caputo, *Modi e tempi dell'imparare nei Piccoli maestri*, ivi, pp. 113-126: 126). Sul rapporto tra dimensione tragica e scelta antiretorica, si veda A. Baldini, *Canterizzare la memoria. L'antiretorica del tragico nei Piccoli maestri*, nello stesso volume (pp. 183-199).

<sup>26</sup> Si rimanda ad esempio a C I pp. 81 e 84.

<sup>27</sup> V. F. Caputo, *Notizie sui testi. I piccoli maestri*, in L. Meneghello, *Opere scelte*, cit., p. 1652.  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16584>

Nella prima versione di tale nota, posta in introduzione alla seconda edizione (1976) e intitolata *Di un libro e di una guerra*, è dedicato ampio spazio alla scelta antiretorica:

Proprio dalla Resistenza dovremmo avere imparato quanto è importante distruggere quei concetti di comodo con cui eravamo usi a rappresentarci, in bene e in male, i fatti del popolo italiano; e in particolare la nozione convenzionale dell'eroismo individuale o collettivo. Tra l'altro mi pare che solo espungendo questa nozione dalla nostra valutazione della Resistenza ci mettiamo in grado di intendere la vera relazione tra questo capitolo dell'autobiografia del popolo italiano e quello che l'ha preceduto. [...] mi sentivo isolato, con una responsabilità forse troppo grande, impegnato ad asserire senza possibilità di risultati pratici certe cose profondamente credute in un ambiente che (per dirla in breve) le disprezza. (*Di un libro e di una guerra*, in F. Caputo, *Notizie sui testi. I piccoli maestri*, in L. Meneghello, *Opere ...*, pp. 1664-1665)

La scelta di raccontare la stagione resistenziale con fedeltà, evitando la contraffazione degli eventi in direzione eroica, porta dunque a due conseguenze: innanzitutto all'isolamento, come Meneghello ribadisce anche in un lacerto delle *Carte* («Le occasioni in cui mi sono sentito veramente isolato dal sentimento delle persone circostanti erano sempre in relazione alla mia mania di non nascondere il vero», C I p. 512)<sup>28</sup>. Verità e solitudine, pertanto, sono spesso intrecciate nel momento del resoconto perché lo erano già nel tempo dell'esperienza:

Certo io volevo soprattutto il vero: la lotta contro la retorica significava questo. E la verità, secondo la sua vecchia usanza, pareva nuda. Così, più si era soli e spogli più ci si sentiva vicini al vero. In quel buco ero senza retorica; avevo una gran paura e altrettanto coraggio, e anche questa era verità ignuda (ivi p. 81).

In secondo luogo, determina l'ostilità dell'ambiente culturale, come avvenne al momento della pubblicazione dei *Piccoli maestri*. Il libro infatti venne inizialmente travisato da critici illustri come Luigi Baldacci, Anna Banti e Carlo Bo<sup>29</sup>: si ritiene Meneghello un lontano epigono del Neorealismo, e che abbia deciso di sfruttare il successo di *Libera nos a malo* per pubblicare l'anno successivo *I piccoli maestri*. La critica che più spesso gli viene mossa, tuttavia, è di aver impiegato una «scrittura dissacrante dei valori codificati, nutrita da una carica intellettuale di tendenza spesso ironica, magari addirittura con background anglosassone» per raccontare l'esperienza partigiana<sup>30</sup>. Pur non mancando recensori che fin da subito ravvisano proprio

<sup>28</sup> Nella già citata Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino del resto vede proprio nell'isolamento un requisito per poter scrivere il libro della Resistenza: «Ma ci fu chi continuò sulla via di quella prima frammentaria epopea: in genere furono i più isolati, i meno "inseriti" a conservare questa forza. E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo (*Una questione privata*), e morì prima di vederlo pubblicato» (p. XXIII).

<sup>29</sup> L. Baldacci, *Un memoriale adatto per un film di Monicelli*, «Epoca», 19/04/1964; A. Banti, *Meneghello*, «Paragone», n.s., XV, 174, giugno 1964, pp. 103-104; C. Bo, *Il secondo libro*, «Corriere della Sera», 12/04/1964.

<sup>30</sup> Così Maria Corti riassume i motivi delle prime letture negative (M. Corti, *Sullo stile dei «Piccoli maestri»*, in AA. VV., *Anti-eroi*, cit., pp. 97-103: 97). Anna Banti, ad esempio, nella recensione citata sostiene che Meneghello si permette di «raccontare la propria esperienza di partigiano col tono *moqueur* di chi rammenta una villeggiatura malestrosa e scomoda». I fraintendimenti

nell'impostazione antiretorica la cifra distintiva del libro di Meneghello nel panorama della narrativa resistenziale, sarà a partire dal 1976, con la seconda edizione profondamente rivista, che *I piccoli maestri* inizierà ad essere rivalutato, fino ad essere riconosciuto come uno dei classici imprescindibili della letteratura resistenziale<sup>31</sup>.

dell'opera suscitano il risentimento di Meneghello – dacché, considerato il nesso indissolubile che lega *esperienza* ed *espressione*, una critica allo stile comporta necessariamente la messa in discussione dell'attendibilità del racconto. L'argomento ritorna più volte nelle *Carte* degli anni Sessanta (C I pp. 84, 137-138, 161, 186, 253-254).

<sup>31</sup> «*I Piccoli maestri* sono non un, ma il libro vero della Resistenza» scrive Primo Levi a Meneghello in una lettera del 02/05/1986, conservata nell'Archivio scrittori vicentini del Novecento della Biblioteca Bertoliana di Vicenza (sottofascicolo 17a, lettera 32). Il romanzo fu valutato positivamente fin da subito, ad esempio, da Alessandro Galante Garrone (*Il forte aiuto delle popolazioni fu l'arma decisiva per i partigiani*, «La Stampa», 25/04/1964) e da Pina Sergi (*La resistenza senza retorica*, «L'Unità», 28/02/1965).

## Il confine oltrepassato. Fantabiologia del quotidiano nelle *Storie naturali* di Primo Levi

Sara Gemma  
(Università di Napoli Federico II)

Pubblicato: 16 marzo 2023

**Abstract:** This paper aims at investigating a peculiar *stimmung* of Primo Levi's artistic production, which from a literature based on the experiences in concentration camps slips into these dystopian tales and is declined by sketches of the daily machine-traps. Therefore, in the series of short stories that compose the collection of *Natural Histories*, Levi sketches an alienating universe, describing the destructive effects that the reckless use of technology can have on humans. Levi's science fiction can be palpably experienced, it is an effect of reality, in perpetual tension between scientific optimism and apocalyptic pessimism. A genre that, inherently cryptic, once distilled by the writer's *labor*, becomes material for transparent reflection. One deduces, therefore, that humanity still lurks in the possibility of understanding and communicating; and it is this necessity that the Lagers of daily incomprehension attempt to threaten.

**Keywords:** Primo Levi; *Natural Histories*; literature; science-fiction

**Abstract:** Il presente contributo vuole scandagliare una particolare *stimmung* della produzione artistica di Primo Levi che dalla letteratura concentrazionaria scivola in questi racconti distopici e viene declinata attraverso bozzetti di trappole-macchine quotidiane. Nella serie dei quindi racconti che compongono le *Storie Naturali*, Levi tratteggia un universo straniante ed evidenzia gli effetti distruttivi che l'uso sconsiderato della tecnica può avere sugli uomini. La fantascienza leviana si tocca con mano, è un effetto di realtà in perenne tensione tra l'ottimismo scientifico e il pessimismo apocalittico. Un genere che, connaturandosi come qualcosa di criptico, una volta distillato dal *labor* dello scrittore, diviene materia di riflessione trasparente. Se ne deduce, quindi, che l'umanità si annida ancora nella possibilità di comprendere e di comunicare; ed è questa necessità che i Lager d'incomprensione quotidiana tentano di minacciare.

**Parole chiave:** Primo Levi; *Storie naturali*; letteratura; fantascienza

Gemma, Sara, *Il confine oltrepassato. Verme e angelica farfalla: scienza e fantascienza nelle Storie Naturali di Primo Levi*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 78-94  
saragemma9@gmail.com  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16586>  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2022

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto. [...] Più le nostre case sono illuminate e prospere più le loro mura grondano fantasmi; i sogni del progresso e della razionalità sono visitati da incubi.

Italo Calvino<sup>1</sup>

Sotto pseudonimo di Damiano Malabaila, nel 1966, Primo Levi pubblica un'enigmatica serie di racconti materialmente introdotti ai suoi lettori – nella fascetta che avvolge il libro – dalla provocatoria domanda: “Fantascienza?”. I quindici *divertissement*, figli di un'intuizione leviana che si colora di ironia e di assurdo, mostrano le amare conseguenze di una società precipitate sempre più verso la riproducibilità tecnica, in cui è complicato definire la linea di demarcazione tra l'uomo e la macchina.<sup>2</sup>

Dopo la traumatica esperienza del Lager, lo scrittore-chimico, il detenuto-salvato, il redivivo Primo Levi vuole dare un'ulteriore tipo di testimonianza. L'umana scienza dello scrittore, personalità centauresca fatta di accoppiamenti giudiziari e di incursioni negli altrui mestieri ha come monito – che sia nel suo mestiere diurno con filamenti di molecole, o sulla pagina con quelli di parole – l'indagine circa le misure e le caratteristiche dell'umano. Tutto ciò che concerne la vita in senso biologico, Levi l'ha conosciuto in laboratorio, il *labor* di una vita. Come afferma Pierpaolo Antonello sulla centauresca personalità di Levi:

impara il mestiere di scrittore in laboratorio, perché chi si cimenta con il fare pratico e sperimentale deve dotarsi di un inventario di materie prime [...] e perché in laboratorio si impone l'esigenza di “evitare il superfluo”, della precisione e concisione, e dell'abitudine all'obiettività.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi in Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980, p.173

<sup>2</sup> Si rinvia all'analisi di Roberto Farneti in *Of Humans and Other Portentous Beings: On Primo Levi's Storie naturali*, «Critical Inquiry», 32, 4 (Summer), 2006 pp. 724-740: «If the Lager “was pre-eminently a gigantic biological and social experiment” (SA, p. 79), the world of *Storie* features a set of experiments in which nature is shown to be playing little tricks that Pliny the Elder would call “ludibria.”[...] In the world of *Storie* this capacity has become curiously cumbersome and impractical, and the ability to commit oneself to any wilful sort of activity has collapsed into a new configuration of mind and world, one which is traceable to a second, apocryphal creation.», p. 725.

<sup>3</sup> Pierpaolo Antonello, *La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi*, in *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 82.

Adesso, nei racconti (che Calvino definirà a giusta ragione “fantabiologici”<sup>4</sup> e garbati) vuole mettere in guardia da un rischio ben preciso: l’afasia dilagante causata dall’orrore di una vita governata dalla tecnica e la minaccia di una endemica incomunicabilità. Il lettore si sente vacillare proprio perché sa che, anche se distogliesse lo sguardo dalla pagina, vedrebbe intorno a sé quelle stesse trappole disumanizzanti, quei Lager personali d’incomunicabilità che prendono vita nelle dinamiche quotidiane.

Nella società dei consumi in cui anche un’esperienza può diventare riproducibile e dove l’empatia diviene un sentimento artificiale che si riversa in un mondo-discarda di scarti emozionali ritenuti superflui, vi sono alcuni oggetti che non sono semplicemente riempitivi di un vuoto. Talvolta, l’inutile, ciò che per la critica letteraria, non è legato all’efficienza borghese, viene rigettato come nocivo; o come *sterile-nocivo*<sup>5</sup>, per dirla secondo le categorie orlandiane. Invero, questi oggetti non producono un guadagno nella sfera economica, tutt’al più nella dimensione *oikonomica*, cioè in quella privata dell’abitare, in cui divengono novelli lari domestici, portatori di ricordi e catalizzatori di memoria.

Come Levi intuisce, la strada del post-umano è segnata proprio da questo: dall’integrazione vincolante tra materia vivente e materia inerte. Diviene così possibile immaginare gli oggetti non come strumenti protetici soltanto a livello del corpo, ma come nostre estensioni anche sul piano della volontà, fino al punto di essere un qualcosa di *altro* da noi: organi autonomi, un quarto regno da affiancare a quello minerale, vegetale e animale<sup>6</sup>. Le parole ci collegano alle cose: già soltanto nominandole, se ne tracciano i tratti estraendole dall’indistinto e conducendole in specifiche coordinate spazio-temporali.

Nell’antichità erano veri e propri amuleti e col tempo hanno assunto il ruolo di punti cardinali della nostra esistenza. Da quando, però, si è iniziato ad attribuire alle cose un *surplus* di senso? Ad immetterle nella sfera dell’emotività? A far sì che possano avere una vita autonoma o, addirittura, pensare ed agire?

<sup>4</sup> Definizione apparsa in una lettera di I. Calvino a P. Levi, 22 novembre 1961, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2000, pp. 695-96: «Caro Levi, ho letto finalmente i tuoi racconti. Quelli fantascientifici, o meglio: fantabiologici, mi attirano sempre. Il tuo meccanismo fantastico che scatta da un dato di partenza scientifico-genetico ha un potere di suggestione intellettuale e anche poetica, come lo hanno per me le divagazioni genetiche e morfologiche di Jean Rostand. Il tuo umorismo e il tuo garbo ti salva molto bene dal pericolo di cadere in un livello di sotto letteratura [...]».

<sup>5</sup> Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>6</sup> Cfr. Ernesto L. Francalanci, *Estetica degli oggetti*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Circoscrivendo la sua analisi a questo tipo di interrogativi, nel 2009 il filosofo Remo Bodei pubblica un saggio dal titolo ossimorico: *La vita delle cose*. Lo studio in questione parte da un'indagine filologica:

L'italiano "cosa" è la contrazione del latino *causa*, ossia di ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa. "Cosa" è, per certi versi, l'equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res*, parole che non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico [...], ma che contengono tutte un nesso ineliminabile non solo con le persone, ma anche con la dimensione collettiva del dibattere e del deliberare. [...] "Oggetto" è, invece, un termine più recente, che risale alla scolastica medievale e sembra ricalcare teoricamente il greco *problema* [...] un impedimento che, interponendosi e ostruendo la strada, sbarrando il cammino e provoca un arresto. [...] La cosa non è l'oggetto, ma un nodo di relazioni in cui mi sento e mi so implicato<sup>7</sup>.

Una volta operata questa distinzione terminologica, si può affermare che «cose» sono anche le macchine create dalla penna di Primo Levi; e, in particolare, sono *cose senzienti*: sono lo specchio dell'anima dell'umanità che lo scrittore vuole scandagliare. Quando egli dà libero sfogo all'immaginazione, crea prodotti che gettano l'uomo in una penosa solitudine, che svelano un orizzonte orribilmente vuoto. Le sue macchine ingegnose sono una premonizione del deserto in cui viviamo ora.

Col tempo, Levi diviene consapevole che nella sua produzione letteraria si identificano due fasi, ma nell'animo dello scrittore il passaggio dalla scrittura testimoniale a questo tipo di racconti è quasi irrilevante, poco più che una variazione di atmosfera. Ci si trova in egual modo di fronte ad un orrore, ad una follia razionale che vuole omologare gli uomini: ora col terrificante proposito di forgiare razze pure, ora con la parvenza di un dono di libertà attraverso l'autosufficienza della macchina, la quale cela però l'estinzione graduale del genere umano. Attraverso una personale morfologia della fabulazione, Levi narra l'ascesa dell'oggetto fantascientifico un tempo Prometeo portatore di luce mutata, invece, ai giorni nostri, in un patrigno esigente e alienante.<sup>8</sup> Questi marchingegni dando di più all'essere umano finiscono col sottrargli l'essenziale, imprigionandolo in un incasellamento organizzativo che non conosce vie di fuga. Al disordine in cui versa la realtà, Levi risponde con un linguaggio sobrio e controllato riuscendo così a rendere con una narrazione vivida e pulsante l'orrore della situazione. A questo proposito, l'accostamento di Levi alla figura del centauro è corroborata non soltanto dal dono camaleontico dell'autore di fare incursioni in più campi e saperi, ma anche dalla forma che egli adotta e, secondo la definizione di Mattioda, «dalle

<sup>7</sup> Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma, Laterza, 2009, pp. 12-13 e 19-20.

<sup>8</sup> A questo proposito, segnalo la definizione di Stefano Bartezzaghi di Levi come scrittore «paracronico», che attraversa il tempo e lo piega costantemente come una molla tesa tra il passato mitologico, la memoria, il presente e il futuro. Cfr Stefano Bartezzaghi, *Cosmicomiche*, in *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, «Riga» XIII, Milano, 1997.

diverse lingue che si sovrappongono come strati geologici: il dialetto piemontese, “scabro, laconico, sobrio”, l’italiano “marmoreo”, l’ebraico “sacro, solenne”». <sup>9</sup> Per Levi, infatti, il caos può essere fecondo solo se controllato al microscopio e governato con chiarezza espositiva. Uno degli aspetti singolari delle *Storie naturali*, che evidenzerebbe soprattutto la grande trovata narrativa di Levi nel ricorso a un *pastiche* di generi e forme, consiste nell’aver intrecciato la materia scientifica con i meccanismi tipici del comico. Un passo ancora oltre il proposito calviniano del *ménage à trois* <sup>10</sup> tra filosofia, letteratura e scienza.

Secondo Castronuovo <sup>11</sup>, l’innovazione leviana risiede non solo nell’aver elevato questi congegni al pari ed oltre l’umano, ma di aver innalzato cose di fatto inutili. Castronuovo, infatti, mette in relazione i meccanismi ideati dal chimico con le «macchine celibi» di Marcel Duchamp. Per essere celibe, una macchina deve essere infeconda, delirante, un marchingegno che consuma più energia di quanta ne produca. Proprio da qui si innesterebbe il meccanismo comico: si potrebbe quasi associarla ad un tecnologico e robotico *servus currens* dei giorni nostri. Nelle *Storie naturali* leviane, invero, la scena viene di volta in volta riempita con eventi chiassosi, stravolgimenti eccessivi, apparizioni su carta di veri e propri *mirabilia* che, in ogni storia, vengono assunti a pezzi che mancavano al miglioramento della funzionalità dell’esistenza umana, per rivelarsi infine bizzarrie catastrofiche e infeconde. Più spinosa diviene la questione quando alcune di queste creazioni nascono già dichiaratamente senza uno scopo, ma aventi come unico movente la noia e addirittura, nella parabola discendente del signor Simpson, il *voyeurismo* esperienziale.

Ma andiamo con ordine. I vari personaggi che in quest’opera dicono “io”, a differenza della più paradigmatica tra le *recherches* letterarie <sup>12</sup>, coincidono qui con l’autore stesso. La scrittura di Primo Levi è evidentemente autobiografica, poiché attinge dal serbatoio del vissuto del personaggio-autore seguendo la scia della memoria. La necessità di ricordare e di far ricordare è stata l’innesto tramite cui Levi è passato dal distillare e ponderare elementi chimici a misurare parole, a non fidarsi delle generalizzazioni o dei pressapochismi. Levi comprende a sue spese – come il Funes del celebre racconto di Borges, quello

<sup>9</sup> Per una ricostruzione biografica e critica della figura di Primo Levi e per l’importanza delle *Storie naturali* come opera spartiacque nella produzione leviana, si rimanda al testo di Enrico Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno, 2011, p. 13.

<sup>10</sup> I. Calvino, *Filosofia e letteratura* in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980, p. 184.

<sup>11</sup> Antonio Castronuovo, *Primo Levi e le macchine celibi*, «Belfagor» vol. 59, No. 5, 2004, pp. 513-528.

<sup>12</sup> Cfr. P. Levi, *La ricerca delle radici*, in *Opere II*, cit. In questa personale antologia, l’autore traccia la costellazione delle scritture che hanno maggiormente influenzato la sua formazione come scrittore. Ora, nei racconti delle *Storie naturali*, numerose sono le *persona loquens* dietro cui si cela la personalità dell’autore, in bilico tra il rigore lavorativo, l’entusiasmo per la scoperta e la follia creativa: Simpson, Gilberto, gli scienziati Leeb e Kebler, il centauro Trachi, ecc.

che «ricordava ogni foglia di ogni albero che avesse visto»<sup>13</sup> – quanto la memoria sia un vero e proprio *φάρμακός*: se usata in maniera volontaria ci permette di rievocare momenti scelti, ma quando erompe involontariamente, quando viene suscitata da qualcosa, allora può avvelenare e far sprofondare. Processo inverso, quindi, a quello del modello proustiano, in cui è proprio la memoria involontaria ad essere salvifica e foriera di autenticità.

Per queste ragioni, non è un caso che il primo racconto delle *Storie naturali*, considerabili come una contemporanea enciclopedia degli errori, si erga proprio sul ponte gettato dalla memoria: *I mnemagoghi*. Il neolaureato dottor Morandi si appresta a sostituire l'anziano dottor Montesano, ritenuto dal giovane, il giorno del loro primo incontro, uno «strano vecchio»<sup>14</sup>. Il dottor Montesano, terrificato dal solo pensiero che uno solo dei suoi ricordi venga cancellato, decide di mostrare al giovane quanto è riuscito ad ottenere con la sua esperienza in farmacologia: ricreare *in vitro* delle sensazioni. Ed ecco che, fiero del suo lavoro, espone i «mnemagoghi: suscitatori di memorie: cinquanta boccette numerate in cui ha «ricostruito, con esattezza e in forma conservabile, un certo numero di sensazioni che per me significano qualcosa»<sup>15</sup>. In questo caso, la *madeleine* del dottor Montesano<sup>16</sup> è rappresentata dagli odori che egli è riuscito a catturare. Ogni sensazione olfattiva racchiusa nelle boccette è un ricordo d'infanzia, l'aroma delle aule delle elementari, l'odore dell'alito diabetico del padre in fin di vita, il puzzo di acido fenico dell'ospedale che rimanda subitaneamente ai tempi del tirocinio. Si dedurrà senza troppe difficoltà che questa operazione, inconsueta e innovativa per il giovane dottore, non può neanche essere compresa pienamente da quest'ultimo, in quanto non c'è un'oggettiva referenzialità tra odori annusati e ricordi comune a entrambi. Nelle ultime due boccette inalate, infatti, si sfiora una tonalità emotiva davvero alta. Quella che per Morandi è un'esalazione di pietra focaia e aroma di «cipria, di estate», per l'anziano rappresenta «l'odore della pace raggiunta», e al contempo «non un luogo né un tempo, ma una persona». Troppo imbarazzato per discuterne oltre, Montesano richiude l'armadio delle sue memorie.

La vicinanza autobiografica è forte: come il dottore del suo racconto, anche Levi si orienta nel mondo col naso. Da chimico e da ex impiegato di una fabbrica di vernici è allenato a riconoscere le sostanze dal loro odore, tant'è che persino

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2008, p. 104. Potrebbe essere all'uopo citare la stessa menzione di Levi del Funes borgesiano, in *Un "giallo" del Lager, Racconti e saggi* (1986). A riguardo, cfr. anche M. Cravero (2017) *Ricordare, ricordarsi: usi e forme della memoria tra Borges e Primo Levi*, «Artifara. Revista electrónica de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas», 17, pp. 7-23.

<sup>14</sup> Primo Levi, *Storie naturali*, in *Opere I*, Marco Belpoliti (a cura di), Torino, Einaudi, 1997, p. 403.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 405.

<sup>16</sup> Cfr. Marco Belpoliti, *Note ai testi in Primo Levi di fronte e di profilo*, Parma, Guanda, 2015.

l'evento-cesura della sua vita, quello della deportazione, è bollato con una specifica etichetta olfattiva: la Polonia sa di malto tostato e carbone che brucia<sup>17</sup>.

Come afferma dichiaratamente nel racconto *Psicofante*, incluso nella raccolta *Vizio di forma*, successiva alle *Storie naturali* ed iscritta nel medesimo solco tematico di quest'ultima, le macchine possono far apparire «l'immagine interiore» delle persone. Nel mondo possibile di cui racconta Primo Levi, dal semplice servirsi delle macchine si è finiti allo stadio più avanzato della disumanizzazione, in cui l'essere umano diviene un cieco esecutore degli ordini ricevuti, annullando ogni *ratio* critica.<sup>18</sup> Questo tema è stato affrontato dallo scrittore ancor prima dell'interesse per la questione della tecnica, *tout court*, nell'opera dal titolo ambiguo che ha segnato la sua ascesa letteraria, *Se questo è un uomo*. Per quanto il titolo si apra con una congiunzione condizionale, il giudizio dell'autore sulla tematica del Lager non è affatto sospeso e, in realtà, la frase racchiude una risposta schiacciante.<sup>19</sup> L'orrore porta a condizioni disumanizzanti e nella sua opera-testimonianza, Levi dà giudizi senza categorizzazioni, con un'etica lucida e oltre ogni moralizzazione, riesce a conferire implicitamente giudizi attraverso l'*exemplum* e il racconto aneddotico della sua tragica esperienza.<sup>20</sup>

Le «macchine celibi» sopradescritte fanno il loro ingresso, oltre che nella sfera dell'inutile cui appartiene la quotidianità di cui narra Levi, anche nella dimensione erotica creando di fatto delle tensioni che annullano la divisione tra il mondo meccanico e umano. Tra i numerosi gioielli della NATCA, azienda rappresentata in Italia dal signor Simpson, vi è il Calometro, protagonista del racconto *La misura della bellezza*. Non c'è un errore di battitura: il Calometro è proprio un misuratore di *kalós*, di bellezza, camuffato con le sembianze di una comune telecamera:

— Un misuratore di bellezza! Mi pare un po' audace. Che cos'è la bellezza? Lo sa, lei? Glielo hanno spiegato, quelli laggiù, della sede centrale, di Fort... come si chiama? — [...] Ci potevano essere delle incertezze fino a ieri, ma oggi la cosa è chiara: la bellezza è ciò che il Calometro misura<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. P. Levi, *Il linguaggio degli odori*, da *L'altrui mestiere*, in *Opere II*, Marco Belpoliti (a cura di), Torino, Einaudi, 1997, p. 837.

<sup>18</sup> Si veda l'analisi di Ch. Ross, *Primo Levi's science-fiction*, in *The Cambridge Companion to Primo Levi*, R. S. C. Gordon (ed.), Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2007, pp. 105-118.

<sup>19</sup> Cfr. Domenico Scarpa, *Il terzo scomodo: un invito a frequentare Primo Levi*, in «Quaderns d'Italia», Vol. 19 (2014), p. 22: «Quell'È equivale a ciò che nella lingua inglese viene definito *zero conditional*, periodo ipotetico di grado zero. Lo *zero conditional* si ritrova, per esempio, nelle leggi della fisica: "L'acqua bolle a cento gradi centigradi"; non è un'ipotesi, ma una realtà costantemente verificata dall'esperienza. Il titolo *Se questo è un uomo* vive della scintilla di senso – e di contraddizione – che scocca tra il condizionale assoluto della congiunzione *SE* e il condizionale zero, l'indicativo interamente presente della copula *È*».

<sup>20</sup> Robert S.C. Gordon, *Etica*, in M. Belpoliti (a cura di), Riga 13. Primo Levi, Milano, 1997, pp. 315-330.

<sup>21</sup> *Storie naturali*, cit., p. 498.

Prima di utilizzare l'apparecchio, però, bisogna tararlo: la bellezza viene presa in considerazione sulla base di un insieme di rapporti calibrati sull'aspetto dello stesso proprietario. In effetti, i Calometri sono due, uno maschile e l'altro femminile: «per tutto il corrente anno il modello femminile, detto Paride, verrà tarato sulle fattezze di Elisabeth Taylor, e il modello maschile su quelle di Raf Vallone»<sup>22</sup>. Come da prerogativa di questi congegni, anche il Calometro non fornisce risposte e soluzioni veramente razionali, ma si limita a funzionare quasi tautologicamente assumendo giudizi parziali e personali e presentandoli come universali. Sarebbe forse più corretto definirlo “omeometro”: «più che un misuratore di bellezza è un misuratore di conformità e quindi uno strumento squisitamente conformista»<sup>23</sup>, un circuito che non osa contraddire e che risponde ad una solipsistica richiesta di lusinga.

Rientra nella sfera della sessualità anche l'impiego del Mimete, altra creazione leviana protagonista di due racconti del ciclo delle *Storie naturali: L'ordine a buon mercato* e *Alcune applicazioni del Mimete*. Si tratta di un duplicatore tridimensionale che non imita, ma crea *ex nihilo*. Infatti, il nome del primo racconto deriva proprio dal fatto che le cose non sono riprodotte proprio dal nulla, ma «dal caos, dal disordine assoluto»<sup>24</sup> e a costi molto contenuti: una sorta di demiurgo alla portata di tutti. Altra tecnica di fascinazione della macchina è che, oltre ad essere congruista ed omologante, è anche democratica.

Ad ogni modo, un Simpson elettrizzato mostra al suo futuro acquirente il funzionamento: si tratta di una scatola di cartone collegata mediante un tubo ad un serbatoio in cui vi è la misteriosa miscela, il *pabulum*, probabilmente composto da carbonio ed altri principali elementi della vita che permettono la duplicazione. La prima riproduzione è un dado, mentre i successivi esperimenti sono condotti con crescente emozione, finché l'entusiasta ed incosciente Gilberto, possessore del Mimete, decide di osare di più: vuole osservare il funzionamento intimo della macchina per riuscire a duplicare un essere umano. Necessita, quindi, di componenti più grandi e di una quantità di miscela superiore a quella inizialmente fornitagli, ma ecco l'inaspettato: l'ingenuo Simpson, inorridito dalla proposta, rifiuta di collaborare a «quella porcheria», poiché «credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. E neppure voglio collaborare a crearne una con... con quei sistemi»<sup>25</sup>. Ecco che il Mimete, nelle mani di un entusiasta, può condurre a risultati pericolosi e autodistruttivi. Tuttavia, il movente

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 500.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 502.

<sup>24</sup> *Storie naturali*, cit., p. 449.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 453.

di Gilberto è erotico e casto allo stesso tempo: duplica Emma, sua moglie. Rivela infatti il narratore:

Forse me lo raccontò in buona fede (Gilberto è sempre in buona fede), e certo era ed è innamorato di Emma, a modo suo, puerilmente, e per così dire dal basso verso l'alto: ma sono convinto che si era indotto a duplicarla per tutt'altre ragioni, per un male inteso spirito di avventura, per un gusto insano da Erostrato, appunto "per vedere che effetto fa"<sup>26</sup>.

Sebbene le tensioni verso il polo opposto, quello della castità, siano continue, difatti, per bonaria ingenuità, il clone-moglie è definito dall'aspetto «vagamente monacale»<sup>27</sup>, in quest'operazione permane comunque un vero e proprio atteggiamento perverso. L'assurdità raggiunge livelli incontrollati quando, per restare più tempo col clone di sua moglie, Gilberto decide di clonare se stesso, creando, di fatto, due coppie distinte. Tuttavia, vista l'ambiguità della situazione in società, Gilberto decide per il ritorno all'iniziale monogamia. Nel finale, però, si presenta una sottesa sfumatura erotica, marcata dal malizioso commento che Gilberto II pronuncia: «salvo poi smistarci ciascuno col coniuge che gli pare»<sup>28</sup>.

Procedendo in questa galleria affrescata con errori-orreri spersonalizzanti, il lettore si imbatte in un congegno che esula, in realtà, dalla categoria delle macchine celibi, essendo un meccanismo fecondo. È da sottolineare come la prima macchina utile al lavoro, insieme poi a pochissime altre, sia collegata proprio al tema della letterarietà, l'inutile-incalcolabile per eccellenza. Si tratta del *Versificatore*, racconto apparso ne «Il Mondo» nel 1960 e inserito nella raccolta sotto forma di radiodramma-teatrale, che conferma la grande vena umoristica di Levi. In questo caso, il protagonista è un poeta su commissione eccessivamente gravato dalla mole di lavoro che ogni giorno deve affrontare: poesia pubblicitaria, inni sacri, carmi conviviali, cantici per la vittoria del Milan... Nonostante la riluttanza della sua segretaria (più affezionata ai rimari e alla carta vergata), per restare al passo coi tempi lo stremato poeta decide di comprare una delle tante rivoluzionare macchine d'ufficio della NATCA, rintraccia il signor Simpson. Invero, pur credendo ancora che «il fattore umano è e sarà sempre indispensabile nel nostro lavoro»<sup>29</sup>, il poeta sa anche che ci sono dei concorrenti: «perciò dobbiamo pure affidare alle macchine i compiti più faticosi, meccanici»<sup>30</sup>. Egli riconosce che dal suo lavoro deriva soprattutto la felicità del creare, del trarre dal nulla, del vedersi comparire davanti qualcosa

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 462.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 463.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 466.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 418.

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

che prima non c'era; tutte doti di cui il poeta meccanico *heavy-duty* disporrà in minor percentuale, «ha meno fantasia, per così dire», specifica Simpson. Echeggia in queste parole la dote di quel Mimete che creava *ex nihilo*, con la differenza che il Versificatore crea poesia e non oggetti materiali, o addirittura esseri senzienti. Ma come funziona questo marchingegno? L'autore non manca di descriverlo minuziosamente: una tastiera permette di impostare l'argomento e dei registri determinano tono, forma metrica e genere letterario. Una volta azionato, si comprende che esso è capace persino di licenze poetiche: deformazioni di parole per esigenze metriche, conio di neologismi. A seguito di svariate prove e dopo aver tentato inserendo numerose preferenze, l'entusiasmo e la fascinazione del poeta nei confronti del macchinario crescono a dismisura, mentre restano alte la diffidenza e la freddezza della segretaria.

Cambiando di volta in volta le preferenze, il poeta ascolta i meccanici componimenti che, seppur non eccelsi, vengono da lui definiti «commerciabili»<sup>31</sup>: è questo il dettaglio che conta. Tuttavia, per riuscire a districarsi tra versi che, con molta probabilità, si avviavano verso un vicolo cieco, molti sono stati i neologismi ideati dal Versificatore nelle varie prove; tant'è che viene definito dallo stesso poeta «umano»<sup>32</sup> proprio per quest'abilità di cavarsi dall'*impasse*. Il *climax* della narrazione raggiunge vette significative quando, alla presenza dello stesso venditore, si richiede alla macchina un'ultima fatica: il sonetto recitato viene contornato da strani rumori, fischi e ronzii concludendosi, oltretutto, in una maniera alquanto criptica:

VERSIFICATORE	Signor Sinsone affrettati combatti Vieni da me con gli strumenti adatti Cambia i collegamenti designatti Ottomilaseicentodiciassatti Fai la riparazione. Tante gratti. <sup>33</sup>
---------------	--

Il *non-sense* finale è accompagnato dal fumo della macchina. Alla segretaria, spaventata poiché vede confermato il suo scetticismo nei confronti dell'apparecchio, uno strabiliato Simpson risponde eliminando ogni dubbio sulle possibilità poetiche del Versificatore:

SIMPSON Ha alterato il mio nome in "Sinsone" per ragioni precise. Dovrei anzi dire che lo ha rettificato: perché (*con orgoglio*) "Simpson" si ricollega etimologicamente a Sansone, nella sua forma ebraica di "Shimshòn". La macchina non poteva saperlo, naturalmente: ma in quel momento

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 424.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 426.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 431.

di angoscia, sentendo aumentare rapidamente l'amperaggio, ha provato il bisogno di un intervento, di un soccorso, e ha stabilito un legame fra il soccorritore antico e il moderno.<sup>34</sup>

Alla fine, paradossalmente, è proprio l'umanità della macchina a convincere il poeta dell'acquisto, e non la sua infallibilità.

Partendo proprio da questo racconto, durante un'intervista ad Edoardo Fadini Primo Levi confessò:

No, non sono storie di fantascienza, se per fantascienza si intende l'avvenirismo, la fantasia futuristica a buon mercato. Queste sono storie più possibili di tante altre. Anzi, talmente possibili che alcune si sono persino avverate. Per esempio quella del Versificatore (un poeta commerciale acquista una macchina per far versi, per servire meglio la clientela; la macchina è poi l'autrice della stessa commedia che ascoltiamo); sono noti i tentativi, anche interessanti, già realizzati in questa direzione.<sup>35</sup>

Infatti, di poco posteriori la pubblicazione delle *Storie naturali* sono le medesime riflessioni esposte in *Cibernetica e fantasmi*, un saggio che Italo Calvino scrive nel 1967. Visti gli sviluppi nel campo della cibernetica e nel perfezionamento di macchine capaci di apprendere e quasi di autogovernarsi, l'autore si chiede da un lato quale possa essere lo stile di un automa letterario, e dall'altro se fosse potuta esistere «una macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore, [...] di ideare e comporre romanzi»<sup>36</sup>. Su questa sottile linea d'ombra tra l'automa e l'Uomo, conclude ancora Calvino, la vera macchina letteraria è quella che, strabordando dai codici e dai modelli con cui è stata programmata, si avvia verso un «bisogno tipicamente umano: la produzione di disordine».<sup>37</sup>

In esergo alla riscrittura del mito greco sofocleo, *La macchina infernale*, Jean Cocteau cita Baudelaire e fa riferimento a sistemi ingabbianti che recludono il poeta stesso e la sua cerchia di amici, individuando l'ingenuità come unico antidoto per preservare l'umano. L'Edipo di Cocteau afferma: «Sappiate che tutto ciò che si classifica puzza di morte [...]. Un irregolare, ecco ciò che stupisce e che regna»<sup>38</sup>. La Sfinge, macchina umana e flagello infernale della città di Tebe, contrariamente al Versificatore, viene annientata da un giovane Edipo armato della sua intelligenza, e forse anche da un'inconsapevole ingenuità: egli è sicuro, infatti, che la risposta al temibile enigma della Sfinge riguardi proprio l'essere umano. Allo stesso modo, l'ingenuità evocata all'inizio

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 432.

<sup>35</sup> Cfr. E. Fadini (a cura di), *Primo Levi si sente scrittore "dimezzato"*, «L'Unità», 1966.

<sup>36</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 208.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>38</sup> Jean Cocteau, *La macchina infernale*, Torino, Einaudi, p. 37.

della *pièce* di Cocteau, unita al bisogno di purezza e sana curiosità, è assimilabile almeno in questa prima parte delle *Storie naturali*, all'indole del signor Simpson. Egli, come suggerisce l'etimologia del suo nome ebraico, da «piccolo Sole»<sup>39</sup> illumina la quotidianità dei suoi acquirenti con marchingegni rivoluzionari che li condurranno verso un futuro libero da fatiche evitabili. Ma, data la fragilità quasi umana del Versificatore, è forse nell'ombra dell'inconscio, dell'errore e delle associazioni istantanee che risiede il prezzo da pagare per il progresso? Perché pagare una macchina che sbaglia?

Sulla fusione tra umano e bestiale<sup>40</sup> che segna, invece, in maniera evidente il racconto *Angelica farfalla*, il critico Alberto Asor Rosa dichiara che quando ciò accade, si creano «ircocervi difficilmente distinguibili»<sup>41</sup>. In questo racconto a fondersi non sono soltanto due nature, ma sono pagine dense di scienza, etica e storia. In un appartamento di Berlino, nell'immediato dopoguerra, si recano quattro rappresentanti medico-scientifici delle potenze alleate. Ad attenderli, però, non c'è lo strano professor Leeb (un medico-scientziato presumibilmente al servizio del regime nazista), bensì uno sconvolgente tanfo dato dal miscuglio di «sangue, cemento, pipì di gatto e di topo, crauti, birra, la quintessenza della Germania, insomma»<sup>42</sup>. Leeb è, a modo suo, uno scienziato che ha potuto portare avanti i suoi folli esperimenti in un «tempo propizio alle teorie»<sup>43</sup>, volendo andare in qualche modo oltre i limiti posti all'ingegno umano. Ecco il progetto dello scienziato pazzo, o altamente visionario: tentare di riprodurre una sorta di neotenia anche per il genere umano. Questo imbroglio<sup>44</sup>, la neotenia, è quando un animale si riproduce allo stato di larva; in certi laghi del Messico l'axolotl, un animaletto responsabile di questo scandalo biologico, ne è un esempio:

Un'eresia intollerabile [...]. Insomma è come se un bruco, anzi una bruca, una femmina insomma, si accoppiasse con un altro bruco, venisse fecondata, e deponesse le uova prima di diventare farfalla. E dalle uova, naturalmente, nascessero altri bruchi. Allora a cosa serve diventare farfalla? A cosa serve diventare “insetto perfetto”? Si può anche farne a meno.<sup>45</sup>

Leeb è convinto dell'estendibilità di questo *status* anche ad altre specie e che quindi anche per l'uomo, ci sia in serbo una potenzialità, un'ulteriore capacità di sviluppo. Secondo l'ipotesi dello scienziato, «gli angeli non sono un'invenzione

<sup>39</sup> *Storie naturali*, cit., p.432.

<sup>40</sup> Cfr. F. Pianzola (2017) *Il postumanesimo di Primo Levi: storie sulla co-evoluzione di natura e tecnica*, in Mario Barenghi - Marco Belpoliti - Anna Stefi (a cura di), *Primo Levi. Riga 38*, Milano, pp. 515-527.

<sup>41</sup> Cfr. Alberto Asor Rosa, *Primo Levi e la favola dell'uomo mutante*, in «la Repubblica», 2015.

<sup>42</sup> *Storie naturali*, cit., p. 436.

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

<sup>44</sup> *Ivi*, p.437.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

fantastica, né esseri soprannaturali, né un sogno poetico, ma sono il nostro futuro»<sup>46</sup>. Nel finale, la testimonianza di una ragazza consente ai quattro di arrivare alla conclusione che lo scienziato tedesco sarebbe riuscito a trasformare quattro ignoti prigionieri in altrettanti uccellacci, di cui più tardi la popolazione locale, stremata dalle sofferenze, avrebbe fatto strage per cibarsene. In questo e nel solo altro racconto di ambientazione tedesca presente nella raccolta, *Versamina*, è centrale il tema dell'alterazione, delle metempsicosi forzate e del desiderio di partecipare e intervenire sulle leggi dell'evoluzione. Ennesimo *Doppelgänger* leviano ed eco del Leeb appena incontrato, il chimico Kebler crea una sostanza capace di convertire il dolore in piacere: la versamina. L'esperimento rivela, però, ben presto la sua ambiguità e, difatti, come afferma uno dei protagonisti in riferimento alla somministrazione della sostanza, «[...] il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano».<sup>47</sup> Anche questa volta, il confine viene oltrepassato quando ad assumere la versamina è lo stesso Kebler il quale, a causa della metamorfosi cui è andato incontro, non può fidarsi neanche delle sue percezioni, ormai capovolte. Nel tragicomico finale, infatti, Kebler morirà banalmente per aver attraversato ad un incrocio col semaforo rosso, da lui percepito al contrario come verde. Si comprende, quindi, come la coesistenza dell'ambientazione tedesca, e delle tematiche di scienza e metamorfosi non siano casuali: nel mondo alla rovescia che è stato Auschwitz<sup>48</sup>, la metamorfosi dell'uomo in bestia ha raggiunto il vertice, pilotata da una diabolica volontà umana; questa stessa polarità ha indotto Leeb a ripensare alla *Divina Commedia*. Dante spiega che gli uomini sono come vermi, destinati a sprigionare da sé la farfalla, a meno che il colpevole comportamento umano non costringa l'uomo a restare verme; oppure a meno che una forza ostile e perversa non induca l'uomo a regredire verso il basso, invece di alzarsi verso l'alto:

O superbi cristiani, miseri lassi,  
che, della vista de la mente infermi,  
fidanza avete ne' ritrosi passi,

non v'accorgete che noi siam vermi,  
nati a formar l'angelica farfalla,  
che vola a la giustizia senza schermi?

Di che l'animo vostro in alto galla  
poi siete quasi antomata in difetto

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 438.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 476.

<sup>48</sup> Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza?*, Einaudi, Torino, 2016, p. 97.

sì come vermo in cui formazion falla?<sup>49</sup>

Se è vero, come ricorda Zarathustra, che l'uomo è una transizione, un ponte di passaggio tra due stadi continui, quel cavo teso tra la bestia e il superuomo, di fatto Primo Levi ha sperimentato sulla propria pelle queste due tensioni, tragicamente mai arrivate ad una sintesi, quanto più alternatesi con estrema discontinuità. Lo scrittore ha provato queste coppie di opposti indossando la metaforica maschera mitologica del centauro, ancorato sia all'abbraccio della Terra sia allo slancio verso l'alto.

Così come il signor Palomar nato della penna calviniana, anche Levi trova sempre il modo di concentrare l'attenzione su particolari minimi, benché immerso nella speculazione di cose grandissime, scoprendo così aspetti quasi irrilevanti che illuminano ugualmente l'impadroneggiabilità del reale. Lo sguardo di Primo Levi è rimasto fisso a lungo verso il cielo, verso l'alto, per constatare poi che il cosmo non è più quello degli antichi, stabile nella sua fatalità. Ad un certo punto, in questo tempo strano, qualcosa nell'armonia del divenire si è perso per sempre: da quel momento in poi, il brutto potere e il caos sono le leggi che consentono «che si muoia per un sì o per un no»<sup>50</sup>.

Tra le sofisticate tecnologie leviane che nelle *Storie naturali* accompagnano l'uomo moderno verso la disumanizzazione c'è anche, senza dubbio, il Torec, soluzione finale di spersonalizzazione che chiude anche la centauresca raccolta di racconti. Vista la sua capacità di collocare il soggetto in un vero e proprio isolamento dal circostante, all'apparenza sembrerebbe rientrare in quella categoria di «macchine celibi» e inutili. Al contrario, il *Total Recorder* è una macchina tutt'altro che innocua: è costituito da una serie di nastri su cui è registrata la memoria di eventi vissuti da terzi, secondo diverse prospettive, ed è quindi in grado di simulare ogni tipo di realtà virtuale. Quest'ultimo apparecchio compare nel racconto *Trattamento di quiescenza*, in cui si fa riferimento al pensionamento del signor Simpson il quale, come premio per la sua onorata carriera, riceve dalla NATCA questo congegno non ancora commercializzato. Un modo come un altro per passare il tempo in pensione, se non fosse che il Torec è divenuto ormai una dipendenza, il metronomo dell'esistenza di Simpson. Il simulatore di realtà è costituito da casco e guantoni per le percezioni tattili, che una volta indossati e collegati ad un computer, possono far rivivere esperienze avventurose. Una magnifica premonizione della realtà virtuale, che sembra però esser percepita nel suo valore di arma a doppio taglio non dal signor Simpson, ma dal protagonista-

<sup>49</sup> Dante Alighieri, *Purg.* X in *Commedia*, vv. 121-129, Milano, Mondadori, 1994, pp. 310-312.

<sup>50</sup> Cfr. P. Levi, *Sbemà*, da *Se questo è un uomo*, in *Opere I*, cit.

narratore dei racconti a cui il pensionato venditore mostra l'apparecchio col solito ingenuo entusiasmo:

— Mi pare, – risposi, – che questo Torec sia uno strumento definitivo. Uno strumento di sovversione, voglio dire: nessun'altra macchina della NATCA, anzi nessuna macchina che sia mai stata inventata, racchiude in sé altrettanta minaccia per le nostre abitudini e per il nostro assetto sociale. Scoraggerà ogni iniziativa, anzi, ogni attività umana: sarà l'ultimo grande passo, dopo gli spettacoli di massa e le comunicazioni di massa. [...] Ma chi avrà la forza di volontà di sottrarsi a uno spettacolo Torec? Mi sembra assai più pericoloso di qualsiasi droga: chi lavorerebbe più? Chi si curebbe ancora della famiglia? <sup>51</sup>

Occorrono volontà e buon senso per non lasciarsi sopraffare, come ammette lo stesso Simpson, che sembra sentirsi immune da rischi. Egli vede ancora soltanto i benefici della macchina, la studia a scopo didattico, la considera un magnanimo regalo per chiunque, pur non avendo da sperare ancora molto dalla vita, voglia provare emozioni forti. In queste pagine compare, inoltre, un nome imprescindibile legato all'ambito della futurologia: Roberto Vacca.<sup>52</sup> Il dispositivo, infatti, si fonda sull'Andrac, congegno creato dall'ingegnere-scrittore e basato sulla comunicazione diretta fra i circuiti nervosi ed i circuiti elettronici. L'Andrac, però, prevedeva un piccolo intervento chirurgico per essere impiantato, mentre il medesimo meccanismo ricettivo ripreso ora dal Torec avviene tramite elettrodi cutanei e non necessita quindi di un'operazione invasiva. Per realizzare quest'ennesima meraviglia, la NATCA ha chiesto un ciclo di registrazioni a chiunque avesse «un'esperienza commerciabile»<sup>53</sup>, così da permettere al fruitore di rivivere integralmente la vicenda riprodotta sul nastro, di sentirsene protagonista incondizionatamente, ogni volta come se fosse la prima. Simpson reagisce prontamente al dubbio del suo interlocutore riguardo all'artificialità di queste esperienze: e se sul nastro dovesse incidersi anche la consapevolezza dell'attore di esser registrato? Il pericolo è subito sventato: l'agente commerciale in pensione chiarisce subito che «alcuni soggetti con l'esercizio imparano a reprimerla durante la registrazione, e a relegarla nel subconscio, dove il Torec non arriva»<sup>54</sup>. Ma, con una macchina del genere, non si è al sicuro neanche tra i pensieri più reconditi: il privato viene abolito, rendendo l'umanità l'oggetto di esperienze indotte, oppure viene relegato al luogo in cui si dà meramente sfogo al proibito. Il soggetto è pertanto defraudato anche della sola sensazione della mancanza:

<sup>51</sup> *Storie naturali*, cit., p. 552.

<sup>52</sup> Sul legame tra Primo Levi e Roberto Vacca si rinvia al lavoro di F. Cassata, *Fantascienza come ritorno alla realtà*, in *Fantascienza?*, Einaudi, Torino 2016, in cui compare una lettera del 1962, inedita al momento della pubblicazione del lavoro, che mostra la volontà di Levi di raccogliere in un volume organico i suoi racconti, da tempo sparsi su riviste e giornali.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 553.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 554.

qualsiasi tipo di suo bisogno, anche una minima sensazione, viene prontamente soddisfatto. Ma il Torec, in fondo, arriva persino a compiacere il subconscio, il represso: ad esempio, è possibile immergersi e vivere l'esperienza di un *Wop*, figlio di immigrati italiani che fa a cazzotti con dei ragazzi statunitensi che lo deridono per la sua provenienza. In questo modo, ci si può sentire autorizzati dalla situazione a dar sfogo alla propria rabbia, perdendo di vista però che la NATCA, ormai, non mette sul mercato prodotti destinati a persone, ma a tipi, stereotipi umani ben incasellati in schemi e statistiche. Alludendo a un episodio a cui il suo stesso autore era tutt'altro che alieno, Simpson afferma sferzantemente:

— Già, lei è un intellettuale italiano: vi conosco bene, voialtri. [...] La lotta per la vita è elusa, non avete mai fatto a cazzotti, e ve ne resta la voglia fino alla vecchiaia. In fondo, è per questo che avete accettato Mussolini: volevate un duro, un lottatore, e lui, che non lo era ma neanche era stupido, ha recitato la parte finché ha potuto. Ma non divaghiamo: vuol vedere che gusto c'è a fare a pugni? Ecco qui, si metta il casco e poi mi dirà.<sup>55</sup>

Iniziando a sentirsi oltremodo scosso e anche leggermente indolenzito, il narratore decide di cessare di colpo la fruizione, provando una crescente delusione nei confronti del comportamento poco ortodosso del signor Simpson. Vorrebbe lasciarlo di corsa alla sua prigione virtuale, ma l'attenzione cade su un gruppo di nastri della serie *Epic*, così detti perché registrazioni «dell'effetto Epicuro», ovvero la cessazione di uno stato di sofferenza o di dolore, l'immediato lenimento di una necessità:

— Questi nastri Epic, – dissi, – mi lasciano perplesso. [...] Ma di qui, da questi giochetti frigidati alle spese del dolore, che cosa si può spremere se non un piacere in scatola, fine a se stesso, solipsistico, da solitari? Insomma, mi sembrano una diserzione: non mi sembrano morali.<sup>56</sup>

Si è già evidenziato qual è il valore del dolore nella narrazione di Levi: è quindi utile far notare, a questo punto, la personalissima rielaborazione leviana del principio cartesiano in “*doleo, ergo sum*”. «Povero Simpson!»<sup>57</sup>, si afferma alla fine del racconto: egli ha tentato di combattere contro il Torec come Giacobbe con l'angelo, ma non ce l'ha fatta; il Torec gli consente di restare attaccato al reale e di avere la percezione di essere ancora in contatto con esseri umani. Contro ogni esistenza fatta di schermi, nei momenti di intervallo dall'assuefacente macchinario, l'ultimo baluardo cartaceo che gli rimane è il libro del disincanto, della *vanitas vanitatum* per eccellenza: il libro delle *Ecclesiaste*. Di questo caposaldo religioso, alla voce «Salomone» del *Dizionario Filosofico*, Voltaire parla in questi termini:

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 557.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 563.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 566.

L'autore di quest'opera sembra un uomo disingannato dalle illusioni della grandezza, stanco dei piaceri e disgustato della scienza. È una specie di filosofo epicureo, che ripete ad ogni pagina che il giusto e l'empio sono soggetti agli stessi accidenti; che l'uomo sulla terra non ha niente di più delle bestie; che è meglio non esser nato anziché esistere, che non c'è vita futura, e che non c'è niente di buono e di ragionevole salvo godere in pace il frutto delle proprie fatiche con una donna amata. Tutta l'opera è di un materialista sensuale e disgustato. Sembra soltanto che sia stata aggiunta all'ultimo versetto una parola edificante su Dio, per diminuire lo scandalo che doveva produrre un tal libro.<sup>58</sup>

Ecco, quindi, che quello seduto, pronto ad indossare la sua arma-scudo contro la vita associata, è un novello e moderno Salomone che, da emblema della giustizia, diviene ora un assuefatto esecutore degli ordini ricevuti. Il Torec potrà debellare la noia e la consapevolezza della finzione, ma forse non annienterà ancora la vergogna. Lemma chiave nell'esperienza biografica e letteraria di Levi, la vergogna incontrata nella parabola finale delle *Storie naturali* assume un'accezione diversa da quella provata dall'ex-deportato<sup>59</sup> redivivo, in bilico tra il sentirsi sommerso e salvato e in colpa per i non ritornati. La vergogna di Simpson e contemporanea a noi, lettori odierni, è quella di una vita consegnata alla mercé di macchine-distrattici che, forse, non sono considerabili innocui e innocenti *divertissement*. La vergogna di non riuscire a saziare mai, davvero, l'occhio e la mente, imbevuti e inebriati da una società sirenica ricca di vetrine da ammirare e in cui assuefarsi. Da ciò, in qualche modo, Simpson cerca rifugio nella carta, e la saggezza di cui legge è stata raggiunta da Salomone con «dolore, in una lunga vita piena d'opere e di colpe»<sup>60</sup>; la sua, invece, «è frutto di un complicato circuito elettronico»<sup>61</sup>. La parabola del signor Simpson-Sansone, un tempo Prometeo di un'umanità che si avvicinava ad una modernità sempre più tecnologica, lo pone infine davanti ai suoi lettori, ustionato da quel fuoco di cui egli stesso si era fatto iniziatore. Pazienza. Si riuscirà a dimenticare facendo partire un altro nastro?

<sup>58</sup> Voltaire, «Salomone», in *Dizionario filosofico*, Torino, Einaudi, 1950, p. 413.

<sup>59</sup> Per la «vergogna del sopravvissuto», cfr. E. Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno, 2011, p. 66: «La vergogna per il male introdotto nel mondo dall'uomo stesso è strettamente legata al risentimento per l'offesa. Il male inflitto o subito non si ritorce solo su chi lo compie, ma penetra e infetta chi lo subisce creando altro male. È questo un tema manzoniano che Levi fa suo e approfondisce».

<sup>60</sup> *Storie naturali*, cit., p. 567.

<sup>61</sup> *Ibid.*

## Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanotti

Michele Paolo  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 16 marzo 2023

**Abstract** – The literature by Paolo Zanotti, starting from the three novels published so far, shows some constants. One of these is the presence of a female figure – a teenager, or a nymphet - at the heart of the story, being the core out of which the adventures of the group of friends grow. Ortensia is for sure the most notable of these muses, the only one to appear since the title (*Trovate Ortensia!*, 2021). By focusing on the latest novel and by analyzing some short stories hitherto overlooked by critics, the aim of this paper is to describe those features shared by Ortensia with the other *femmes fatales*, and to propose a comparison with Sofia and Zenobia, main characters of the previous novels, *Bambini bonsai* (2010) and *Il testamento Disney* (2013). By taking into consideration the main of these characteristics, the vampire nature, it will be tested the hypothesis put forward by Alessandro Grilli, the first one to propose a study on Ortensia eight years before the publication of the novel: is it right to track the model of the final girl behind the character of Ortensia?

**Keywords** – Paolo Zanotti; Ortensia; final girl; Carmilla; revenante

**Abstract** – L'opera di Paolo Zanotti, a partire dai tre romanzi finora pubblicati, manifesta alcune costanti. Una di queste è la presenza di una figura femminile – quasi sempre una ragazzina, una ninfetta - al centro della vicenda, che funge da vertice attorno a cui gravitano le avventure della banda di amici. Ortensia è senza dubbio la più eminente di queste muse, l'unica a comparire già nel titolo (*Trovate Ortensia!*, 2021). Concentrandosi sull'ultimo romanzo e analizzando alcuni racconti finora trascurati dalla critica, il presente contributo illustrerà le caratteristiche che Ortensia condivide con le altre *femmes fatales*, e proporrà inoltre un confronto con Sofia e Zenobia, protagoniste dei romanzi precedenti, *Bambini bonsai* (2010) e *Il testamento Disney* (2013). Prendendo in considerazione la principale di queste caratteristiche, la natura vampiresca, si procederà quindi a saggiare l'ipotesi avanzata da Alessandro Grilli, il primo ad aver proposto uno studio su Ortensia otto anni prima della pubblicazione del romanzo: dietro il personaggio di Ortensia è legittimo rintracciare il modello della *final girl*?

**Parole chiave** – Paolo Zanotti; Ortensia; final girl; Carmilla; revenante

Paolo, Michele, *Ortensia e le ninfe. La figura femminile nella narrativa di Paolo Zanotti*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 95-108

michele.paolo2@studio.unibo.it  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16587>  
finzioni.unibo.it

Copyright © 2022 Michele Paolo  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### 1. *Nymphòleptos*

Al termine di una ricca chiacchierata risalente all'estate del 2021, Isabella Mattazzi mi ha rivelato che fra le pagine di *Bambini bonsai* si nasconde un piccolo omaggio riservato a lei. Verso la fine del romanzo, mentre i bambini stanno giocando a nascondino nella casa maledetta, sentiamo Petronella canticchiare: «Ninfe, silfidi, salamandre e pigmei, dove sei? (p. 189)». Una simile formula rituale, uno dei tanti esempi del *childlore*, il codice infantile fatto di conte e ritornelli che unisce i protagonisti del libro, nella sua stravaganza esprime il carattere sofisticato e fascinoso del personaggio, che sta cercando di far ambientare le sue vittime prima di affondare il colpo. Ma le quattro creature da lei evocate corrispondono in realtà ai *genera* spirituali elencati da Paracelso. Il saggio *La magia come maschera di Eros* tratta – anche – di questo, e a questo libro guarda Zanotti con la sua citazione<sup>1</sup>. D'altronde nella caratterizzazione di molti dei suoi personaggi femminili, anche aldilà di *Bambini bonsai*, si può facilmente rintracciare l'influenza della tradizione gotico-fantastica, e in particolare delle creature demoniache.

In uno dei suoi racconti migliori, *La cella geografica*<sup>2</sup> (2004), troviamo ad esempio Camilla, che fin dal nome rievoca *Carmilla* di Le Fanu (1872). Ninfa ammaliatrice scesa dalle Alpi Carniche, i lunghi incisivi ne rivelano la natura di vampiro, e la maledizione che si porta dietro si manifesta nel disturbo anoressico, condizione in cui fatalmente viene trascinato pure il narratore, Paolo.

Bella. Quant'era bella Camilla. Era la cosa più bella che avevo visto mai. Veniva da dietro le montagne e dai ghiacciai su un cocchio di cavalli bianchi, aveva labbra di corallo e gote di rosa, anche se so bene che è impossibile. Aveva lunghi denti da roditore o da predatore – ne porto ancora i segni.

Rievocazione – in parte autobiografica – di una relazione giovanile sterile e deleteria, il racconto di Zanotti è ambientato a Santa Margherita Ligure, castello maledetto e cella, appunto, in cui il vampiro rinchiude le sue vittime: «A casa mia a Santa Margherita c'è la camera dove ha dormito Camilla. Mia mamma non la conosceva ancora ma la odiava già». Unica ad accorgersi della natura demoniaca del vampiro, e quindi ad opporvisi, la madre rappresenta fin dalla pubertà il freno ai desideri erotici del figlio, e questo ruolo indebolisce la sua posizione<sup>3</sup>: «Me lo sognavo per tutto l'inverno, le ragazze della spiaggia – Claudia, Laura, Lauretta, Anna – paura di non essere amato. Paura». Abbandonato alle grinfie della sua Camilla, Paolo diventa un *nymphòleptos* - 'catturato dalle ninfe' - completamente abbacinato dal suo fascino, e pian piano

<sup>1</sup> I. Mattazzi, *La magia come maschera di Eros. Silfidi, demoni e seduttori nella Francia del Settecento*, Sestante, Bergamo 2007. La formula ripresa da Zanotti viene introdotta e spiegata a p. 23. Nella biblioteca di Zanotti, ora a Romentino (NO) a casa dei genitori Renato e Lucilla, sono peraltro presenti anche le altre opere all'epoca pubblicate da Mattazzi: *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007; e *L'ingannevole prossimità del mondo. Forme della percezione nel romanzo moderno*, Arcipelago, Milano 2009.

<sup>2</sup> P. Zanotti, *La cella geografica*, in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 53-66.

<sup>3</sup> L'opposizione della madre al vampiro può essere letta alla luce della tipologia junghiana, come ricorda Alessandro Grilli: «da teoria junghiana ci permette di riconoscere in streghe, vampiri e altri mostri inclusivi, soffocatori e succhiasangue, i contorni di una maternità demoniaca in cui si esplica l'archetipo bifronte della *mater*, benefico e distruttivo al tempo stesso». Si veda A. Grilli, *Strategie e poetiche della regressione*, «Contemporanea», 11, 2013, p. 151.

rimane imprigionato. La cella geografica di Santa Margherita obbedisce all'incanto della silfide, ma la natura demoniaca del luogo in realtà si era manifestata al narratore fin dall'infanzia: «è da quando sono bambino che Santa mi ha preso, il mio primo mare e la mia prima estate». Teatro d'illusioni e divagazioni regressive da bambino insicuro, la spiaggia delle vacanze può diventare il luogo in cui «ho pensato che mia madre mi abbandonava per un altro bambino» dai capelli più lisci e ordinati, o magari dove, a capo di una fallimentare spedizione di bambini in cerca di conchiglie, assaporare per la prima volta un senso d'inadeguatezza: «normale che non mi amassero». Si comprende allora come da un simile luogo stregato possa essere nata a un certo punto una silfide anoressica, maga dell'autocommiserazione. Ma questo scritto rappresenta *ex post* il rito di congedo da un'ossessione, testimonianza di un'agognata salvezza e sentimento postumo di nostalgia: «E son passati tre anni, tre anni da quando c'era venuta anche lei, qui a Santa Margherita, conciatu un po' male tutti e due e la bella carezza chic dell'anoressia sulle nostre aliscapole». Il sospiro del pericolo scampato induce sfumature tenui, così il ricordo di Camilla viene avvolto da un velo d'indulgenza, anche quando si rievoca il prevedibile traguardo di un lungo disturbo alimentare: «Carmilla era il mio vampiro, perfetto come il freddo e come i monti della Carnia, e io l'ho preso dall'ospedale, Mircalla, e l'ho fatto dormire nel mio letto e io per terra, e me lo sono coccolato e se fosse stato possibile gli avrei fatto la pappa». Da quando Camilla se n'è andata, la cella geografica non fa più paura. Fuori dalla gabbia, liberato dalla sua possessione, Paolo ha iniziato a viaggiare, è cresciuto, e il vampiro è stato annientato, anzi disintegrato: «l'ho smembrata e l'ho sparpagliata sulle mie città con tanti palloncini colorati». È chiaro come in questo racconto la connotazione gotico-fantastica serva a delineare i tratti del disturbo psico-somatico del personaggio; in ogni caso la fragilità di Camilla contraddistingue, magari con sintomi diversi, anche le altre figure persecutrici dell'opera zanottiana. In generale, la condizione comune delle sue vampire si potrebbe banalmente ridurre a quella dell'adolescente complessata e autodistruttiva. I racconti racchiusi ne *L'originale di Giorgia* presentano un vasto campionario di personaggi fragilissimi, basti pensare alle nevrosi descritte in *Paese all'uscita dell'autostrada* e in *Per costruire la casa dei miei sogni*; per il momento però è il caso di concentrarsi su un'altra figura vampiresca, risalente alla primissima produzione di Zanotti, protagonista di un racconto breve che è a tutti gli effetti una filiazione da *Trovate Ortensia!*.

Il racconto *Idiota come una storia di vampiri*<sup>4</sup> (1998) introduce infatti il suo primo personaggio dalle fattezze spettrali; e a differenza de *La cella geografica*, qui la veste di vampiro non raffigura una condizione di fragilità: Ilaria è a tutti gli effetti una morta che torna in vita. Il racconto è ambientato a Pisa anziché in Liguria e, altra differenza da *La cella geografica*, non è la reminiscenza di un pericolo scampato, bensì una storia d'amore dalle tinte fantasy-horror. Il protagonista, Luca, un bel giorno si sveglia e trova una strana creatura appallottolata sotto al letto: «Un po' spaventato, spostò il letto e ci saltò sopra. E qui ti voglio: lì sotto c'era una ragazza dai lunghi capelli neri con qualche riflesso rosso, e con indosso una maglietta bianca e una lunga gonna

<sup>4</sup> P. Zanotti, *Idiota come una storia di vampiri*, in *Undici portieri e una riserva*, Nabu Edizioni, Firenze 1998, pp. 147-156.

verde. La faccia non si vedeva, perché la teneva nascosta tra le braccia e la parete». Come vuole la tradizione del romanzo gotico fin da *The Castle of Otranto* (1764) di Walpole, l'ingresso della creatura demoniaca viene annunciato dalle condizioni atmosferiche: così a una lunga sequela di giorni di pioggia segue «un tramonto spettacolare tra le nuvole stanziali», e Ilaria può infine fare capolino da sotto il letto. «Comunque io sono Ilaria. E ti amo». Senza alcuna spiegazione, con un cipiglio malinconico e un po' scontroso, la vampira fa capire a Luca di non aver scelto a caso il suo letto come riparo dalla luce del giorno. La descrizione fisica ricorda anche in questo caso quella di un'anoressica: «Aveva delle braccia magrissime, con due grossi gomiti, e le sopracciglia molto folte»; eppure Luca la trova abbastanza carina, «giusto un po' pallida». Naturalmente non c'è verso di convincere gli amici della sua scoperta: «sarà un tarpone!», è l'opinione condivisa. Quella del tarpone (ratto di fogna) assassino è una leggenda urbana diffusa in ambiente pisano, e in questo racconto osserviamo una tecnica di risemantizzazione che Zanotti riprenderà nel coevo *Trovate Ortensia!* e che applicherà estesamente nel *Testamento Disney* (romanzo di poco posteriore): vale a dire, nascondere dietro la leggenda urbana una verità sanguinosa che ne riveli la funzione di capro espiatorio. Nel *Testamento Disney* si trattava della soppressione degli individui disadattati e per questo non graditi, e quindi in ultima analisi dell'intolleranza latente che pervade la società; qui invece, più in piccolo, è la fine amara di un amore non condiviso. Ilaria infatti, vampiro redivivo, è morta d'amore per Luca, il quale non l'ha mai nemmeno degnata di uno sguardo; ora è tornata per concedersi una seconda possibilità – cioè per tormentare la sua vittima e gettarla nell'ossessione. Inizialmente, Luca pare addirittura felice della sua storia d'amore postuma: Ilaria infatti sembra tutto sommato inoffensiva, si limita a mordere solamente gli animali e soprattutto accetta finalmente di mostrarsi ai suoi amici. Questi però, vedendola, si dividono tra chi la battezza anoressica e chi è convinto di averla già vista altrove, e il risultato è sempre una fuga disperata a nascondersi sotto al letto: «Una volta fuori dalla sua tana, perdipiù, Ilaria piangeva e piangeva, e diceva che il loro era un amore impossibile». Anima demoniaca ma fragile, Ilaria sembra rammaricarsi di essere risorta per Luca, mentre lui – perso a contemplare le stelle – incorre in un breve momento di lucidità:

Fuori dalla finestra, quell'aria gelida e quella nuvolosa oscurità trapunta di stelle indifferenti gli ricordavano le acque dell'Arno, buie tane di mostri, e, fluorescente sotto i lampi delle dure costellazioni, il profilo della ragazza che forse si chiamava Ilaria gli appariva nello spazio intermedio tra luna e tetti a suggerire l'esistenza di un mondo di sanguinari complotti che gli ghiacciavano le vene.

Questo passo ritorna in *Trovate Ortensia!* (p. 84), e in quel caso sarà il protagonista Florian a trovarsi alle prese con una vampira risorta. Preso da malinconia, Luca intuisce di trovarsi in pericolo, vittima inerme di macchinazioni irraggiungibili; d'altra parte, la condizione di Ilaria, angelo decaduto, sembra addirittura peggiore. Figura di mediazione tra il mondo sublunare e l'oltretomba e dunque in posizione di superiorità nei confronti delle sue vittime maschili, ma allo stesso tempo - appunto perché intermedia - sospesa in un limbo e vittima essa stessa dei capricci della luna (esattamente come lo sarà Ortensia). Da questa situazione incerta derivano

la frustrazione e la malinconia che la spingono a cercare da Luca una prova definitiva del suo amore incondizionato: «gli disse che le sarebbe piaciuto farlo diventare un vampiro, così sarebbero stati insieme per sempre e lui sarebbe rimasto sempre giovane». Ma Luca, nel sentire queste parole, immediatamente si ritrae «preso da un terrore cieco»: la prospettiva soffocante e spaventosa di un futuro seriale, ovvero stanziale, lo atterrisce ben più della morte. Ilaria, mesta, capisce: «Tu non m'ami proprio», e quando Luca le propone goffamente di restare amici, scoppia in lacrime. Luca fa per consolarla, e lei prova a morderlo. È il momento di massima tensione del racconto:

Luca sudava freddo. Quando lei arrivò al collo, Luca era ancora più spaventato. Quando poi avvertì il primo freddo dei canini sulla pelle, Luca controllò un po' ingenuamente se per caso fosse rimasto un crocifisso nella stanza, poi afferrò senza pensarci il tagliacarte sulla scrivania. E allora, come in una storia idiota di vampiri, glielo piantò nel cuore.

Zanotti trasfigura la storia di un amore non corrisposto nei connotati della letteratura di genere e, di nuovo come da tradizione, il vampiro muore con un paletto nel petto. In *Trovate Ortensia!* troviamo una dinamica molto simile, raccontata quasi con le stesse parole, ma questa costituisce solamente un episodio di una trama ben più vasta. Ma la storia non è ancora conclusa: trafitta, Ilaria scompare nel nulla e Luca rimane solo con i suoi rimpianti. Con la sua dipartita, il cielo plumbeo di Pisa si rasserena e Luca prende a vagare lungo le strade che avevano condiviso, nella vaga speranza di rivederla. Passano i giorni e i mesi, le lune si inseguono rapidamente e Luca riesce a rintracciare la tomba che l'ha accolta ai tempi della sua prima morte: una tomba normale con una foto sorridente che «sembrava chiedergli ancora se l'amava, ma forse neanche in quel momento lo avrebbe ammesso». La sua ricerca però prosegue, e infine su di un muro scorge una scritta: «Luca e Ilaria 6 mesi stupendi. Grazie. Ilaria». Non è la prima volta che Ilaria tenta di comunicargli qualcosa tramite i muri, e Luca s'avvicina: «c'era qualcos'altro scritto sotto, più in piccolo. Diceva: "Vediamoci in via delle sette volte"». Un simile espediente verrà ripreso in *Trovate Ortensia!*; ma mentre in questo racconto i muri svolgono semplicemente la funzione di un canale comunicativo e tutt'al più smuovono delle suggestioni, nel romanzo il *medium* si farà *res*, e le scritte sui muri assumeranno una connotazione più ampia. Sorvolando la città infatti, Ortensia indugerà a leggerne la superficie, e così la topografia trasfigurerà nella sua mappa mentale: così Pisa assume le tinte della *Carte du tendre* di Madame de Scudery. Obbedendo all'ordine, Luca corre al luogo indicato e lì scorge – sotto un'altra scritta – una porta che non aveva mai visto prima. Novello Alice, non esita ad entrare nel suo personale paese delle meraviglie, favoloso ma solo un po' più gotico; e come sempre in Zanotti, immancabile si apre un giardino: «un po' arruffato, il soffitto sopra era crollato». L'ambientazione ricorda le rovine del palazzo Shelley sul lungarno pisano: è qui che il racconto si conclude – là dove *Trovate Ortensia!* invece si aprirà. In mezzo, scorgiamo la padrona del giardino:

Ilaria era lì, ancora più pallida, che lo fissava con sguardo perplesso. Accucciata in un angolo, la morte faceva ron ron.

## 2. «Ne ho basta di resurrezioni»

Nel *Manuscrit trouvé à Saragosse* all'alba del secondo giorno vediamo Alphonse intento a dibattersi tra sonno e veglia. Reduce dal suo primo incontro con le misteriose e bellissime Emina e Zibeddé, si era addormentato a tarda notte cullato dalle loro dolci e provocanti promesse: «Appena fui coricato, osservai con piacere che il mio letto era molto largo e che i sogni non hanno bisogno di così tanto spazio<sup>5</sup>». Tuttavia, il sole della Sierra Morena, implacabile, disturba i suoi sogni sensuali fino a farli evaporare, e Alphonse suo malgrado è infine costretto ad aprire gli occhi. Subito viene travolto da una rivelazione improvvisa: Emina e Zibeddé non sono altro che una coppia di vampiri, insieme donne conturbanti e cadaveri dissimulati.

Finalmente mi svegliai per davvero; il sole mi bruciava le palpebre. Le aprii con fatica. Vidi il cielo. Vidi che mi trovavo all'aria aperta. Ma il sonno mi appesantiva ancora gli occhi. Non dormivo più, ma non ero ancora sveglio. Immagini di supplizi si susseguirono l'una dopo l'altra. Ne fui spaventato. Balzai a sedere di soprassalto... Dove troverò le parole per esprimere l'orrore da cui fui assalito?... Ero sdraiato sotto la forca di Los Hermanos. I cadaveri dei due fratelli di Zoto non erano appesi, ma sdraiati al mio fianco. A quanto pare avevo passato la notte con loro. Giacevo su pezzi di corda, frammenti di ruote, resti di carcasse umane e sugli stracci schifosi che la putrefazione aveva staccato da loro.<sup>6</sup>

Come scrive Mattazzi, «l'occhio finalmente aperto non può sottrarsi alla presa impossibile d'atto, quanto mai violenta, di un *impossibile*, dell'abbraccio tra due opposti, morte e vita, improvvisamente compresenti»<sup>7</sup>. L'aspetto demoniaco di Emina e Zibeddé riflette l'ambiguità ontologica che domina, ripetendosi ciclicamente, l'immaginario fantastico di Potocki: ciascuno dei suoi personaggi si troverà prima o poi di fronte a un mondo doppio, e sarà costretto a rivivere il medesimo incubo di Alphonse, riportando ogni volta il racconto al punto di partenza. Tuttavia, la natura perversa della Sierra Morena si palesa solamente per coloro che non hanno paura di guardare: «Guardare, aprire gli occhi, sembra corrispondere allora per i personaggi del romanzo alla assunzione dolorosa di una condizione di strutturale liminalità. Il gesto dello sguardo di aprirsi sul mondo, di spalancarsi forzando i legacci della propria condizione di prigionia prospettica, porta in ultima istanza all'orrore di una visione contraddittoria»<sup>8</sup>. Una simile realtà fluida, tendente alla metamorfosi, riflette in fondo la natura del desiderio, come mostra la figura diabolica del vampiro: «La metafora-vampiro - scrive Franco Moretti - “filtra” ossia rende sopportabili alla coscienza, quei desideri e paure che essa, giudicandoli inaccettabili, è stata costretta a reprimere, e di cui dunque non può riconoscere l'esistenza. La formalizzazione

<sup>5</sup> Per maggiore chiarezza, i passi del *Manuscrit* vengono qui riportati in italiano. Si veda J. Potocki, *Manoscritto trovato a Saragozza* (a cura di R. Radrizzani), Guanda, Parma 1990, p. 41.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>7</sup> I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007, p. 67.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 66.

letteraria, la figura retorica ha perciò una doppia funzione: esprime il contenuto inconscio e insieme lo nasconde. La letteratura contiene sempre entrambe queste funzioni [...] Dracula libera ed esalta il desiderio sessuale. E questo desiderio attrae ma – contemporaneamente – fa paura»<sup>9</sup>.

Quando Florian, il protagonista di *Trovate Ortensia!*, passeggiando sui lungarni pisani raccoglie da terra una vecchia fotografia in bianco e nero, non può certo immaginare che la giovane ragazza immortalata possa essere una *revenante* pluricentenaria; né tantomeno che la incontrerà di persona di lì a due mesi in una discoteca dal nome per nulla casuale, il Carmilla (locale peraltro realmente esistito); figurarsi poi accorgersi della vera identità dell'anziano pittore che bussa alla sua porta per ricevere asilo: nientemeno che il proprietario della foto, l'ultima vittima inerme del suo incanto - un *nympholeptos* ammaliato dalla sua Lolita. «Questa è Pisa non è la Stiria questa è Pisa», è il mantra levato ad amuleto già nella seconda facciata: non è nemmeno la Sierra Morena, si potrebbe aggiungere.

*Trovate Ortensia!* è stato pubblicato a dicembre 2021 da Ponte alle Grazie, per merito dell'impegno di Vincenzo Ostuni e Nicola Barilli<sup>10</sup>. La stesura però risale alla metà degli anni '90, di poco anteriore al *Testamento Disney* e contemporanea, si è già visto, a *Idiota come una storia di vampiri*. Ortensia però, a differenza di Ilaria, non entra in scena in maniera diretta intrufolandosi sotto al letto del protagonista: la prima traccia è affidata appunto a una foto che scivola maliziosamente giù da una finestra di un palazzo antico, una foto molto più vecchia della ragazza che vi sorride sopra. Il palazzo, ormai in rovina, è quello abitato da Shelley durante il suo soggiorno pisano, ambientazione che lascia presagire le tinte fosche che prenderà la vicenda; tuttavia Florian, che passa lì sotto proprio in quell'istante, non ha alcuna voglia di farsi suggestionare, anzi, trovandosi la foto fra le mani non può fare a meno di notarne il fascino: ragazzone inquieto e gaudente, Florian – impaludato in una relazione stabile con la dolce e paziente Emilia - sogna avventure libertine e vagabonde. Vagheggiando una vita da Lord Byron, Florian obbedirà inerme all'incantesimo dell'affascinante Ortensia, fino a concederle il ruolo di protagonista nello spettacolo di cui è regista e capocomico al teatro Sant'Andrea di Pisa.

Questo romanzo infatti non racconta soltanto storie di vampiri, bensì narra – anzi, letteralmente mette in scena – le avventure di una banda di amici. Non si tratta tuttavia di bambini come in *Bambini bonsai*, né di trentenni come nel *Testamento Disney*, bensì di studenti universitari che non studiano mai. Tra vagabondaggi e fatue imprese, arrivano ad allestire una rappresentazione de *Il racconto d'inverno*. La lunga preparazione dello spettacolo accompagnerà Florian e i suoi amici fino alle pagine finali: tale scelta narrativa è un chiaro omaggio, il primo di una serie, alla tradizione del *romance*<sup>11</sup>. Il nome di Florian richiama evidentemente il personaggio di

<sup>9</sup> F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 130, 125.

<sup>10</sup> Un contributo, minimo se non il minore, nella correzione delle bozze è stato fornito anche da chi scrive.

<sup>11</sup> Al riguardo Giglioli sottolinea: «Non si dimentichi, dopotutto, che l'autore era un eruditissimo normalista, normalmente disadattato, di quelli che i comuni mortali si chiedono come fa a saperla così lunga: festa grassa per i cacciatori di citazioni, ma anche, meravigliosa, per chi di citazioni non ne coglierà neanche mezza». Cfr. D. Giglioli, *Il favoloso mondo di Ortensia. A dieci anni dalla scomparsa di Paolo Zanotti, il libro ritrovato: un universo poetico inclassificabile*, «Corriere della sera», La lettura, 27/12/21.

Florizel; ma non soltanto: in lui riecheggia anche un'ironica allusione a John Florio, figura fondamentale per l'opera di Shakespeare. «Qui Paolo scrittore e Paolo studioso si incontrano come forse in nessun altro dei suoi romanzi»<sup>12</sup>, suggerisce Residori: a dare un senso a «quei pastrocchioni naturali che sono gli ultimi drammi di Shakespeare (*Trovate Ortensia!*, d'ora in poi TO, p. 210)» occorre infatti l'interpretazione di Northrop Frye, lo studioso di riferimento per Zanotti – la cui critica simbolica innerva già i suoi primi studi confluiti nei saggi *Il modo romanzenesco* (1998) e *Il giardino segreto e l'isola misteriosa* (2001). Il romanzo, coevo alla pubblicazione di questi saggi, presenta già in esergo un verso tratto dal *Racconto d'inverno*, «Coraggio: tu t'imbatti in cose che muoiono, io in cose appena nate»<sup>13</sup>; seguito da un ordinato elenco dei personaggi in ordine di importanza. Dando una rapida scorsa a questo elenco, si noterà che in questa ricca schiera di *dramatis personae* il nome di Ortensia non è l'unico a cui risponde la protagonista: le sue vittime la conosceranno anche come Arabella (la sua antenata più illustre), Julia, Zofloya, Matilda e Melusina (tutti riferimenti alla tradizione del romanzo gotico<sup>14</sup>), e soprattutto Viola (un altro omaggio al romanzenesco, in questo caso alla *Dodicesima notte*; viola poi è il colore delle ortensie). Il titolo è evidentemente un invito a ricercare la sua vera identità, nonché una diretta citazione di un verso di Rimbaud: «Ô terrible frisson des amours novices, sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense»<sup>15</sup>. Letteralmente, «O terribile brivido degli amori novizi, sul suolo insanguinato e nell'idrogeno chiaroso! Trovate Ortensia!». Questi primi due riferimenti introducono le tinte chiaroscurali del libro: *Il racconto d'inverno* lascia presagire una trama ispirata al genere del romanzo greco cui guardava l'ultimo Shakespeare, ovvero un susseguirsi di continue morti e resurrezioni, mascheramenti e agnizioni, mescolate in un ciclo che finisce e subito ricomincia, sancendo *Il trionfo del tempo* – come titola il capitolo finale. Naturalmente, la natura ambigua della realtà verrà colta solamente dai personaggi che saranno in grado di indovinarla – che non avranno paura di aprire gli occhi. In altre parole, soltanto coloro che sapranno abbandonarsi alla cieca obbedienza al desiderio riusciranno a trovare Ortensia. Per tutti gli altri, la realtà rimarrà quel soffocante coacervo di disillusioni e monotonia che infestava *Bambini bonsai* e *Il testamento Disney*: la vera condizione infernale non è essere afflitti dai tormenti, è venirne risparmiati. Il verso di Rimbaud, oltre a esibire fin dal titolo la vena lirica che innerva profondamente questo romanzo, allude all'incognita della pura perdita che bramano gli innamorati disposti a giocarsi tutto. Allargando il campo alla pagina delle *Illuminations* da cui è tratto possiamo riconoscere il *leitmotiv* del libro:

<sup>12</sup> M. Residori, *Il romanzo (nero) della giovinezza: Trovate Ortensia! di Paolo Zanotti*, in *Le parole e le cose*, 5/1/22.

<sup>13</sup> W. Shakespeare, *Il racconto d'inverno*, III.iii, Mondadori, Milano 1998.

<sup>14</sup> Trattasi infatti di prestiti dal romanzo gotico di Charlotte Dacre *Zofloya, or the Moor* (1806), pubblicato sotto lo pseudonimo di Rosa Matilda: una storia scandalosa di tentazioni, vendette e donne manipolatrici e sessualmente aggressive, in cui Zofloya recita la parte di Satana. Zanotti inoltre omaggia *Zastrozzi* (1810) di Shelley: oltre a prendere in prestito il nome del protagonista per battezzare una delle comparse più violente e vendicative del romanzo, cita pure quelli di Julia e Matilda, vittime dei perfidi disegni di Zastrozzi.

<sup>15</sup> A. Rimbaud, *H*, in *Les Illuminations*, Publications de la Vogue, Paris 1886, p. 48.

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique; sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance, elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hygiène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action. — Ô terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux! trouvez Hortense.

Questo *poème en prose*, dal titolo *H*, avverte che Ortensia può essere capace delle più atroci mostruosità: come i bambini non pretende niente di meno che tutto, come Eros è figlia della miseria e quindi assetata di voluttà, e dove passa travolge qualunque moralità. Ortensia è il vento che fa affondare le navi: «Pensano che sia stato il mare, loro, / che ha tirato giù le navi, [...] / Oh, dell'acqua è più facile fare il giusto conto / che dei venti che hai indosso (TO, p. 461)», declama l'anziano Hermann nei versi finali del romanzo (che riecheggiano una fiaba di Esopo). Come una tempesta, Ortensia squarcerà i cieli di Pisa per scagliarsi furiosamente su Florian e sugli altri personaggi fino a inzupparne le ossa. Così ad esempio Simone, la sua prima vittima, durante una passeggiata romantica, nel voltarsi verso di lei rivive il medesimo incubo di Alphonse:

Quello che gli apparve [...] fu un patchwork di carni di nuova concezione. Gli zigomi erano ad altezze diverse, un occhio pendeva inespressivo, la mascella era stata evidentemente aggiunta solo in un secondo momento, snodabile come quella di una marionetta – il tutto tenuto insieme a fatica da uno strato di pelle visibilmente posticcio e umido come le squame di un pesce e da dei lineamenti naturalisticamente tracciati come quelli umani, che però non quadravano con la materia sottostante (TO, p. 143).

Eppure, la poesia di Rimbaud accenna anche a un altro aspetto della sua personalità: Ortensia patisce la solitudine. La sua natura ultraterrena di angelo decaduto la trattiene infatti in una condizione sospesa: dall'alto – dalla luna – periodicamente si lancia sulla terra palesandosi in reincarnazioni ormai secolari. Ma ormai è stufa: «ne ho basta di resurrezioni», leggiamo da un appunto scartato dalla prima bozza del romanzo. La battuta quasi testuale<sup>16</sup> da *Solaris* ci proietta il fantasma della povera Hari, un'anima spaventata come quella del *Book of Thel* di Blake<sup>17</sup>. Ortensia ha paura di tornare in vita e di sottostare alle leggi del tempo:

Quella notte, se ne stava in piedi su una torretta che aderiva devota al cielo [...]. Il suo sguardo si posava ossessivo sulla luce della finestra, dove le comparivano le variate immagini – o meglio indizi – di inattesi visitatori: premonizioni, scricchiolii, una mano che si afferra precaria al davanzale. Alla fine, comunque, ricadeva nel

<sup>16</sup> «È orribile! Non riuscirò mai ad abituarci a tutte queste resurrezioni!», è il doppiaggio italiano della battuta del dottor Snaut. Nel *Testamento Disney* Paperoga immagina che a pronunciarla sia Zenobia. In entrambi i romanzi Zanotti sembra guardare al film di Tarkovskij più che al romanzo di Lem.

<sup>17</sup> Dal *Book of Thel* Zanotti trae anche il Mughetto, la Nuvola, la Zolla, il Verme (i quattro spiriti che provano a rassicurare Thel) per accostarli ad Ortensia-Arabella nel corso del viaggio sulla luna di Florian. Thel alla fine, sebbene incuriosita dal mondo inferiore, si rifiuterà comunque di scendere; Arabella invece viene convinta da Florian, nudo e in erezione: Zanotti gioca con una delle chiavi di lettura dell'enigmatico poema di Blake, quella della vergine tentata e insieme respinta dal sesso, correggendo le tinte pastorali di questo Eden con un'integrazione gargantuesca.

suo torpore, fissava la parete, avvertiva il morso costante della privazione e della fame. Ortensia, in altre parole – sia permessa l'induzione – si sentiva sola e disordinata (TO, pp. 182-3).

La fragilità di Ortensia si manifesta attraverso un disturbo ricorrente tra le ninfe zanottiane – l'anoressia - qui dissimulato però dalla sua natura vampiresca: i vampiri non mangiano. Inaspettatamente, saranno proprio Florian e i suoi amici, i primi che lei abbia mai potuto considerare tali, a liberarla dalla torre: è questo il controcanto del romanzo, che ne mostra l'aspetto più solare. Incapaci di provare alcun rancore, i personaggi di Zanotti – le vittime di Ortensia – decidono di accoglierla e le insegnano a diventare mortale, rovesciando il versante lugubre della vicenda in un irresistibile picaresco spensierato.

### 3. *La final girl*

Mettendo a confronto le protagoniste dei tre romanzi finora pubblicati, si nota come Ortensia non sia tanto distante dalle sue colleghe Sofia e Zenobia. Con loro infatti condivide una dimensione eterea, fantasmatica; eppure allo stesso tempo rappresenta il motore dell'azione, il Sacro Graal al centro della *quête*.

In *Bambini bonsai*, è a Sofia che Pepe dedica le sue memorie dell'infanzia, poiché è la sua immagine di bimba-albicocca a smuoverlo verso l'avventura, a spingerlo a lasciare la sua baracca per lanciarsi sotto la pioggia; eppure, quando infine la trova scopre che Sofia è come se non fosse mai esistita, dal momento che non ha mai vissuto, chiusa com'è nella sua teca di cristallo. Ed è troppo tardi per liberarla: fra le sue braccia la piccola Sofia lascerà la morte apparente per incappare in una definitiva. Nel mezzo però Pepe ha imparato la vita adulta, e l'amore per Primavera è il dono più grande che Sofia poteva lasciargli.

Allo stesso modo, nel *Testamento Disney* Zenobia rappresenta un'ossessione attorno alla quale il club si compatta. Paperoga la sogna di continuo e cerca d'intravederla nei luoghi più improbabili o nelle vecchie videocassette di Eta-Beta. Eppure di Zenobia non c'è traccia, forse non è mai esistita; non può permettersi neanche il lusso di morire una seconda volta come Sofia. Zenobia incarna l'idea di una ribellione contro la sterile realtà della stuntown (la triste e sterile città di Genova), la distorsione attraverso cui il club Disney tenta di provocare un favoloso cortocircuito. Eppure alla fine la ribellione scèma, diventa una regressione, e nella vana ricerca di Zenobia il club lentamente si disgrega e lei si trasforma in un alibi.

Ortensia evidentemente non rappresenta un'assenza; eppure la sua condizione è quanto meno intermittente, tanto da indurla a cercare di cambiarla. Da questo punto di vista, Ortensia è sicuramente la figura più attiva delle tre – non che in effetti ci volesse molto a superare la passività infantile di Sofia o la piattezza di Zenobia, che di fatto è soltanto un ricordo. Come loro però, anche quando non appare, Ortensia è un pensiero ricorrente, ossessione di ciascuno dei protagonisti maschili: non solo, il suo passaggio influenza il comportamento anche di molti di quelli femminili. Che sia anche un fantasma lo testimonia la già citata visione frankensteiniana di Simone, nonché l'esperimento esoterico con cui Hermann tenta di riportala in vita,

così come l'ariostesco viaggio sulla luna sognato da Florian - che pure la rivela sotto forma di maghetta dei cartoni animati. Eppure è stravolgendo le loro vite che Ortensia spingerà le sue vittime a migliorare la propria condizione: Hermann capirà quanto sia sbagliato congelare la propria vita, e poi - abbandonatosi completamente ai venti - capirà di non dover abusarne, ché anche quello è un estremo. Florian invece, grazie a Ortensia impara quel che la sua Emilia sa già perfettamente: dalle velleità di evasione iniziali, passando per varie belle passanti fino ad arrivare al decisivo sogno lunare, lungo i suoi vagheggiamenti Florian, come Renzo Tramaglino, sente la necessità di perdersi, di pasticciare e combinarne di ogni. La sua Emilia intanto è la Lucia Mondella che lo attende serafica; ma nel romanzo di Zanotti non appare alcun Innominato a complicare il suo ritorno.

Nella ricerca della propria identità però, Ortensia non influisce solamente sullo sviluppo di Florian, ma anche sulla serenità di Emilia. Nel suo diario infatti (TO, pp. 304-330) Emilia racconta quanto il mese passato con lei le abbia giovato: è stata lei infatti a rivelarle le parole di perdono pronunciate dal padre Lodovico con cui non aveva fatto in tempo a riconciliarsi; Ortensia inoltre le riporta alla mente la sua gioventù tormentata, vale a dire il suo passato di anoressica – ed è curandone le ferite che Emilia svilupperà nei suoi confronti un sentimento materno. Dal diario apprendiamo infatti che Ortensia non mangia mai; o meglio, non ama mostrarsi nell'atto di mangiare - ma questa è una caratteristica tipica dei vampiri, come vediamo già fin dal *Manuscript* di Potocki. È ancora Mattazzi a fornirci una delucidazione: il vampiro che succhia il sangue delle sue vittime è un *tòpos* antico; eppure,

Se certamente il motivo del “sangue-cibo dei morti” è di derivazione classica (basti ricordare, uno per tutti, l'episodio omerico dell'incontro nell'Ade tra Ulisse e Tiresia), l'immagine sei-settecentesca del vampiro, è intimamente connessa al tema della masticazione. Uno dei primi trattati “moderni” sui vampiri, *De masticatione mortuorum in tumulis* (1728), riporta come nelle zone contadine della Germania, gli abitanti dei casolari vicini ai cimiteri sentissero, di notte, provenire dalle tombe insistenti rumori di masticazione e stridor di denti.<sup>18</sup>

Il disturbo anoressico accomuna molte delle ninfe zanottiane: si è già illustrato il personaggio di Camilla (*La cella geografica*), ma una nevrosi ancora più forte è quella che trapela dalle memorie di *Per costruire la casa dei miei sogni*<sup>19</sup>. L'autrice, che resta innominata, ama rammaricarsi col suo caro diario: «O se solo l'umanità fosse tutta della stessa taglia», ma assicura di sentirsi «Sufficiente Soddisfatta del mio io, che ama i piani alti». Nella corsa alla magrezza assoluta, «la vera anoressica è un misto di Giulio Cesare, Alessandro Magno e Napoleone»<sup>20</sup>. E l'ossessione per la perfezione traspare in molte delle sue annotazioni, come mostra fin dal titolo una di quelle notturne: «*I want a perfect body I want a perfect soul*». La citazione da *Creep* dei Radiohead rende chiaramente l'insoddisfazione che affligge quest'anima irrequieta, che ama fare sempre

<sup>18</sup> I. Mattazzi, *Il labirinto cannibale. Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago, Milano 2007, p. 43.

<sup>19</sup> Racconto apparso su «Il Caffè Illustrato», 31-32, 2006; raccolto poi in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 139-162.

<sup>20</sup> R. Girard, *Anoressia e desiderio mimetico*, Lindau, Torino 2008, p. 35.

le stesse strade perché così «arriva il momento che non vede più lo sporco», che la notte sogna di ragni che sbucano dal frigorifero, e che a forza di scrivere s'affatica: «Ho scritto troppo non sono più abituata ai diari. Vivere due volte ci si stanca». In effetti, già dalla prima pagina apprendiamo che ha ripreso a scrivere dopo molto tempo, in seguito all'incontro con un uomo misterioso «che però mi ha fatto prendere questa Grande Decisione di ricominciare»: una simile contingenza ricorre anche nel diario di Emilia, che aveva smesso di scrivere dopo la scomparsa del gemello Edoardo - nel suo caso la visita che scatena il bisogno di tornare ad aprire il suo diario è quella di Ortensia. «È apparso come un ragno folcide» a una malaugurata festa dall'amica Katia «che oltre a essere – in questo caso bisogna pur dirlo perché se lo merita – una mucca di 60 chili, poi le feste orribili che fa». Questo corteggiatore senza nome viene dipinto come un ospite insistente che prova a intrufolarsi a tutti i costi nella sua vita ordinata e cristallina, arrivando a regalarle un gattino pur di entrare in casa - un gesto che porta non pochi sconvolgimenti: «Nervosa, insufficiente, tonta! tonta! tonta! Mi dovrò punire per questo? [...] ho perso una buona mezz'ora seduta per terra, scossa & (quasi) in lacrime. Post-it: questo-non-devi-permetterglielo-più». Anche Ortensia, apprendiamo dal diario di Emilia, cerca di punirsi: «Si mordicchia le labbra e le dita. Le dita ha anche provato a grattugiarsele». È questo atteggiamento nevrotico a convincere Emilia del suo disturbo anoressico: decide perciò di prestarle un manuale di auto-aiuto, di portarla a fare la spesa e poi anche al mare, dato che «il contatto con l'acqua è sempre utile in questi casi, ho letto». Naturalmente, non sarà per merito di queste iniziative che Ortensia acquisisce una nuova serenità, bensì grazie al suo affetto sincero e straripante. In *Per costruire la casa dei miei sogni* invece, è attraverso il transfert del gattino che il visitatore indesiderato riuscirà a conquistarla e così a sconvolgerne gli equilibri nevrotici: «Sei un illuso, ma è la tua natura. E io ti invidio ti odio per questo. Mai però quanto odio il tuo gatto». I suoi sguardi di determinazione e desiderio le fanno sovvenire il Madagascar: quando un personaggio di Zanotti sogna ad occhi aperti, spesso è al Madagascar che sta pensando – vale per Paperoga nel *Testamento Disney* come per il piccolo Francesco Paolo in *Trovate Ortensia!*. In questo caso però, ai pensieri di evasione si aggiunge un ricordo traumatico: «Mi ricordo che sguardo aveva mio padre dopo che era tornato dal Madagascar». Eccola la radice della sua anoressia: la figura del padre si traspone a quella del suo ostinato corteggiatore, e la sua bambola Alice – manifestazione della nevrosi - glielo spiega: «se tu non hai mangiato è stato per prepararti a mangiare lui». La reazione all'assenza del padre è quella di rinchiudersi in una gabbia, nella casa dei suoi sogni: «Ho costruito una campana subacquea, non una casa, non una casa di mattoni come ha fatto mio padre»; oppure in «Una casa enorme, una casa grande come una ragnatela, con tante stanze in cui ci trovano posto il mare e le uova di Pasqua». Come in *Trovate Ortensia!*, le case sono gli antri in cui lievitano le maledizioni: la cura è lasciarle indietro e partire. E proprio come Emilia con Ortensia, anche in questo racconto è un'intromissione esterna a spazzare via ogni angoscia. Così la bambola finisce chiusa in cassapanca: «chissà come reagirà capendo che io la mollerò qui per andare a vedere il mondo».

Il timore di lasciare la propria zona di comfort soffoca anche Manu, la narratrice di *Paese all'uscita dell'autostrada* (2004)<sup>21</sup>. In questo flusso di coscienza la nevrosi non assume la forma di un disturbo alimentare, bensì si manifesta attraverso manie ossessive: «l'orologio del campanile che inizia a essere visibile, come un grosso giocattolo che segna l'1 e 27, e allora io mi guardo subito il polso per controllare che il mio faccia un'ora diversa, e poi, di nascosto perché non si accorga, sbircio anche quello di Leonardo». Nel pendolo implacabile dell'ossessione anche una minima deviazione potrebbe rivelarsi disastrosa, così mentre Leo pronuncia parole nefaste: «secondo me se usciamo qui un posticino tipico si trova», Manu si rifugia nella quieta prevedibilità della ripetizione. Come Hermann però, anche Manu viene travolta dalla tentazione di scappare per tornare «sola e liscia e appallottolata come non lo sono più stata da tanti anni». La seduzione di Hermann viene personificata da Arabella; quella di Manu invece rimbomba nella sua testa, e la spinge a rifugiarsi in un ricordo d'infanzia, una fuga di bambina lungo una via sterrata: «mi lascio andare, inizio a splendere e a correre, con la treccia ma senza pianto, piccola mia ma non verso casa – perché ho le ginocchia ben protette dalle croste, perché neanche nei miei sogni ho mai visto dove porta». Anche Ortensia cerca rifugio nella vita terrena; tuttavia, priva com'è di ricordi, non può che vagare disorientata: unici punti cardinali quelli che riesce a scorgere sorvolando la città. Quando Emilia la accoglie a casa sua, il suo istinto materno immediatamente la riconosce come figlia, al punto da farla dormire con sé al posto di Florian: «gli ho detto che lei veniva a stare in camera mia, e che se lui voleva continuare a dormire qui poteva andarci lui nella camera del babbo. Ha detto che ci pensa, per intanto tornava a dormire a casa sua. Ortensia dorme già. Ora la raggiungo». Florian riuscirà a riprendere possesso del suo talamo solo grazie all'intervento dell'astuto gatto Tancredi, perversione dell'animale-guida della tradizione fiabesca, che lungo tutto il romanzo si diletta a manovrare il suo 'padrone' Florian; nel frattempo però Ortensia avrà imparato finalmente la serenità: lo spettacolo al Sant'Andrea sarà il suo congedo, dopodiché potrà tornare a volare.

Grilli, trattando di *Beetlejuice*<sup>22</sup>, accosta la poetica di Burton a quella di Zanotti mostrandone la comune idealizzazione dell'infanzia come resistenza utopica, nonché la tendenza a far convivere (riuscendoci) vivi e morti. In Burton l'equilibrio tra le due istanze, quella pro-sociale difesa dai vivi e quella antisociale manifestata dai morti, è garantito dalla *final girl*, concetto introdotto da Clover<sup>23</sup> per indicare una figura femminile che spesso, nelle narrazioni horror, riesce a sconfiggere il mostro e a sopravvivere ai compagni. Tra le caratteristiche ricorrenti nella *final girl* spicca la sessualità acerba o latente, un aspetto androgino e un rapporto complesso e ambivalente con il mostro cui si oppone. A monte della *final girl*, scrive Grilli, possiamo trovare «una serie di personaggi di bambine appena puberi (Rapunzel, Biancaneve, Cappuccetto Rosso, Bella), la cui funzione è addomesticare la bestia delle istanze antisociali (la sessualità prima delle altre, ma anche come sineddoche di tutte le altre) e ricondurre lo sposo-mostro all'interno del

<sup>21</sup> Apparso su «Il Caffè Illustrato», 21, 2004; raccolto poi in *L'originale di Giorgia*, Pendragon, Bologna 2017, pp. 37-52.

<sup>22</sup> A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea», 11 - 2013, pp. 147-166.

<sup>23</sup> C. J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the modern horror film*, Princeton (NJ), Princeton University Press 1992.

confine della cultura». In effetti in *Beetlejuice*, quando Lydia fa la sua entrata in scena sfoggia uno stile *goth* e un perfetto aspetto da adolescente infelice: un look che si addice perfettamente tanto all'Ilaria di *Idiota come una storia di vampiri*, quanto naturalmente a Ortensia. Che Ortensia possa ricoprire il ruolo della *final girl* parrebbe in effetti giustificato dalla funzione pro-sociale che assume di fronte alla coppia Florian-Emilia: è lei che mitiga gli impulsi sessuali di Florian convincendolo a sposare Emilia, ed è grazie a lei che Emilia risolve il rapporto sospeso con entrambi i genitori morti, liberandone l'istinto materno represso. Inoltre, osservando il romanzo nel suo insieme, è innegabile quanto i venti indomabili sospinti da Ortensia inneschino un positivo rinnovamento. Ancora, i 'mostri' cui Ortensia si oppone sviluppano con lei un rapporto ambivalente (è il caso di Osvaldo e Simone, padre e figlio, che muoiono dopo aver fatto l'amore con la loro carnefice) e alla fine vengono addomesticati (così Osvaldo e Simone da morti riusciranno a costruire il rapporto che non hanno mai avuto). Il ruolo narrativo della *final girl* secondo Grilli non si esprime soltanto attraverso dei tratti esplicitamente progressivi, bensì può anche sfociare in una felice regressione. È il caso appunto di Lydia in *Beetlejuice*: «Il futuro della ragazza consiste dunque non nel 'progresso' verso il matrimonio, ma nel recupero utopico di un'infanzia incompatibile con l'ordine borghese del mondo»<sup>24</sup>. Ma nonostante questo movimento regressivo, le pericolose istanze antisociali verranno comunque ricondotte nell'alveo della cultura. In *Trovate Ortensia!* i desideri di fissità non ostacolano l'azione rinnovatrice, dal momento che la inducono: la malinconia accompagna ogni passo di Ortensia lungo il suo soggiorno pisano, eppure come per inerzia (anzi, quasi 'suo malgrado') al suo passaggio nulla rimane come prima. La buona stella che sembra proteggerla va ricondotta alla sua natura ultraterrena, vale a dire al suo ruolo di eroina: per Jung «l'eroe del *romance* non decide di agire, *es denkt in ihm*, è come posseduto da altre forze»<sup>25</sup>. Così ad esempio Ortensia incappa, come fosse un caso, nello spirito dell'anziano Lodovico a spasso per Pisa mano per mano con la morte, e ne ottiene la preziosa benedizione per sua figlia Emilia. O ancora, sempre per caso, viene abordata dall'ignaro Simone al Carmilla (come Florian). Se Ortensia appare in balia degli eventi è in parte a causa delle macchinazioni del perfido Tancredi, ma soprattutto perché nel *romance* «gli spostamenti del personaggio e i luoghi in cui esso viene a trovarsi sono più importanti del personaggio che si sposta»<sup>26</sup>. È appunto in virtù del suo vagabondaggio per la città che Ortensia può affrontare la serie di prove che ne costituiscono il percorso iniziatico: e al termine di questo percorso otterrà la tanto agognata serenità e potrà finalmente congedarsi<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> A. Grilli, *Strategie e poetica della regressione in Beetlejuice di Tim Burton*, «Contemporanea», 11 - 2013, p. 161.

<sup>25</sup> P. Zanotti, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze 2001, p. 65.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>27</sup> Se in Ortensia è facile riconoscere una funzione riconducibile al ruolo della *final girl*, più complesso è il caso di Sofia e Zenobia. Quest'ultima personifica sostanzialmente la deriva utopistica del club Disney: dietro al suo nome si nasconde soltanto un alibi. In *Bambini bonsai* invece, la piccola Sofia addormentata nella teca è regressione pura: la funzione pro-sociale sembra essere accolta invece dal personaggio di Primavera, che guida le scelte di Pepe fin dall'agglomerato. Le figure di Sofia e Primavera, eroine bambine, se unite paiono comporre in effetti, in maniera un po' atipica, un personaggio che ricorda la *final girl*.

## *Fantastica visione* di Giuliano Scabia: da Faust al New Weird

Luca Tognocchi  
(Università di Bologna)

Publicato: 16 marzo 2023

**Abstract** – This paper analyses Giuliano Scabia's *Fantastica visione*, a drama written in 1973. The text will be studied in two directions. Initially, elements will be identified that allow it to be defined as a rewriting of the myth of Faust, according to the criteria of Brunel's *Mitocritica*. Two aspects of the myth will be highlighted: its being potentially a text of the fantastic genre (as in other rewritings of the same years by Buzzati, Landolfi and Calvino) and a critique of capitalism (as in Marxist readings by Lukács and Cases). After that, the hypothesis that drama is an antecedent of the contemporary New Weird, characterised precisely by the fantastic and the critique of reality, will be supported. To conclude, these two readings will be placed in dialogue.

**Keywords** – Giuliano Scabia; Faust; fantastic; weird; capitalism

**Abstract** – Questo articolo analizza *Fantastica visione* di Giuliano Scabia, dramma scritto nel 1973. Il testo verrà studiato in due direzioni. Inizialmente saranno individuati degli elementi che permettono di definirlo come una riscrittura del mito di Faust, secondo i criteri della mitocritica di Brunel. Saranno evidenziati due aspetti del mito: il suo essere potenzialmente un testo del genere fantastico (come in altre riscritture degli stessi anni a opera di Buzzati, Landolfi e Calvino) e una critica al capitalismo (come nelle letture marxiste di Lukács e Cases). Dopodiché si sosterrà l'ipotesi che il dramma sia un antecedente del New Weird contemporaneo, caratterizzato proprio dal fantastico e dalla critica del reale. Per concludere, queste due letture saranno messe in dialogo.

**Parole chiave** – Giuliano Scabia; Faust; fantastico; weird; capitalismo

Tognocchi, Luca, *Fantastica visione di Giuliano Scabia: da Faust al New Weird*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 109-121  
[luca.tognocchi2@unibo.it](mailto:luca.tognocchi2@unibo.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16588>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Il fantastico può essere un modo per nascondere la realtà ma anche per rivelarla, per offrire una nuova comprensione di essa, alternativa a quella 'ufficiale'. È ciò che accade in *Fantastica visione*, opera teatrale di Giuliano Scabia scritta nel 1973. Scabia mette in scena la versione allucinata e delirante di un mistero medievale, dove l'ignoto e l'inspiegabile diventano le uniche chiavi di lettura utili della realtà. Il protagonista del dramma è il macellaio di un piccolo paese che per far fronte a un'epidemia di bestiame inizia a ucciderne gli abitanti e a venderne le carni. La strage commessa dal macellaio evidenzia una serie di temi critici: il consumismo, la produzione smodata e insostenibile di carne, e l'ossessione per le merci. Il dramma di Scabia verrà analizzato secondo due prospettive, che, alla fine, convergeranno lungo una linea retta: da un lato come una parziale riscrittura del mito di Faust, e dall'altro come possibile antecedente della narrativa fantastica e weird contemporanea.

La prima chiave di lettura metterà in luce le tracce faustiane presenti nel dramma (tratte dalle versioni di Marlowe e Goethe). *Fantastica visione* si configura come un *Faust* ribaltato, con un Mefistofele-Macellaio alla guida e Faust-Garzone al seguito. Saranno individuate tracce esplicite (versi citati o parafrasati), di tono e ambiente, situazioni narrative e riferimenti meta-testuali (come le indicazioni di regia dello stesso Scabia). Il riuso faustiano si associa ai temi critici sopracitati, come ad esempio il consumismo compulsivo e la mercificazione sregolata, tutti sintomi della modalità di produzione capitalistica. Il *Faust* goethiano infatti è stato spesso interpretato – ad esempio da critici come Lukács, Cases e Berman<sup>1</sup> – come un'opera di critica al capitalismo, nella quale Faust diventa imprenditore grazie ai fondi diabolici che gli garantisce Mefistofele. In *Fantastica visione* il diavolo si mette in proprio, usando i suoi mezzi per realizzare le visioni infernali che ha in serbo per gli abitanti del paese. In questo intervento si tenterà di capire come questa interpretazione del mito faustiano arricchisca di significati l'opera di Scabia.

La seconda chiave di lettura, direttamente connessa alla prima, riguarda l'incapacità spesso attribuita alla letteratura tradizionale di far fronte alle sfide della contemporaneità. Autori come Ghosh e Meschiari, infatti, ritengono alcune forme della letteratura di genere, come la fantascienza e il fantastico, più adatte a interpretare il mondo in cui viviamo. Queste sembrano essere le modalità predilette di racconto dell'Antropocene, e tra le poche capaci di proporre nuovi modi di abitarlo. Tentativi di stabilire un canone di questo genere, per cui si è proposta la definizione di New Italian Weird, sono stati fatti recentemente da Mazza Galanti, Rosso e Malvestio. Il fantastico diventa così uno strumento di critica del reale, e soprattutto della realtà capitalistica, funzione che, d'altronde, aveva già nel dramma di Scabia. Partendo da questi presupposti, si intende mettere in dialogo gli aspetti di critica sociale del fantastico scabiano con le tendenze contemporanee del romanzo weird, individuando punti di contatto e di continuità. Il riuso faustiano in chiave di critica al capitalismo sarà quindi il ponte tra queste due letture del testo, volte ad aprire il dramma sia al passato che verso il

<sup>1</sup> Per una ricapitolazione di queste interpretazioni critiche, cfr. L. Tognocchi, *Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del Faust di Goethe*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 103-20.

futuro, creando una linea che da Faust arrivi al romanzo weird contemporaneo, passando per *Fantastica visione* di Giuliano Scabia.

### 1. *Da Faust a Scabia*

*Fantastica visione* non può essere ritenuta completamente – o solamente – una riscrittura del mito di *Faust*, per quanto questo mito abbia una funzione fondamentale all'interno del dramma. Parlarne unicamente come 'riscrittura' sarebbe probabilmente limitante per la quantità di direzioni e spunti che Scabia tratta, e soprattutto poiché l'uso del mito non è talmente esplicito da rendere il testo un 'nuovo Faust', piuttosto è una traccia importantissima ma anche nascosta nel testo, che fornisce al lettore edotto una chiave interpretativa ulteriore. I termini entro i quali parleremo di mito di Faust in Scabia sono quelli stabiliti da Brunel nella sua *Mitocritica*, dove definisce il mito come «linguaggio preesistente al testo ma diffuso nel testo» e come «uno di quei testi che funzionano in esso»<sup>2</sup>.

Il primo livello su cui Scabia stabilisce un dialogo con la materia faustiana, in particolare la versione goethiana, è quello strutturale. Il *Faust* di Goethe si compone di un complesso avantesto, composto di una *Dedica* in versi, un *Prologo in teatro* e un *Prologo in cielo*. Questi tre testi anticipano l'apertura della Prima Parte e l'apparizione di Faust. Scabia semplifica l'avantesto riducendolo a un solo prologo che però chiama significativamente *Prologo in Cielo*. La scena è particolarmente rilevante ai nostri scopi per due ragioni. Prima di tutto poiché è una sintesi dei due prologhi goethiani: il primo ospitava un dialogo tra il Direttore del Teatro, il Comico e un Poeta, era quindi di natura fortemente metateatrale; il secondo invece era ambientato in Paradiso e presentava la scommessa tra Dio e Mefistofele riguardo l'anima di Faust. Scabia invece ambienta il prologo letteralmente in Cielo, nello spazio cosmico, e vede la sua Compagnia vagabonda tornare sulla Terra da uno spettacolo astrale. Con questo *escamotage* riesce quindi a unire le dimensioni dei due prologhi di Goethe, ossia l'ambientazione cosmica e la tematica metateatrale. L'altra ragione di interesse sono due frasi pronunciate dagli attori, che sostengono che «troppo spesso le immagini nascondono la realtà, la trasformano e la deformano» e che «c'è un mistero che bisogna svelare».<sup>3</sup> Fin dal Prologo, Scabia inizia a costruire la sua teoria del rapporto tra reale e fantastico, e ci fa capire come la nostra percezione della realtà, che avviene tramite le immagini, la deformi e la celi, rendendola un mistero da svelare. Questo filtro è ciò che potremmo definire 'realismo', che risulta fin da subito inceppato, e quindi di poter essere sostituito da un diverso modo di percepire la realtà, ad esempio da una capacità di *visione fantastica*.

L'identificazione più forte tra i personaggi è quella del Macellaio e Mefistofele, che diventa quindi protagonista dell'opera, in ossequio a una tradizione italiana di riscritture faustiane che privilegiano la figura diabolica (ad esempio le versioni di Boito e Giobbe). Nel

<sup>2</sup> P. Brunel, *Mitocritica*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 49.

<sup>3</sup> G. Scabia, *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 12.

dramma i personaggi indossano molte maschere e assumono altrettante identità, e le note di Scabia chiariscono l'ambiguità del personaggio del Macellaio. Ad esempio, la nota alla prima scena, nella quale il Macellaio è stato chiamato con molti nomi diversi, informa che: «fra i nomi emerge improvviso quello di Luciano. E non è fra i lettori o spettatori moderni chi non veda il rapporto con lux (se ne accorge anche la madre) e con Lucifero»<sup>4</sup>. Quindi una delle tante maschere del Macellaio è quella del diavolo, un diavolo in terra, e le indicazioni di Scabia continuano a confermarlo, tanto che le note a una scena successiva sostengono che «qui si svela per la prima volta essere il bancone nient'altro che la mascherata bocca (o entrata) dell'Inferno»<sup>5</sup>. La macelleria diventa quindi un portale per l'Inferno, e il Macellaio ne sta a guardia. Affinché però il Macellaio possa essere identificato con Mefistofele mancano ancora degli elementi, e non solo che ci sia un Faust, che entrerà in scena ma a breve, ma anche un dettaglio intorno alle gerarchie infernali. Mefistofele infatti non è il Diavolo, è un diavolo, uno della sua schiera, come sottolineano attentamente sia Marlowe che Goethe. E tra i suoi diavoli ha alcune caratteristiche specifiche, ossia quelle del *trickster*, del *joker*, del satiro. Elementi che, uniti alla sapienza filosofica, ne faranno in Goethe un illuminista 'oscuro', un nichilista ante litteram. In *Fantastica visione* il Macellaio-Diavolo indossa nelle scene III e V la maschera del 'Matto', e, mentre il bancone si rivela essere la bocca dell'Inferno, inizia a indossare le corna da diavolo, creando quell'unione diavolo-*trickster* che caratterizza Mefistofele.

Come dicevamo, l'emergenza faustiana è confermata solo dalla presenza di un Faust, che qui assume le vesti del garzone-apprendista della macelleria. Una scena poco successiva, la VIII, è particolarmente significativa in questo senso. I due personaggi sono dietro al bancone, e si parla della successione del Garzone, che esplicitamente dice: «il contratto di lavoro è buono, padrone. [...] È un patto che abbiamo firmato insieme»<sup>6</sup>. La menzione del patto cala l'intero racconto nel palinsesto faustiano, rendendo la successiva nota di regia quasi superflua:

Inquietante è quanto accade nella scena ottava. Vi si fa infatti per la prima volta menzione del patto, o contratto, tra padrone e servo, macellaio e garzone. Il dialogo con la madre (Elena? Margherita?) serve qui da copertura al bagliore improvviso che l'idea del patto infernale getta sulla sbigottita umanità. Ed è forse in relazione al nome del patto che sono nominati, per la prima volta, gli spiriti dei rottamatt<sup>7</sup>.

Qui Scabia esplicita la materia faustiana, inserendo i nomi di Elena e Margherita, le due amanti di Faust, che non compaiono mai direttamente nel testo. Inoltre chiarisce un altro aspetto: la menzione del patto 'causa' la comparsa degli 'spiriti dei rottamatt', ossia gli spettri dei rifiuti a cui vengono attribuiti gli omicidi che avvengono in paese, di cui in realtà il Macellaio è artefice. Di conseguenza, il patto infernale attiva nel dramma il genere fantastico, la deviazione definitiva dal realismo. Non è un caso che questa scena, con il Macellaio-

<sup>4</sup> Ivi, p. 19.

<sup>5</sup> Ivi, p. 37.

<sup>6</sup> Ivi, p. 49.

<sup>7</sup> Ivi, p. 53.

Mefistofele che diventa amante della Madre-Margherita, abbia chiare reminiscenze de *Il Maestro e Margherita*, ossia il Faust di Bulgakov, uno degli autori che più ha lavorato sul calare il fantastico nel quotidiano. E sulla coincidenza Faust-fantastico torneremo successivamente.

Scabia esplicita le fonti non solo nelle note, ma anche in passaggi di testi che riusano direttamente citazioni celebri, in particolari dalla versione goethiana. Due in particolare verranno citati, e sono entrambe frasi pronunciate dal Garzone, che così diventa lo strumento testuale votato all'affioramento della materia faustiana. Sentendosi perseguitato dagli spiriti, il Garzone dirà: «sono le voci – sono sempre più frequenti – restano nell'aria»<sup>8</sup>. Il riferimento alla celebre frase di Faust, usata anche da Freud come epigrafe della *Psicopatologia della vita quotidiana*, è evidente: «è ora così densa di quei fantasmi, l'aria, | che nessuno sa più come evitarli»<sup>9</sup>. Faust pronuncia questa frase ormai anziano, solo nel suo palazzo, perseguitato dagli spiriti che rappresentano i suoi errori e le sue colpe; allo stesso modo Freud la usa per rappresentare poeticamente lo stato di assedio in cui il passato ci costringe quotidianamente. Lo stesso avviene nel dramma, i personaggi e il Garzone sono convinti che gli spiriti li perseguitino, mentre il Macellaio sa che è solo una paranoia collettiva, poiché è lui l'artefice degli omicidi. La citazione più esplicita di tutte giunge poco dopo, mentre il Garzone e il Macellaio sono a caccia, e il primo pronuncia le parole famose del patto: «O fermati, padrone, un attimo: quanto sei bello»<sup>10</sup>. In Goethe, queste erano le parole che, se pronunciate, avrebbero condannato Faust alla dannazione. A fermarsi doveva essere però l'attimo, non il padrone, mentre qui il Garzone desidera che sia proprio lui a fermarsi, quasi in un momento di adorazione, dimostrando la profonda differenza nell'utilizzo della materia. Nella tragedia goethiana è Faust a condurre l'azione con Mefistofele al seguito, che tenta di causarne la corruzione; qui invece è il Macellaio-Mefistofele a guidare il dramma e ad addestrare il Garzone affinché possa succedergli. La frase sembra preparare proprio la conclusione dell'apprendistato, ma un attimo dopo il giovane Faust rivela di vedere ancora gli spiriti, dimostrando così di non essere pronto a farsi carico degli omicidi come il Macellaio, che decide quindi di rimandare l'iniziazione. È un momento fondamentale, che dimostra come il rapporto tra Faust e Mefistofele sia sempre destinato al fallimento, alla rottura, qualunque sia l'equilibrio dei poteri. Scabia commenta così in nota: «Il rito di caccia al quale siamo chiamati ad assistere è anche la cerimonia preparatoria per l'investitura del garzone nel ruolo definitivo di macellaio. [...] Siamo sicuri che in tale contesto anche Christopher Marlowe avrebbe rimandato di qualche scena l'ultima notte di Faustus»<sup>11</sup>. Il Garzone non saprà più redimersi, tanto che nel finale il Macellaio lo uccide, sancendo così che nessuno gli succederà, e celebra il suo trionfo assoluto, vestendosi da Re, impugnando lo scettro<sup>12</sup>, e venendo chiamato

<sup>8</sup> Ivi, p. 78.

<sup>9</sup> J. W. Goethe, *Faust*, Milano, Mondadori, 2009, vv. 11410-1.

<sup>10</sup> G. Scabia, op. cit., p. 92.

<sup>11</sup> Ivi, p. 94.

<sup>12</sup> Ivi, p. 123.

dall'ultimo abitante del paese ancora vivo, il Vigile, «signor Belzabè»<sup>13</sup>. La vittoria del Diavolo si distacca fortemente dal testo goethiano, che pure prevedeva un momento di parziale trionfo durante la Notte di Valpurga, poi espunto dal testo<sup>14</sup>, ma si inserisce in una tradizione di riscritture italiane 'mefistocentriche', che lo vedono coronato e vincente<sup>15</sup>.

Appare chiaro, quindi, che in *Fantastica visione* la materia faustiana sia chiaramente uno dei testi che operano nel testo, con emergenze testuali dirette e indirette, e riferimenti tematici e strutturali. È stata evidenziata la grande differenza tra il dramma e il classico canovaccio del mito, ossia il ribaltamento radicale dei ruoli, che non è manifestato solo dal focus dell'autore, ma anche e soprattutto dall'importanza nello svolgersi della vicenda. Inoltre, il testo di Scabia è stato inserito in una tradizione delle riscritture faustiane, ossia quelle focalizzate su Mefistofele, ed ora sarà invece chiarito come dialoghi con un altro aspetto della tradizione faustiana italiana, quella che invece inserisce il mito in un contesto apertamente 'fantastico'.

## 2. *Scabia e il Faust "fantastico"*

A questo punto, stabilita la filiazione faustiana di *Fantastica visione*, l'interesse di questo studio è quello di inserire il dramma nel panorama della letteratura fantastica e, nel farlo, mantenere vivi i suoi legami con le riscritture faustiane. Come definizione del fantastico si può sempre adoperare quella di Todorov, che sostiene che «il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale»<sup>16</sup>. Lo studio di Todorov è ritenuto superato per molti versi, soprattutto quelli teorici e legati alla riflessione su modi e generi, ma per quanto riguarda questa definizione di partenza è ancora molto utile. In particolare perché sottolinea l'elemento che più ci interessa, ossia che il fantastico possa non essere il genere 'di partenza' di un testo, ma si manifesti in momenti specifici, ossia all'avvenire di eventi che i personaggi non sono in grado di comprendere. È quindi un'interruzione della realtà, o meglio, del realismo, come sostiene Goggi: «in un punto determinato le maglie che sorreggono il senso di realtà cedono»<sup>17</sup>. Sottolinea lo stesso aspetto anche Corigliano in un recente studio sulla letteratura weird: «la rottura può esistere solo se preventivamente esiste qualcosa che si possa rompere, e ciò che si frantuma, nel fantastico, è la cognizione ordinata di ciò che è reale e ciò che non lo è»<sup>18</sup>. Entrambi continuano il discorso di Todorov e mettono l'accento sul passaggio da uno stato ordinato della realtà a uno nuovo, da comprendere da capo. Questo discorso si può chiaramente applicare a *Fantastica visione*, dove il fantastico, oltre a essere nel

<sup>13</sup> Ivi, p. 125.

<sup>14</sup> Fortini, in una nota alla sua traduzione del *Faust*, informa che «G. aveva immaginato concludersi la "Notte di Valpurga" con l'apparizione di Satana che avrebbe parodiato il Giudizio Finale (Fortini, *Note*, p. 1078, in J. W. Goethe, op. cit.).

<sup>15</sup> Cfr. le già menzionate riscritture di Boito e Giobbe.

<sup>16</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26.

<sup>17</sup> G. Goggi, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 87.

<sup>18</sup> F. Corigliano, *La letteratura weird. Narrare l'impensabile*, Milano, Mimesis, 2020, p. 16.

titolo, è ovunque nel testo, e sempre nelle modalità sopraindicate. La situazione di partenza è quella di una realtà perfettamente ordinata (un piccolo paese di provincia del Nord Italia), avviene qualcosa di sconvolgente (una serie di omicidi e un'epidemia del bestiame), irrompe l'irreale nel mondo (gli spiriti che infestano i dintorni del paese e che sembrano responsabili delle morti): la conseguenza è che i personaggi sono costretti a cambiare i filtri tramite i quali interpretano la realtà, che viene parzialmente riscritta e modificata.

Bastano i titoli delle scene che compongono la prima parte del dramma a far capire che la modalità di racconto realistica è abbandonata fin da subito: su 10 scene compaiono 5 'visioni', una messa in scena di burattini, e una chiamata 'gli spiriti dei rottamatt'. Scabia stesso anticipa nelle note alla seconda scena che il realismo – o la mimesi – non sono obiettivi del suo dramma: «La seconda scena dovrebbe togliere ogni dubbio, oramai, a quanti si aspettassero dalla vicenda un'imitazione della realtà. Ecco infatti che la visione squarcia la commedia e offre l'apparizione del mondo notturno. L'anima è pur sempre un palcoscenico mutevole, e la mente può scorgervi paesaggi inaspettati e inquietanti, abitati da ombre non meno potenti delle persone reali»<sup>19</sup>. Visione, apparizione, palcoscenico: parole e modalità del racconto che appartengono al fantastico, che trova la propria dimensione preferita nel 'mondo notturno' e nelle ombre. Dove si apre al notturno emerge sempre la possibilità, e la paura, della fine dei tempi, che il Macellaio (l'unico esterno al fantastico) fomenta e instilla negli abitanti del paese, per rimanere nell'ombra come artefice della strage: «Sono tempi brutti – potrebbe essere la fine del mondo»<sup>20</sup>. Il fantastico apre all'Apocalisse, che è la fine dell'ordine per eccellenza, ma che significa anche Rivelazione, quindi svelamento di un nuovo ordine, o di una nuova realtà, precedentemente celata, richiamando il «mistero che bisogna svelare» del Prologo. I personaggi però sono persi in questa nuova dimensione, e, per quanto abbiano 'scelto' di trovarsi in una dimensione fantastica, hanno difficoltà a viverci dentro, a convivervi. È esemplificativa in questo senso una scena poco successiva a quella appena citata, che vede la Madre e il Padre in attesa fuori dalla bottega del Macellaio: «Madre: oggi è in ritardo. Non apre? - Padre: Sono anni che aspettiamo. Tutto ha un limite. - Madre: Ma cosa dici: siamo arrivati da pochi minuti»<sup>21</sup>. Gli eventi hanno scardinato la percezione del tempo, non più lineare né condivisa, tanto che nemmeno una coppia sposata è in grado di essere d'accordo sulla durata dell'attesa. Si potrebbe azzardare una spiegazione quasi 'fisica' di questa differenza radicale: la Madre è narrativamente più vicina al centro del racconto, il Macellaio, e percepisce il tempo in maniera più vicina alla realtà, mentre il Padre, più lontano dal cuore degli eventi, lo percepisce totalmente deformato.

Torniamo ora su *come* si attua il fantastico nel testo. Da un punto di vista drammaturgico ciò avviene preferendo alle scene realistiche (dialoghi, monologhi, etc.), delle scene apertamente anti-mimetiche, come le già menzionate visioni, spettacoli di burattini e

<sup>19</sup> G. Scabia, op. cit., p. 22.

<sup>20</sup> Ivi, p. 50.

<sup>21</sup> Ivi, p. 59.

rappresentazioni di sogni. Dal punto di vista narrativo invece i personaggi portano il fantastico nel reale attribuendo la colpa degli omicidi a enti immaginari, in questo caso ‘gli spiriti dei rottamatt’. Gli spiriti compaiono nella stessa scena citata poco sopra, dove il Macellaio instilla nella Madre l’ansia apocalittica. È lei a introdurre il discorso degli spiriti che emergono dai rottami: «Quelle distese enormi di rottami di ferro e di plastica di stracci e immondizie che circondano il paese che sembrano ormai mura di una città assediata – gli scassamacchine – i rottamatt»<sup>22</sup>. È sicuramente interessante notare come gli spiriti non appartengano a persone morte che tornano a perseguire i vivi, ma emergano dai rifiuti, gli oggetti morti, e perseguono i consumatori, o almeno loro così credono. Il paese quindi, prima ancora che essere assediato dagli spiriti, è circondato dalla sua stessa ossessione per il consumo. Un bisogno compulsivo che trova la sua manifestazione nel rapporto che tutti i personaggi hanno con il Macellaio: sono spinti a fare qualunque cosa pur di non dover mettere in dubbio il suo ruolo e potersi affidare alla sua produzione di carne. Il Vigile, l’ultimo personaggio ucciso, dirà chiaramente quanto l’intera città sia totalmente nelle mani del Macellaio: «Noi indaghiamo, ma siamo disposti a chiudere un occhio pur di avere sempre fornita la nostra Premiata Macelleria, vanto e ricchezza del paese»<sup>23</sup>. Anche la Madre, il personaggio più legato al Macellaio, afferma a più riprese quanto egli sia al centro di un vero e proprio culto, addirittura lo definisce «più che un macellaio – è un protettore, un padre, un benefattore»<sup>24</sup>. E il consumo a cui il Macellaio porta i suoi clienti è ossessivo, quasi ritualistico, e si fa prepotentemente strada nell’immaginario degli abitanti. Una scena ospita una visione del paradiso terrestre, che agli occhi degli abitanti del paese diventa un supermercato: «la ricchezza di un grande mercato è il paradiso terrestre ritrovato. È il più grande supermercato che io abbia mai visto, quello a cui stiamo approdando»<sup>25</sup>. Nulla diventa più desiderabile dell’infinità delle merci, che assumono un valore maggiore di quello umano, tanto che, di fronte alla morte del figlio (ucciso ovviamente dal Macellaio), la Madre rimpiange più la carne sprecata che il figlio stesso: «Quanta carne ho comprato e cotto: per niente. Vent’anni di carne, bistecche, fettine, filetti, bracioline, cotolette – per niente»<sup>26</sup>. Si struttura così un triangolo particolarmente vizioso: il macellaio vende carne e uccide per procurarsela, gli abitanti comprano senza posa, la città è invasa dalle scorie che forniscono al macellaio la copertura per i suoi omicidi. L’alleanza tra il Macellaio e gli Spiriti è così proficua che anche lui sembra iniziare a crederci, infatti li invoca nella scena in cui uccide la Madre: «Eccovi, dunque, spiriti notturni, ad assistere, a ‘m ‘s ciama, al rito consueto. Benvenuti, assassini e testimoni»<sup>27</sup>. Gli spiriti diventano così assassini, nella credenza popolare, e testimoni, nella realtà. L’omicidio è quasi più un sacrificio rituale, al quale la Madre partecipa più che

<sup>22</sup> Ivi, p. 50.

<sup>23</sup> Ivi, p. 114.

<sup>24</sup> Ivi, p. 86.

<sup>25</sup> Ivi, p. 46.

<sup>26</sup> Ivi, p. 61.

<sup>27</sup> Ivi, p. 101.

volentieri, infatti Scabia descrive così la scena: «La madre è immobile, affascinata: il macellaio prende il lembo del suo vestito: lo srotola: è un velo bianco molto ampio: vela di barca notturna: lo depone sopra i rottami e su tutta la scena: quando la madre è nuda lentamente le immerge il coltello nel corpo rosa»<sup>28</sup>. I rottami si fanno altare, e la madre vittima sacrificale, probabilmente più volontaria che costretta. L'insistenza del dramma sul consumismo, la mercificazione e la produzione smodata – e assassina – di carne instradano il testo in una direzione di chiara critica al capitalismo, che non dovrebbe affatto stupire visto che Scabia ha collaborato con il Gruppo 63 e ne è stato parte attiva. Gli spiriti dei rottamatt sono dunque i fantasmi del capitalismo, che tornano a perseguire i consumatori, che li hanno liberati e non sanno come riprenderne il controllo, come nella ballata *L'apprendista stregone* di Goethe, poi ripresa e commentata da Marx.

Queste pagine hanno messo in luce due aspetti fondamentali del testo, strettamente connessi: il funzionamento del fantastico e la critica al capitalismo. È a questo punto doveroso ricordare che questi due nuclei tematici sono al centro di moltissime riscritture e interpretazioni del mito di Faust, galassia nella quale abbiamo iniziato a far orbitare *Fantastica visione* già dall'inizio del saggio. È facile calare il mito di Faust nella categoria del fantastico, soprattutto se lo si legge come critica esplicita al sapere oscurantista e dogmatico della Chiesa. Ma forse è più interessante sottolineare un altro aspetto, ossia che il riuso della materia faustiana è presente, e a volte addirittura centrale, nell'opera degli autori cardine del fantastico italiano, ossia Landolfi, Buzzati e Calvino. Landolfi ha scritto almeno due testi faustiani: *La pietra lunare*, del 1939, è una riscrittura della Notte di Valpurga che inserisce al suo interno altre scene goethiane; *Faust 67*, del 1969, è una riscrittura teatrale che ibrida alle tematiche e alla ricerca di Faust il canovaccio di *Sei personaggi in cerca d'autore*; oltre a questi testi, forse i più espliciti, presenze goethiane e faustiane sono sparse per tutta l'opera di Landolfi. Buzzati ha scritto un racconto, *La giacca stregata*, del 1966, in cui rielabora il tema del patto del diavolo, dove la negoziazione tra accettazione del male per tornaconto personale è il fulcro del testo. Calvino invece ha inserito all'interno del *Castello dei destini incrociati* (1973) ben due storie faustiane, ispirate soprattutto all'aspetto alchimistico e magico-esoterico della vicenda. Oltre alla presenza del mito faustiano in questi autori è necessario ricordare le date: tre di questi (tolta *La pietra lunare*) sono stati scritti nel decennio precedente alla stesura di *Fantastica visione*. Il testo di Scabia conferma quindi la presenza e rilevanza di Faust all'interno del fantastico italiano, grazie a un riuso costante e continuo tra gli anni '60 e '70 da parte degli autori centrali del genere.

Tanto frequenti sono le riscritture fantastiche del mito di Faust, quanto lo sono le sue *riletture* in chiave di critica al capitalismo. Il *Faust* di Goethe è stato frequentemente interpretato in chiave marxista, offrendo così un palinsesto molto fecondo per gli autori che si siano poi approcciati a nuove scritture. In questa sede si offrirà solo una breve ricapitolazione di questa scuola critica, che vede nel mito la rappresentazione del passaggio

<sup>28</sup> *Ibidem*

dal modo di produzione feudale a quello capitalistico. In particolare, Faust diventa il nuovo eroe moderno, l'imprenditore privo di scrupoli, e Mefistofele l'anima del processo di modernizzazione, che fornisce a Faust i mezzi per 'creare' il capitalismo. Oltre a Marx stesso, che spesso commenta l'opera, i principali rappresentanti di questa linea interpretativa saranno György Lukács, Cesare Cases e Marshall Berman. Particolarmente rilevante qui è il fatto che Cases formalizzi la sua interpretazione del testo nell'introduzione al *Faust* Einaudi del 1965, ossia negli stessi anni in cui si stabilizza, come visto sopra, la versione fantastica delle riscritture del mito. Cases nella sua lettura riprende esplicitamente la critica di Lukács, che vedeva rappresentato nel Faust il cammino del genere umano e il racconto delle sue tragedie<sup>29</sup>. A questa lettura aggiunge però due elementi di interesse: prima di tutto si focalizza sul personaggio di Mefistofele, visto come il vero motore del testo, e poi offre una visione particolarmente pessimista e catastrofica della sua risoluzione: «Goethe – almeno nel *Faust* – aveva capito che il capitalismo fin da principio spingeva l'umanità alla distruzione dei rapporti naturali e all'autodistruzione»<sup>30</sup>. Scabia quindi, mettendo in scena un Macellaio-Mefistofele che si avvale degli spiriti dei rottami, che abbiamo già visto sopra essere letteralmente spettri del capitale, sta inserendo con forza la sua riscrittura nel solco di una serie di letture del mito che lo vedono particolarmente orientato alla riflessione sulle dinamiche produttive del capitalismo e le sue conseguenze. La compresenza di queste due letture – quella fantastica e quella di critica al capitalismo – permette al riuso faustiano di fare un radicale salto in avanti e di affacciarsi così, insieme al dramma di Scabia, ai giorni nostri.

### 3. *Da Scabia al New Weird*

La letteratura contemporanea sta affrontando la difficile sfida di tradurre in, appunto, letteratura il cambiamento climatico e il collasso del sistema-mondo. Secondo quanto sostenuto da Amitav Ghosh nel suo saggio *La grande cecità*, la letteratura occidentale borghese è strutturalmente incapace di rappresentare un problema come il cambiamento climatico, poiché farlo le imporrebbe di mettere in discussione – o eliminare del tutto – l'intero sistema di pensiero e cultura che ci ha portati fino a questo punto<sup>31</sup>. È necessario, al fine di poter raccontare l'Antropocene, una rifondazione dell'immaginario che sia calata nell'Antropocene stesso, come teorizzato da Meschiari<sup>32</sup>. Uno dei generi che oggi sembra aver maggiormente raccolto questa sfida è il cosiddetto 'weird', o meglio 'new weird', sia in Italia che nel mondo. La categoria risale al 2008, e all'omonima raccolta di racconti curata da Ann e Jeff VanderMeer<sup>33</sup>, che per primi stabiliscono gli orizzonti di un genere che si ispira al weird ottonecentesco, e si colloca come un sottogenere del fantasy ma da cui si discosta

<sup>29</sup> G. Lukács, *Studi sul «Faust»*, Milano, Aesthetica, 2013, pp. 35-40.

<sup>30</sup> C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 138.

<sup>31</sup> Cfr. A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.

<sup>32</sup> Cfr. M. Meschiari, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Roma, Armillaria, 2020.

<sup>33</sup> Cfr. A. VanderMeer, J. VanderMeer (a cura di), *The New Weird*, San Francisco, Tachyon, 2008.

profondamente, soprattutto per l'assenza di ogni forma di escapismo o di astensione dalla critica alla società. Al contrario, «gli autori in questione intessono elementi magici, horror o soprannaturali insieme a “non-fantastic signals”, è dunque per parlare di qualcosa di rilevante e significativo per il mondo in cui viviamo»<sup>34</sup>. Già queste poche categorie, che Rosso applica agli autori selezionati dai coniugi VanderMeer ma che saranno poi valide anche per gli autori new weird italiani, risuonano fortemente con il dramma di Scabia. Un'altra presenza di questo genere è «l'ombra dell'unheimlich freudiano, di quell'elemento percepito nel suo essere insieme familiare ed estraneo scatenando sentimenti di sconcerto e angoscia, [...] allo scopo di situare l'uomo all'interno dell'epoca geologica da lui stesso creata: l'Antropocene»<sup>35</sup>. Anche qui torna una coppia sfruttata con successo da Scabia: il familiare/estraneo evocato dagli spiriti dei rottamatt, personaggi chiaramente ed inevitabilmente implicati con l'Antropocene. Gli spiriti dei rottamatt rappresentano perfettamente la dinamica tra uomo e ambiente a lui circostante nell'Antropocene: sono creati dal consumismo ossessivo e irresponsabile dell'uomo, e tornano a perseguitarlo una volta che sono stati messi da parte, e lo trovano ancora più immerso nel suo consumo. Allo stesso modo l'anidride carbonica che emettiamo senza soluzione di continuità ritorna come fantasma sotto forma di cambiamento climatico quando noi siamo già passati ad altre emissioni.

Lo strano, il weird, si allontana radicalmente dal fantasy poiché non crea un mondo alternativo, con norme proprie e un ordine parallelo, ma inserisce una deviazione dalla regola all'interno del quotidiano, al fine specifico però di mettere in crisi proprio l'ordinario stesso, andando quindi oltre la definizione di Todorov di fantastico. Nel fantastico ottocentesco il momento 'weird' veniva risolto o nella creazione di nuove regole o nel rientro in quelle precedenti. Nel new weird invece questa risoluzione non avviene, poiché l'obiettivo è mettere in crisi proprio la realtà alla quale si potrebbe – o vorrebbe tornare –. Infatti Rosso sostiene che «non più i limiti – le norme morali – di un sistema culturale di partenza ritenuto inadeguato, bensì quelli rappresentati dalle possibilità effettive della realtà in toto, di un presente esaurito che solo le ricombinazioni di diverse forme di letteratura di genere, attraverso il dispositivo dello strano, permetterebbero di esplorare»<sup>36</sup>. Il weird quindi, riappropriandosi delle modalità fantastiche del racconto, diventa un grimaldello per scardinare la realtà, invece che soltanto proporre al personaggio – o al lettore – diverse modalità di interpretarla.

<sup>34</sup> M. Rosso, La costellazione del 'New Italian weird' tra letteratura estrema e ipermodernità, «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 204-30: 207. In questo studio useremo come fonte critica principale l'articolo di Rosso, in quanto uno dei più recenti e approfonditi sull'argomento, ma per una trattazione più estesa si faccia riferimento a: M. Malvestio, *New Italian Weird? Definizioni della letteratura italiana del soprannaturale nel nuovo millennio*, «The Italianist», 41, I, 2021, p. 116-131; A. Pierantozzi, *New Italian Weirdness*, «Rivista Studio», 26 aprile 2016, <https://www.rivistastudio.com/tunue-funetta-di-fronzo/>; F. Di Vita, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, «L'Indiscreto», 05 maggio 2018, <https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ivi, p. 217.

Oltre al fantastico, anche l'horror è un genere usato in modalità simile nella letteratura contemporanea, tanto che è stata usata la categoria di 'gotico mediterraneo', nel quale confluiscono autori come Funetta, Morstabilini, Labbate e Gentile<sup>37</sup>. Proprio riguardo il romanzo di quest'ultimo, *I vivi e i morti*, in relazione all'esitazione todoroviana, ci si chiede «quale regno abita un testo che non esaurisce in sé stesso questa incertezza, ma anzi la emana nello spazio del reale?»<sup>38</sup>. L'incertezza non viene assorbita, ma diventa il reale stesso, ribaltando totalmente il paradigma di Todorov. Quest'ultima citazione ci permette di portare a conclusione la riflessione, trovando una collocazione definitiva all'opera di Scabia. Il fantastico del suo dramma fuoriesce dal paradigma classico del genere e si avvicina molto di più al weird contemporaneo. I personaggi di fronte all'evento inspiegabile scelgono una spiegazione soprannaturale che però sanno essere falsa, creando così un cortocircuito nel binarismo todoroviano. Cortocircuito che diventa irrecuperabile nel momento in cui la scelta dei personaggi inizia a riflettersi attivamente sulla narrazione, che si fa sempre più 'fantastica visione' e veramente l'incertezza inizia ad occupare tutto lo spazio del reale. Ciò è innegabile soprattutto di fronte a un passaggio già commentato come quello del Macellaio che evoca a sé gli spiriti, resi reali dalla paura – e ignoranza – degli abitanti del paese. Proprio così funziona il dramma di Scabia: la realtà *diventa* la visione, o viceversa, e il reale diventa fantastico. Non c'è un'esitazione che viene sciolta, perché non viene proposta nessuna possibilità di scelta ai personaggi. Nei racconti fantastici tradizionali i personaggi si trovano di fronte a un evento inspiegabile e devono interpretarne la natura. A volte sono costretti a sciogliere l'esitazione in una direzione o in un'altra, di fronte alle evidenze. Così, quando il racconto transita nel "meraviglioso", si amplia la concezione della realtà, e il protagonista deve fare i conti con il nuovo stato delle cose. Scabia ci presenta una transizione molto diversa: il fantastico cala sulla realtà e la trasfigura e il passaggio è così repentino da far perdere totalmente agli abitanti del paese il contatto con il "reale", e li porta rapidamente in una dimensione mediana, un limbo. Ma Scabia gioca con questa atmosfera ibrida, saltando continuamente dentro e fuori dal fantastico, non permettendo al lettore/spettatore di sciogliere mai in maniera chiara e univoca la propria esitazione. Così passa dalle visioni alle note di regia esplicative, dal metateatro infernale dell'ultima scena all'appendice finale dove sostiene che la storia è "liberamente" ispirata a fatti "realmente" successi.

In Scabia trovano posto una radicale critica del reale e un fantastico che serve a metterla in discussione, esattamente come nel New Weird contemporaneo. Possibili canoni degli antecedenti del genere sono stati recentemente proposti, e uno di questi, a opera di Carlo Mazza Galanti, presenta in rapida successione tre autori che abbiamo già menzionato: Landolfi, Buzzati e Calvino<sup>39</sup>. Questa scelta di autori ci riporta alle questioni sulle quali abbiamo aperto lo studio: la riscrittura faustiana. È interessante notare che siano presenti tra

<sup>37</sup> A. Morstabilini, *Gotico mediterraneo*, «Nob», 9 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/gotico-mediterraneo/>.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> C. M. Galanti, *Il canone strano*, «Nob», 8 maggio 2018, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>.

gli antecedenti del weird contemporaneo tre autori che hanno avuto a che fare con Faust, riletto in chiave fantastica, negli stessi di Scabia. Del mito faustiano abbiamo sottolineato proprio i due aspetti centrali del weird: il fantastico e la critica al capitalismo, ma solo Scabia unisce questi due aspetti del mito in una sola riscrittura. Queste osservazioni congiunte ci permettono di trarre delle conclusioni: prima di tutto che *Fantastica visione* di Scabia dovrebbe essere considerata come una delle opere che hanno saputo anticipare uno dei generi di maggiore rilevanza della letteratura italiana – e globale – contemporanea, e poi che questo ruolo è dovuto soprattutto ad una rilettura e riscrittura particolarmente innovativa del mito di Faust. Per ora abbiamo ragionato sempre con *Fantastica visione* al centro, che si apriva di volta in volta verso il passato o verso il futuro, ma ora possiamo tracciare un'unica linea retta che dal New Weird, passando per Scabia, conduce direttamente a Faust. Un Faust fantastico, un Faust critico del capitale (o che comunque mette in scena una critica), un Faust nuovamente capace di raccontare il presente ed essere *presente* nella letteratura. Un Faust che è stato, come direbbe Brunel, uno dei testi che hanno agito nella composizione di questo complesso intertesto. E forse può stupire che proprio un mito come Faust si trovi in questa posizione, un punto sulla retta che conduce al New Weird, un mito che è stato – ed è – simbolo dell'individualismo moderno, dell'antropocentrismo smodato, del desiderio assoluto di dominare la natura da parte dell'uomo. Ma proprio queste sue caratteristiche potrebbero renderlo un mito da recuperare, grazie al filtro fantastico e weird di questi autori: un mito da ribaltare, perché potrebbe aiutarci a capire come porci di fronte a una natura e un mondo che da dominati sono diventati avversari, nemici incontenibili che minacciano di portarci all'estinzione. Come dovrebbe comportarsi il Faust odierno, ancora armato del suo *Streben*, di fronte a una natura indomabile, con la quale deve finalmente scendere a patti, immagine di una realtà che lo ha – stavolta definitivamente – sconfitto?

La verità della finzione.  
Il romanzo e la storia da Manzoni e Nievo

Di Roberta Colombi

Roma, Carocci, 2022, pp. 256

ISBN 9788829016600

Recensione di Simone Trinca

Pubblicato: 16 marzo 2023

Trinca, Simone, recensione a Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni e Nievo*, Roma, Carocci, 2022, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 122-124  
[simtrinca1996@gmail.com](mailto:simtrinca1996@gmail.com)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16589>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Docente di Letteratura italiana all'Università di Roma Tre, studiosa della produzione risorgimentale, con particolare riguardo alla prosa di stampo umoristico e alle riflessioni sul valore della sinergia tra letteratura e storia (è curatrice del volume *Il Risorgimento tra storia e finzione*, Franco Cesati, 2021), Roberta Colombi presenta, per la collana «Lingue e Letterature» della Carocci, uno studio orientato a illustrare il «percorso di emancipazione» in cui – all'interno del dibattito culturale storico-letterario – «sempre più la verità della finzione tenta di affermare il suo diritto di cittadinanza nel panorama letterario italiano», rivendicando le «ragioni dell'invenzione [...] su quelle della storia» (così la quarta di copertina).

Con uno stile sempre chiaro, rigoroso e prezioso allo specialista così come al lettore comune e appassionato, l'autrice propone infatti una lettura che ricostruisce la storia dell'accettazione della dimensione finzionale legata al romanzo, in un itinerario che attraversando la cultura preunitaria rileva posizioni critiche volte a superare la condanna manzoniana ai “componimenti misti di storia e invenzione”.

L'evoluzione di una questione propriamente ottocentesca che lo studio presenta con una prospettiva critica che non poteva non tener conto del dibattito tornato in auge negli ultimi due decenni del XX secolo sulla natura della scrittura storiografica e sull'attendibilità dei testi di finzione. A tal proposito, la ricca introduzione mostra come la sinergia tra quella riflessione e la teoria dei mondi possibili possa illuminare retrospettivamente anche il dibattito ottocentesco e la svolta che, secondo la studiosa, interviene nella cultura preunitaria.

Partendo dalle riflessioni estetiche di Manzoni – di cui si valorizza qui la precocità speculativa e la modernità dell'impegno teorico intorno al rapporto storia/letteratura – e dalla fortuna del modello romanzesco di tipo documentario, istituito dai *Promessi sposi*, il libro in questione offre l'opportunità di indagare e approfondire un momento cruciale per il genere romanzesco e la sua contrastata affermazione nella nostra storia letteraria. L'indagine individua infatti nelle *Confessioni* di Ippolito Nievo – puntualmente analizzate non già da un punto di vista esclusivamente narratologico e retorico, ma semantico e valoriale – un importante punto di svolta, seppure il suo cambiamento risulti apparentemente radicato nella prassi di legittimazione romanzesca intrinseca al genere, che individua la sua maggiore risorsa nella persuasione della veridicità di quanto narrato.

Nel percorso che procede da Manzoni a Nievo, passando per Foscolo e gli scrittori del «Conciliatore», tenendo conto dell'orizzonte mazziniano e degli interventi di Tenca, la studiosa offre lucide e stimolanti riflessioni sul dibattito critico dei decenni preunitari, fissando una panoramica completa di come evolvano le preoccupazioni teoriche manzoniane di tenere distinte storia e finzione in un contesto che cambia progressivamente prospettive ed esigenze estetico-culturali, concedendo maggiore spazio alla fascinazione del verosimile romanzesco e ammettendo un rapporto di sostanziale infedeltà con le fonti. È a partire da questo clima culturale – dai cui stimoli non può prescindere la straordinaria modernità del modello nieviano – che Colombi conduce la propria indagine, nella convinzione che l'«intenzione etica», propria di una letteratura militante e impegnata «capace di spostare sul piano letterario l'azione politica», possa

essere una chiave di accesso privilegiata, che permetta di capire meglio la necessità – sempre più sentita nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta – di un romanzo contemporaneo che mostri la verità senza rinunciare alla sua spinta ideale. Nell'intento di realizzare quell'effetto di realtà ricercato dal romanzo realista moderno e di dare «al proprio ideale etico e civile una consistenza e una visibilità tangibile», Nievo mostra di ricorrere a strategie finzionali che tendono a coinvolgere empaticamente il suo lettore, superando così l'interdetto manzoniano.

Con l'intenzione di restituirgli meriti, ragioni e diritti, il modello nieviano – rimasto misconosciuto fino a quasi metà Novecento, non godendo mai di apprezzamenti critici tali da poter ottenere un valido riconoscimento fuori dall'ambito specialistico – è infine, a ragione, considerato da Colombi modello di grande vitalità presente ancora ai nostri giorni.

Contro un passato non troppo remoto che ha contribuito alla scarsa popolarità e accoglienza delle *Confessioni* e, in generale, a una visione della cultura preunitaria eccessivamente schiacciata dall'ideologia, l'Autrice controdeduce quanto segue:

«Andare oltre la condanna desantisciana e crociana significa, oggi, poter recuperare una visione integrata che, dopo la stagione dello strutturalismo, della narratologia, della crisi della critica e del post-moderno, non può più ignorare che il piano semantico non è separabile da quello delle scelte formali, in questo caso dal piano retorico-narrativo.

Grazie solo a questa concezione integrata del testo letterario, per cui i due piani – morfologico e contenutistico – vanno considerati nella loro interdipendenza, può chiarirsi come il livello etico e quello narrativo nelle *Confessioni* appaiano connessi anche nella sfortuna critica, e comprendere come la loro comune impopolarità nella narrazione storico-letteraria dipenda più da un difetto dell'ottica critica che dai limiti del romanzo nieviano. [...] La critica novecentesca fino a tempi non molto lontani, sotto la lunga ombra della prospettiva crociana che aveva mostrato scarso interesse per lo spessore etico del romanzo, considerandone le riflessioni qualcosa di esterno all'opera, “cose superflue” che “s'introducono nell'organismo del libro”, “lo viziano” (Croce, 1956, p. 125) e ne inficiano il valore estetico, non ha potuto probabilmente non far ricadere il suo ostracismo anche sul modello narrativo, in realtà tutt'altro che isolato» (p. 227).

In tal senso è di grande interesse il capitolo conclusivo, intitolato *Modernità e attualità di uno scrittore fuori dal canone?*, in cui è possibile appurare la persistenza di tale modello nella nostra tradizione, nonché la sua «funzione inaugurale» di una linea di narrativa con vocazione testimoniale, tra cui individuiamo numerose scrittrici del secolo scorso - come Anna Banti, Maria Bellonci, Alba de Céspedes ed Elsa Morante- e diversi scrittori contemporanei impegnati a “finzionalizzare” la storia nella forma del romanzo testimoniale-memorale, pseudo-autobiografico e biografico a sfondo storico. Sebbene il disegno di questa famiglia di testi sia ancora «tutto da tracciare», la proposta di riconoscere alla formula narrativa della storia testimoniata, analogamente al modello ottocentesco, una intenzione di carattere etico-civile ancora oggi rilevabile in certa produzione romanzesca, conclude il libro, consegnando al lettore una riflessione, necessariamente aperta, sul valore della “verità della finzione” letteraria di grande attualità.

Gianni Celati e i classici italiani.  
Narrazioni e riscritture

Di Elisabetta Menetti

Milano, FrancoAngeli, collana Critica letteraria e linguistica, 2020, pp. 147  
ISBN: 978-88-917-9118-4

Recensione di Diego Varini

Pubblicato: 16 marzo 2023

Varini, Diego, recensione a Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, premessa di Giancarlo Alfano, FrancoAngeli, Milano 2020, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 125-128  
[diego.varini@unipr.it](mailto:diego.varini@unipr.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16590>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Nel segno della complicità, il volume di Elisabetta Menetti fissa un'immagine assai nitida del percorso intellettuale dello scrittore emiliano: di Celati insegue, con acume e dovizia di riletture, la pulsante inquietudine sottesa alla cifra delle dichiarazioni di poetica, l'impulso metamorfico ma insieme la coerenza delle ragioni alla base della sua riflessione di cinque decenni intorno allo statuto euristico della parola letteraria. Inafferrabile per calcolo «come una preda che fugge dagli artigli della critica con sorprendenti percorsi a zig-zag»<sup>1</sup> – scrive la studiosa –, Celati coltiva di sé un'immagine sorvegliatamente depistante e *ab origine* svagata, tramata di propulsive ambivalenze: da una parte il fascino per «un'idea di letteratura come grande frottola»;<sup>2</sup> dall'altra parte, su una direttrice compresente, il paziente accerchiamento «di un tempo sospeso del raccontare»;<sup>3</sup> in uno spazio concepito quale fluttuante proiezione immaginativa. Questa apparente divaricazione, fra un'istanza giocosa e una corda elegiaca, orienta su due fuochi il ragionamento che il libro viene organizzando sul rapporto fra Celati e la tradizione italiana: tenuto insieme dalla predilezione esplicita dello scrittore per «un medioevo picaresco e surreale il cui baricentro comico è di natura letteraria»;<sup>4</sup> bella formula applicabile con eguale pertinenza tanto al Boccaccio del *Decameron* quanto al Boiardo dell'*Innamoramento di Orlando*. Attorno a tale asse prospettico Boccaccio-Boiardo – che consorzia, del resto, due autori molto cari notoriamente al lavoro della studiosa –, le pagine della Menetti esplorano in Celati le scaturigini e diramazioni di «un modo di raccontare che corrisponde anche ad una visione della vita, la cui imprevedibilità non è solo il nucleo delle azioni ma anche una condizione esistenziale».<sup>5</sup>

Un rapporto dialettico sorvegliato presiede nel libro al movimento dei quattro capitoli, nei quali – in forma, per così dire, di chiasmo arguto – le pregnanti focalizzazioni su una celatiana funzione-Boccaccio (il rimando è al primo e all'ultimo segmento, rispettivamente *Nel cuore della fantastizzazione* e *Lo spirito della novella*) incorniciano e orientano le due porzioni centrali boiardesche (sulle metamorfosi e transcodifiche dell'*epos* cavalleresco nel Novecento). Ed è insieme vero, al contempo, che una tale ponderata implicazione continua di prospettive – mette conto rilevare, in chiave di apprezzamento – non ingabbia mai la ricostruzione del diagramma dello scrittore nelle costrittive maglie di uno «svolgimento sillogistico» o «attesa d'una storia preordinata»<sup>6</sup> (per dirla con due formule celatiane distintive, prelevate a un vecchio intervento dei primi anni Settanta in margine ai *Colloqui col professor Y* di Céline). In termini di funzionale omologia, il libro della Menetti recepisce in fondo propulsivamente, in filigrana, la struttura retorica della *promenade* o dell'esplorazione, tanto congeniale alla vocazione digressiva e libertaria del grande narratore di *Verso la foca*: quasi implicato insomma – con un margine intimamente conversativo, suadente – «nella dinamica d'una traccia che insegue [...] un punto ogni volta da scoprire o da inventare»<sup>7</sup> (si legge ancora in quel memorabile intervento celatiano

<sup>1</sup> Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Premessa di Giancarlo Alfano, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 22.

<sup>2</sup> Ivi, p. 34.

<sup>3</sup> Ivi, p. 23.

<sup>4</sup> Ivi, p. 57.

<sup>5</sup> Ivi, p. 125.

<sup>6</sup> Gianni Celati, *La scrittura come maschera* (1971), postfazione a Louis-Ferdinand Céline, *Colloqui con il professor Y*, Einaudi, Torino 2008, p. 110.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

sul conto di Céline – *La scrittura come maschera* –, non richiamato esplicitamente dalla Menetti ma centrale e *in toto* fondativo nella sua ricostruzione).

Per Celati, la letteratura è un'ipotesi sempre performativa, «luogo di reciproco riconoscimento tra narratori e ascoltatori»: <sup>8</sup> il suo orizzonte utopico – annota la studiosa – si proietta nel territorio di «una narrazione collettiva e potenzialmente infinita» <sup>9</sup>, e nondimeno deve misurarsi ogni volta con il necessario intralcio di una «diffrazione fantastica del testo di invenzione», implicita nei «trucchi del mestiere che consentono di creare una illusione di realtà». <sup>10</sup> Tematizzare con forza il rilievo di tale decisivo elemento virtuosistico e in qualche misura teatologico – sotteso, tanto in Boccaccio quanto in Boiardo, a quella «centralità non del narrato ma della narrazione» <sup>11</sup> di cui scriveva in margine al *Decameron* Giancarlo Alfano (qui anche firmatario di una partecipe prefazione) – arma, in Celati, una specie di calcolato e funzionale sdoppiamento. Da una parte, calandosi egli stesso idealmente nella parte del fruitore, lo scrittore «suggerisce ai suoi lettori [...] di abbandonarsi al poema come smemorati che si fanno trascinare dalle parole»: <sup>12</sup> liberato dal gravame della serrata coerenza e compattezza semantica, il movimento immaginativo della fantasia persegue allora un esito di procurato e durevole stupore, all'insegna di una concezione «limpidamente classica» <sup>13</sup>, per così dire oraziana, del rapporto poesia/mimesi (non senza intersecare peraltro un fondamentale propellente e reagente novecentesco, *lato sensu* surrealista: «la scoperta della capacità di trasformazione che il significante può esercitare sul significato»). <sup>14</sup> In termini complementari e opposti, ragionando invece dalla specola anzitutto professionale del traduttore e geniale reinventore in prosa, Celati investe sulla persistente e labirintica pregnanza del senso soggiacente alla lettera dei testi narrativi antichi e moderni (in un arco multisecolare idealmente compreso fra la boccacciana *Genealogia deorum gentilium* e l'esperienza modernista dell'*Ulisse* di Joyce).

Il massimo dello scialo (la riduzione della realtà a pura fantasmagoria e transeunte oggetto di affabulazione ipnotica) si affianca insomma in Celati, ambigualmente, alla perturbante e vertiginosa condensazione di improvvise concrezioni epifaniche e fulminee ricapitolazioni di senso. Assorbito in una sfida di oltranzistica emulazione che approda nel '94 allo stupefacente risultato dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*, lo scrittore proietta sul poema boiardesco l'immagine di un altrove deliberatamente indecifrabile, nel quale – scrive la Menetti – per primi anzitutto «i cavalieri vagabondi restano intrappolati in un paesaggio allo stesso tempo familiare e straniante in cui si perdono e si rincorrono continuamente». <sup>15</sup> In quello stesso alveo fantastico e paesaggio intertestuale ruotavano per Celati, nel peculiare registro di una «comicità da esclusione e da inappartenenza», <sup>16</sup> i personaggi strambi e melanconici di una diramata costellazione boccacciana (nelle pagine dei Sercambi, Masuccio, Garzoni), resa consonante con le derive e i bizzosi paradossi degli antieroi di Luigi Pulci e Teofilo Folengo. Di questo diuturno 'stralunare', vocabolo squisitamente celatiano (si pensi da ultimo, nel 2007, alla collettiva impresa delle *Novelle stralunate dopo Boccaccio*), il libro della Menetti interroga lucidamente

<sup>8</sup> Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 24.

<sup>9</sup> Ivi, p. 52.

<sup>10</sup> Ivi, p. 39.

<sup>11</sup> Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Liguori, Napoli 2006, p. 26.

<sup>12</sup> Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani*, cit., p. 87.

<sup>13</sup> Ivi, p. 36.

<sup>14</sup> Ivi, p. 46.

<sup>15</sup> Ivi, p. 53.

<sup>16</sup> Ivi, p. 67.

la radice esilarata e attonita: non senza calibrati affondi e indicativi carotaggi su episodi di recupero mescolato della tradizione e memoria boiardesca nelle pagine celatiane della *Banda dei sospiri* o di *Lunario del Paradiso*. Il rifiuto delle geometrie cartesiane, per Celati, si affianca però sempre al gioco minuzioso e appassionato del calcolo e del sorprendente intarsio, dentro uno spazio endogeno vasto quanto la tradizione occidentale. È in fondo la scrittura in quanto spaesamento, azzardo, leopardiano naufragio *in infinitum* (anche di questa germinale presenza dello *Zibaldone*, del resto, la Menetti proietta un'immagine persuasiva, suggestiva, fededegna).

Celati '70.  
Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo

Di Giacomo Micheletti

Firenze, Cesati, 2021  
ISBN 978-88-7667-864-6

Recensione di Giulio Iacoli

Pubblicato: 16 marzo 2023

Iacoli, Giulio, recensione a Giacomo Micheletti, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 129-132  
[giulio.iacoli@unipr.it](mailto:giulio.iacoli@unipr.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16591>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Può apparire forse un po' schematico se non ingeneroso stringere in una formula – leggere il percorso dei primi quattro “romanzi” di Gianni Celati come avviamento a una sempre più avvertibile compostezza narrativa e dello stile, con conseguente perdita dello «*charme* mattoide» (p. 48, n. 44) degli esordi – i risultati della felice ricerca di Giacomo Micheletti. E tuttavia, rivelatrice dell'indubbia organicità della monografia, per schematica che sia la sintesi sopra esposta regge bene alla prova della lettura, indicando una linea critica certa, sempre suffragata da rilievi testuali ampi, accuratamente vagliati, affidabili. Questo per accennare, fra i preamboli, alla consapevolezza e alla chiarezza argomentativa che presiedono agli intenti di *Celati '70* – oltre che alla sua riuscita –, della quale è eloquente il primo capitolo, di carattere più marcatamente teorico e tematico, inteso a porre sul tavolo questioni basilari per una fondata interpretazione delle scritture del decennio oggetto di analisi.

È transitando, in maniera apparentemente un poco divagante, per un «preludio sanguinetiano», come suggerisce l'intitolazione del capitolo, che si snodano le considerazioni necessarie per leggere l'esordio di *Comiche*, e i movimenti successivi compiuti da Celati nelle sue scritture del decennio. *Capriccio italiano* compare difatti tra i *Materiali di lettura da verificare* da lui pubblicati su «Uomini e idee» nel '66, rievocato come «il libro che più mi ha orientato all'inizio degli anni Sessanta» (cit. a p. 27), e rilevato come fonte da Micheletti non solo e non tanto nei tratti stilistici comuni al Celati '70, pure persuasivamente enucleati (alla p. 18), alla ricerca di esiti radicali per la propria «stilizzazione del delirio» (p. 17), quanto piuttosto per la messa a punto di una più generale visione e strutturazione dell'immaginario romanzesco, di un procedimento generativo delle voci monologanti delle quattro narrazioni indagate nel libro. Si tratta della regressione, linguistica e psichica, come recupero di una «verginità di parlato naturale», «salto all'indietro alla coscienza non colta, nel quale anche i linguaggi più speculativi e artificiali tendono a riscattarsi come parlati naturali» (lo studioso cita ancora dai *Materiali di lettura*, alle pp. 21-22; si aggiunga, nel medesimo §3, la messa a fuoco di un altro concetto freudiano e nello specifico appartenente agli *Studi sull'isteria* del 1895, quello di *abreazione*, Celati, successivamente, si sarebbe riferito).

Micheletti procede con mano sicura nei suoi sondaggi, e nella ricostruzione delle diverse fonti poetiche cui la scrittura celatiana del decennio attinge; se il tratto di strada percorso con la neoavanguardia apparirà, nel tempo e nelle riflessioni dell'autore, limitato (si veda al proposito l'implicita presa di distanza contenuta nelle parole di accompagnamento alla pubblicazione dei capitoli riscritti di *Comiche*, riprodotte alle pp. 42-43, n. 25), è senz'altro notevole l'individuazione di ispirazioni compresenti, ovvero l'intuizione che la costante «sollecitazione comica» nei confronti del lettore, paia «da subito rivendicare un legame di sangue con l'aggressivo lirismo cèliniano» (p. 18). Un altro scrittore alla cui traduzione Celati attende, sempre sul finire degli anni Sessanta (il libro in questione è *A Tale of a Tub*, la *Favola della botte*), Swift, può essere letto, alla pari di Céline, «come premessa d'autore al proprio romanzo in stampa» (p. 31). Se si aggiunge l'*auctoritas* di Beckett, che Micheletti studia in particolare, sulla scorta di un noto saggio contenuto in *Finzioni occidentali*, nella relazione che la gag istituisce tra la sua «speciale lingua

comica» e «lo spettacolo verbale» (p. 73) di *Guizzardi*, l'assetto comparativo, o di analisi delle intertestualità celatiane, del volume, nelle sue componenti basilari, è già compiutamente descritto sin dal suo primo movimento.

Questo senza voler sorvolare, però, sugli apporti stratificati, gli avanzamenti nella critica sull'autore che gli episodi successivi dischiudono: implicitamente rispondendo a un appunto in nota, relativo all'esiguità dei contributi disponibili sulla lingua di *Comiche*, il secondo movimento del volume ("Otero Aloysio, o della verbigerazione"), oltre a proporre ulteriori, motivati accostamenti a Céline, conduce a opportune precisazioni, nel §2, sulla ripresa delle scritture semicolte da parte di Celati, capaci di illuminare il senso complessivo della progettazione linguistica del suo primo libro: «della varietà semicolta» l'autore «sembra simulare anche (soprattutto) la connaturata altalena tonale, ovvero una sistematica alternanza, in una sorta di *pastiche* deficitario (se non già deficiente), di termini popolari e regionali, aulico-burocratici e tecnici (a partire dallo stesso tecnicismo psichiatrico della *verbigerazione*)» (p. 46). Segue – caratteristica comune, questa, ai capitoli successivi – un repertorio lessicale e dei malapropismi approfondito, e seguono paragrafi nei quali si integrano fecondamente tra loro ipotesi sulla conformazione letteraria del meccanismo di regressione e sulla metatestualità caratteristica espressa dal narratore, il carosello delle fonti, l'interpretazione del personaggio celatiano come «"maschera d'ossessione" rifiutata dal ritualismo della comicità moderna» (p. 54); suggestiva, inoltre, l'idea (contenuta alla p. 59), di un omaggio, con la motoretta di Aloysio che si libra finalmente in cielo, all'ascesa ultraterrena finale del Perelà uomo di fumo di Palazzeschi.

Il filo della lettura linguistica e dei rimandi intertestuali prosegue nei capitoli dedicati ai tre successivi romanzi, poi riuniti dallo scrittore sotto l'insegna dei *Parlamenti buffi*, portando a leggere dietro la maschera del protagonista delle *Avventure di Guizzardi* «il nume picaresco di *Pinocchio*» (p. 65), ipotesi questa che si sostanzia di dettagli precisi: «Celati, smarcandosi dallo schizomorfismo di *Comiche*, recuper[erebbe] nella sua seconda prova narrativa il movimento "orizzontale" e sgambettante» del capolavoro collodiano (p. 64). E ancora, proseguendo nel percorso celatiano, si imprime a chi legge l'idea corposa di una comicità «figurativa» (p. 84) per *La banda dei sospiri*, che rimanda a Rabelais, alle «fantasticazioni grottesche» di Pieter Bruegel (*ibid.*), e all'influsso preponderante del cinema, con una focalizzazione sul «gusto della voce narrante per una sostenutezza fuori luogo e zoppicante, con conseguenti scivoloni comici» (p. 85). Ciò consente, certo, di tracciare una continuità con le opere narrative degli anni precedenti, ma anche di reperire nella voce di Garibaldi una «decisiva chiarificazione linguistica» (p. 81), la sostanziale grammaticalità di un io «non più schizoide o emarginato, bensì semplicemente bambino» (*ibid.*).

Si tratta di un passaggio fondamentale, che ci tragitta poi all'ultimo movimento, dedicato a Giovanni e alla fiaba "disambientata" di *Lunario del paradiso*: dove l'aprirsi progressivo del discorso, la crescente chiarezza comunicativa, affidata a un "giovane umano" in preda agli spasimi d'amore, «approfondendo quegli indugi sulla "verità" del racconto che già increspavano il resoconto di Garibaldi» (p. 102), recano senza dubbio in luce l'innesto di racconto e memoria

autobiografica, sul quale ha insistito da subito la critica, favorendo l'intuizione di un io/noi, di una fabulazione che mira, nell'immediato, a un «continuo tentativo di sintonizzazione con il proprio pubblico», sì, ma i cui intenti di «discorso generazionale» risultano «sempre sghignazzanti, sul filo dell'autoparodia» (p. 106). E dietro ai quali Micheletti ha modo di scorgere una nuova maschera di Céline («soprattutto, il Céline terminale di *Rigodom*», p. 107), e con essa il «manifestarsi di una voce narrante che, in grazia dei ricorrenti scorci sul presente dell'autore "in carne e ossa", costantemente tende a imporsi sugli stessi fatti narrati» (p. 108).

Racconto critico attento ai discrimini e alle sfumature, scavo linguistico-letterario che viene a integrare gli studi classici sul comico in Celati da parte di Gramigna, Caesar, Palmieri – fra gli altri –, indefettibilmente votato a ricercare le correlazioni tra le voci e la voce che le pronuncia, il lavoro di Micheletti si segnala altresì per la propria disponibilità a rilanciare continuamente, assistito da un incisivo stile comparatistico, o contrastivo, di lettura, esatte proporzioni intertestuali, le quali si traducono in interpretazioni fondate della prima produzione celatiana, alla luce della costellazione di saggi che ne preparano l'avvento. Anche in virtù di un ragionato e denso apparato di note, e conseguentemente di un ponderato e fine ragionamento intorno a una bibliografia critica in costante sviluppo e aggiornamento, la sua risulta essere una monografia polifonica (aperta alla molteplicità, a dispetto della sua struttura agile), fra le migliori a nostra disposizione, per avviare alla conoscenza e allo studio di Gianni Celati.

Dell'io prigioniero.  
Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti

Di Laura Nay

Novara, Interlinea, 2022, pp. 197

ISBN 9788868573232

Recensione di Saverio Vita

Pubblicato: 16 marzo 2023

Vita, Saverio, recensione a Laura Nay, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2022, «Finzioni», n. 4, 2 - 2022, pp. 133-136

[saverio.vita2@unibo.it](mailto:saverio.vita2@unibo.it)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/16592>

[finzioni.unibo.it](https://www.finzioni.unibo.it)

L'argomento di questo saggio non è una novità nel lavoro di Laura Nay, perché la sua ricerca sull'io autoriale dura in realtà da tempo: possiamo datare al 2012 *«Anime portentosamente multiple»*. *Le strade dell'io nella narrativa moderna* (Edizioni dell'Orso), per non contare poi i numerosi contributi in rivista afferenti a questo filone di studi. Se dieci anni fa Nay già accostava autori diversi tra loro, operanti a cavallo tra Otto e Novecento, rilevando tangenze e interessanti punti di contatto, anche nell'*Io prigioniero* l'operazione viene condotta con il medesimo approccio. Il lavoro ruota attorno al tema del labirinto e alle scelte a cui è costretto chi si ritrova tra le sue mura, a partire da autori che questa volta, nella maggior parte dei casi, oltrepassano cronologicamente la metà del Novecento.

Il quesito iniziale non può che riferirsi alla metafora d'avvio: cos'è un labirinto? La classificazione elaborata da Umberto Eco è il primo passo (classico, manieristico, a rete), quello che segue è interrogarsi sulla natura e sul motivo d'essere del labirinto. Le letture di Nay sono approfondite e mirate perché a questo punto, più che un confronto, abbiamo un vero e proprio dialogo tra le diverse voci ritenute autorevoli, e opportune, per tessere il suo discorso. L'idea del percorso di iniziazione di Guénon dialoga, appunto, con la prospettiva di Hermann Kern, il quale, nel suo *Manuale e filo conduttore* per meglio comprendere i *Labirinti*, spiega che si tratta di una sfida impossibile da intraprendere senza una certa maturità e che, una volta superata la prova, l'allontanarsi dal proprio passato non corrisponde a una negazione, alla cancellazione del ricordo del percorso, ma a un nuovo inizio. Se Eco, Guénon e Kern danno avvio al discorso, Calvino veste i panni di un compagno di viaggio, se non di un Virgilio, perché Nay chiede il suo supporto lungo tutto il tragitto, sia come acuto lettore di Dumas, sia per la sua costante presenza nel dibattito del secondo dopoguerra, periodo di riferimento delle scritture qui prese in esame.

Nella continua lotta di posture tra chi sfida il labirinto e chi si rassegna tra le sue mura, cioè tra chi prende possesso del reale e chi è convinto che lo smarrimento sia la condizione dell'umanità nel mondo contemporaneo, Calvino fissa il ruolo della letteratura, cioè quello di dare un aiuto nel «definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro».

Gli scrittori non solo evadono, ma costruiscono prigionieri, in uno sforzo razziocinante che disegna la loro realtà intima, nella quale trovare la soluzione diventa missione artistica e, allo stesso tempo, esistenziale. La malattia e il tempo (Levi, Berto), l'io autoriale (Pirandello, ma forse anche Berto per certi versi), la lingua e la catalogazione delle cose del mondo-magazzino (Sanguineti) sono solo punti di partenza, sistemi che portano nella loro sostanza, sostiene ancora Calvino, i loro «effetti involontari».

Le prigionie di Pirandello sono molteplici. Nella lunga e perigliosa strada per «arrivare alla realtà attraverso l'illusione» (p. 23), il gioco ariostesco è il suo punto di confronto, il suo filo d'Arianna. La prigione più stringente per il siciliano non è però quella della letteratura che si fa, ma di quella che si commenta e si critica: imbalsamato in una sorta di 'pirandellismo di ritorno', le armi del suo gioco si spuntano. «Io mi ribello contro la mia fama e contro il pirandellismo

[...] pur di riconquistare la libertà della mia immaginazione di scrittore», l'epigrafe ricorda. L'essersi aggiudicato il Nobel nel 1934 (e qui Nay si preoccupa di offrire una piccola ricostruzione dell'evento) da un lato lo galvanizza, dall'altro contribuisce a ingabbiare ancor più il suo nome. I tre volte «Buffoni!» gridati da Enrico IV doppiano le parole battute a macchina dall'autore di fronte ai fotografi che lo assediano, non appena avuta la notizia del riconoscimento: «pagliacciate».

Il 1934 non è solo l'anno del Nobel pirandelliano, ma anche quello dell'arresto di Carlo Levi. La prigione (quella reale stavolta) è il luogo della sospensione del tempo e dello spazio, punto di morte esteso all'infinito. In questa condizione – in cui non si è responsabili per se stessi, perché ogni male viene dalla reclusione, non dalle proprie azioni – non è possibile dipingere, così Carlo scrive, ma non può far altro che scrivere di pittura, e il tema del ritratto farà nascere le sue prime riflessioni. Quando trent'anni dopo tornerà sull'argomento, dirà che il passaggio dal carcere alla Lucania corrisponderà a una mutazione nella propria pittura: da «espressione lirica a una epica e narrativa» (p. 59), e solo nel ritratto «questi due momenti coincidono» (ivi), perché in esso lo sguardo non può posarsi oggettivamente ma è costretto a scendere a patti con il reale, con il contesto e con la personalità dell'autore: l'unico modo per evadere da un io prigioniero è quello di 'ritrarre', sposare il mondo con coloro che lo abitano (p. 61).

Al confino Levi esercita la pittura per scoprire non più solo se stesso, ma il mondo circostante, e guarda ai lucani senza il vizio del folklore, ma con la pazienza di un Narciso rovesciato. Come avrebbe sostenuto Calvino, poi, in Levi il metodo dello scrittore e quello del pittore coincidono (p. 64). Solo così è possibile cogliere «la presenza di un tempo all'interno del nostro tempo», la compresenza dei tempi nel presente: questo è il primo labirinto leviano. *Paura della libertà* e *Paura della pittura* sono i testi ai quali Nay si riferisce più costantemente in questa fase: solo l'atto creatore, in opposizione alla distruzione della guerra e alla crisi contemporanea, può rendere liberi.

Vivere la compresenza dei tempi è l'unica cosa che tiene in piedi il Carlo Levi scrittore, anche nella condizione della malattia, prigione seconda. Il filo da seguire non è più il Tolstoj letto in carcere, ma Tristram Shandy, che non vuole nascere perché non vuole morire, e che confonde i tempi, li sovrappone, in quella contemporaneità eterna che sola salva dalla morte e dalla malattia.

Quest'ultima prigione è condivisa con Giuseppe Berto il quale, dopo aver sofferto le catene delle etichette dei salotti letterari e quelle del senso di colpa per aver combattuto una guerra fascista, ha dovuto affrontare il male oscuro della nevrosi. Berto è forse l'autore meno studiato, almeno fino a poco tempo fa, tra quelli presi in esame da Nay, la quale opportunamente sceglie di introdurlo, e poi di trattare con agio alcune questioni – in particolare sui primi romanzi – che solo in apparenza non si riferiscono direttamente al labirinto dal quale siamo partiti: in realtà, tutto in Berto nasce da una costrizione. Diventa scrittore, non a caso, in un campo di prigionia texano, e lì si converte agli ideali democratici, doppiando il senso di colpa del collegiale salesiano con quello del fascista redento. Un senso di colpa e una vergogna che lo inseguono

per tutta la vita e lo portano alla nevrosi, forse la più brillante del Novecento letterario italiano. «Una malattia basata sulla paura», quasi fino alla spersonalizzazione, ma che cura attraverso la scrittura torrenziale del *Male oscuro*, aderente ai pensieri il cui flusso è riuscito a domare durante la frequentazione con il suo psicanalista, Nicola Perrotti. Certo, per strada perde la punteggiatura, e per questo motivo verrà chiamato in causa Joyce, ennesima etichetta/gabbia. Ma a quel punto Berto è quasi guarito e non sente il bisogno di lottare per segnare la propria diversità, forse anche a causa del successo che accolse il romanzo, nel 1964. Il confronto con il maestro Svevo è valido, ma gli esiti ultimi sono, forse, più importanti del punto di partenza.

L'analisi del proprio passato, il quale, in un racconto della nevrosi, non può che farsi presente, ricorda suggestivamente la pur diversa contemporaneità dei tempi di cui si parla per Carlo Levi, autore peraltro apprezzato da Berto stesso. In comune con Levi vi è anche una pratica e una visione del Mezzogiorno, e questi elementi sarebbero forse quel che basta per promuovere un approfondimento sui rapporti tra i due.

Berto non è l'unico freudiano di cui si parla in questo volume: anche il Sanguineti 'imprigionato' dalle parole della Wunderkammer guarda a lui da una prospettiva molto personale. Ad ogni modo, l'autore di *Laborintus* riporta il discorso più direttamente alla metafora di partenza, ai corridoi immaginari di schede lessicografiche tra le quali ci si può perdere, ma che appaiono al loro autore come l'unico modo per decifrare la realtà, in perenne stallo tra le due possibilità offerte da Calvino sin dalle prime pagine del saggio: se da un lato il labirinto spinge a non accontentarsi di visioni semplicistiche della realtà, e dunque a trovare una soluzione, dall'altro non può far altro che affascinare e legare chi vi si trova dentro. In un esercizio mimetico, sembra che anche Nay faccia così, perché il discorso su Sanguineti è portato avanti sul corpo della Wunderkammer, in una trama di citazioni che sembrano darci una soluzione: l'uomo del Novecento è frammentario e imbrigliato, bisogna farsene una ragione, ma ciò che importa non è uscire dal labirinto, quanto piuttosto cercarne l'uscita costantemente.

Uscita che l'autrice del saggio ci mostra, in chiusa, in un estratto da un articolo di Carlo Levi (intitolato *Finestre* e compreso in *Le mille patrie*),<sup>1</sup> ma ricomposto in calligramma. La forma potrebbe ricordarci una spirale, il gorgo dal quale non si scappa, ma a legger bene tra le righe si tratta di uno spicchio di cielo.

<sup>1</sup>Carlo Levi, *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, Roma, Donzelli, 2015.