

HILAROTRAGOEDIA O LA LETTERATURA COME PERSONAGGIO

«C'è una grande virtù nel *Se*».
Come vi piace, Atto V, Scena IV,
W. Shakespeare

Oggetto letterario di un genere nuovo, difficile da identificare, *Hilarotragoedia*¹ esce nel 1964 presso l'editore Feltrinelli. Il manoscritto è costituito da quattro versioni successive redatte tra il dicembre del '60 e il 19 gennaio del '61². Giorgio Manganelli ha quarantadue anni e, pur non essendo uno scrittore precoce, è certo che i suoi testi si sono nutriti di svariate e immense letture. Conosciuto per i suoi saggi³, le sue traduzioni e i suoi punti di vista caratterizzati da una rara originalità, egli ha esercitato un'influenza notevole sulla società letteraria italiana, anche prima di iniziare a pubblicare. Tutti coloro che l'hanno frequentato da giovane, o meno giovane, ricordano che per lui la letteratura costituiva non solo il suo unico argomento di conversazione, ma una vera e propria passione esclusiva.

¹ Dopo il 1964 *Hilarotragoedia* viene ristampata: nel 1972 ancora da Feltrinelli, nel 1987 da Adelphi.

Cf. Graziella Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996 (volume che prende anche in conto le influenze subite da Manganelli) e Giuditta Isotta Rosowskyi, *Giorgio Manganelli, una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007.

² Mariarosa Bricchi, *Manganelli e la menzogna, notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002. Analisi molto approfondita dell'elaborazione del manoscritto e del suo linguaggio: «[...] sono le sei e sei minuti del 19 gennaio 1961 [...] HO SCRITTO UN LIBRO, le sei e otto minuti», tiene a precisare lo scrittore a piè pagina del manoscritto. *Ibid.*

³ Giorgio Manganelli aveva pubblicato dei saggi su T.L. Peacock (1954), Edmund Wilson (1958), Walter Scott (1961) e Samuel Beckett (1962), riuniti poi nel volume *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Insolita nella forma, nel linguaggio e nei toni, *Hilarotragoedia* gode di un clima culturale propizio alla ricerca e alla sperimentazione letteraria di cui è anche il prodotto. Segno, tra molti, di questo fervore, è il convegno da cui nascerà il Gruppo 63 e che risale all'anno precedente. Seppur invitato, Giorgio Manganelli non andò a Palermo e si limitò a inviare un intervento in cui esponeva chiaramente la propria posizione, che verrà ampiamente illustrata nella prosa d'*Hilarotragoedia*, così difficile da inquadrare, da definire:

[...] 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; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanto irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombrare delle macerie [...]»⁴.

L'uscita del libro ebbe delle conseguenze immediate, inaspettate, persino romanzesche. Infatti, Carlo Emilio Gadda prima, e la figlia poi – che viveva lontano dal padre ormai da molto tempo –, suonarono entrambi alla porta di Manganelli⁵. Ma su questo ritorneremo più avanti.

Hilarotragoedia fu ben accolto dalla stampa e dalla critica italiane, per tradizione molto attente alle qualità stilistiche delle opere. Il «libretto», fuori dalla norma, definito «thanatocentrico» dal suo redattore, ha un titolo enigmatico e insolito. Tralasciando nella quarta di copertina la tradizione dell'autocommento, lo scrittore si limita a ricondurlo alla «rappresentazione eroicomica» antica. Di fatto, l'*Hilarotragoedia* è «un genere letterario drammatico, in cui i personaggi e i miti della tragedia sono trattati in modo comico, ed è quindi proprio questo capovolgimento che la distingue dalla tragicommedia, ove il tragico e il comico coesistono e si compenetrano»⁶.

Hilarotragoedia: il frastuono prodotto dal titolo, in forma di ossimoro, è prodigioso. L'accoppiamento di due termini antitetici, che di solito si escludono l'un l'altro, crea per il lettore moderno uno spazio improbabile, ma onnicomprensivo, in cui può riversarsi allegramente tutta la letteratura. La "soglia" del testo non manca di suscitare un'interrogazione, un'attesa, nella misura in cui si rivela arduo associarla a una tradizione già esistente. L'orecchio contempo-

⁴ Cfr. Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*. Palermo 1965, Milano, Feltrinelli, 1966.

⁵ Cfr. Maria Corti, *Manganelli: incontri e corrispondenze*, «la Repubblica», 29 maggio 1991; poi in *Per Giorgio Manganelli*, Varzi, Corrado e Luigi Guardamagna, 1992.

⁶ Cfr. Mariarosa Bricchi, op.cit. Il gesuita bolognese Mario Bettini intitola *Hilarotragoedia satyro-pastoralis* un dramma teatrale rappresentato in italiano a Piacenza nel 1607, ma stampato in una sola versione latina a Parma nel 1614. Manganelli, proveniente da una famiglia originaria di questa città, conosceva questo testo.

aneo coglie il latino e questa forma verbale desueta come uno scintillante neologismo. Il titolo, allora, si attorciglia fatalmente su se stesso, per sottolineare la tensione straordinaria di due polarità contrapposte. L'effetto prodotto evoca in modo sibillino, ma che calza perfettamente, uno spazio letterario inedito. Così "il bell'*Hilaro*" si stempera nella *tragoedia* più tenebrosa per rinascere, comicamente, nella sinuosa pronuncia di questo bizzarro e mostruoso "animaletto" lessicale. Il titolo, chiassoso, *in limine libris*, fa allusione a una lingua ipotetica, attraversata da due forze incompatibili e, nonostante ciò, complici, dinamiche. Insomma, non senza provocazione né ironia, questa pirotecnia verbale dal sapore di gioco e di arbitrio letterario si trova immersa – con *understatement* – in un rivestimento sonoro per niente banale, colmo di *gravitas* e, allo stesso tempo, esilarante. Sprovisto d'articolo, il titolo si dà per di più come un assoluto, quindi unico e totalizzante. Araldico. Una tale scelta rafforza l'ipotesi di una lettura emblematica. Tra opacità e svelamento, il termine sembra far implicitamente allusione a un significato, di cui è anche il codice, e possiede una funzione essenziale nell'economia del libro, poiché indica tutto l'artificio del luogo in cui il lettore si sta per inoltrare, con turbamento e stupore divertito. L'inverosimile frastuono della parola scompiglia questa spia iniziale sfociando in un riso indotto. La serietà della narrazione letteraria, così accuratamente messa in movimento, intende chiaramente enunciarsi secondo modalità allusive e spirituali.

Il libro – visto come un oggetto, e che viene quindi subito dopo aver "oltrepassato", "varcato" il titolo, la "soglia" – sottolinea questa volontà. Introdotto in sordina e, nonostante ciò, vertiginoso, malizioso (ma senza metterlo in evidenza), depositato e subito dimenticato, è con un gesto abile d'illusionista che Giorgio Manganelli sceglie come *incipit* un *Se*, un registro ipotetico, coniugando con naturalezza il non-naturale.

La destrezza verbale iniziale dissimula il sotterfugio che presiede allo spiegamento volontario, perentorio, di un fiume di frasi dall'ottima "salute" sintattica. Esse scorrono con una padronanza tanto più convincente che sembrano avvalersi di tutti gli attributi delle logiche retoriche e probatorie. Imperioso, il tono assertorio del dettato maschera con sapienza istrionica la fantasia del suo nascere. L'ipotesi si rivela come annullata dal dinamismo del testo, che riesce comunque a tener sotto controllo, a comandare, poiché è infinitamente ricondotta, e istantaneamente sciolta, nel fiume verbale generato: l'ipotesi è quindi l'unica a presiedere allo sviluppo del testo. Il *Se* dell'*incipit* la genera virtualmente, ma anche realmente. Assistiamo così a una vera proliferazione del testo a partire da un'ipotesi, furtivamente convertita in assioma dalla sua lussureggiante moltiplicazione.

Hilarotragoedia ci mette così di fronte a una letteratura che prende a modello la teologia. Di colpo, lì ove non c'era nulla, viene depositato qualcosa. «Enunciazione e chiosatura», scrive Manganelli con una padronanza faceta e, allo stesso tempo, seria. Una pura teologia, poiché se

le religioni poggiano su degli assiomi, esse hanno anche generato – come ignorarlo? – una quantità di istituzioni, di *querelles*, di scismi, di dogmi, di scritti, di guerre, di architetture, di costumi, di pregiudizi, di rappresentazioni, di stati ed altri avvenimenti debitamente attestati. Dire teologia significa infatti dire ipotesi, nient'altro che ipotesi. In questo approccio radicalmente razionalista e logico dell'irrazionale, la simulazione finisce paradossalmente con l'incontrare il reale come testo tangibile, così come la simulazione di un discorso sfocia qui nell'elaborazione di un testo tra i più densi. Ne derivano articolazioni indubbiamente complesse.

Si percepisce chiaramente, recondita alla conformazione del libro, una concezione arbitraria del gesto creatore. Tanto che ci si aggira costantemente nei paraggi della sofistica, del problema filosofico del non-essere e dei suoi numerosi paradossi, come attesta il passaggio sul tuorlo dell'uovo:

Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia di quel che ora inaugura, prenatale assioma il seguente: *che l'uomo ha natura discenditiva*. Intendo e chioso [...].⁷

Questo discorso richiama la disputa sull'anteriorità dell'uovo e della gallina. Un inconoscibile infinito punta come sfida all'intendimento. Una catena causale elementare rimane inverosimilmente indecifrabile. Vi è tautologia, e solo tautologia. La regione esplorata si rivela elusiva, poiché la domanda non è accompagnata da alcuna scoperta trascendente. Nulla si innalza, tutto ricade. Ci addentriamo nello spazio dell'«indimostrabile» e dell'«indimostrando», un contesto del tutto evasivo, in cui nulla è verificabile.

Manganelli ci intrattiene sulla morte e le sue armoniche, sulle «solitudini», sui «suicidi», sugli «addii» e su altre «separazioni», insaporite con una spezia particolare, l'«angoscia», dotata di una direzione univoca: l'«ade». Un universo così concepito, retto solamente da una «balistica discenditiva», giustifica la redazione di un trattato a uopo? Così l'essere, il cui ironico destino è indubbiamente l'inevitabile «morte», si trasforma in «adediretto» poiché, se il paradiso rimane ipotetico, l'«inferno» di quella condizione si rivela reale. La dinamica di questo stato viene brutalmente enunciata.

⁷ Giorgio Manganelli, *Hilarotragedia* cit., p. 1.

Ostentando un insistente rifiuto altezzoso e corrucciato di ogni eufemismo consolatorio, pensato implicitamente come una minaccia, se non all'intelligenza, almeno al buon senso più triviale, Manganelli seleziona d'*emblée* una tematica antitrascendentalistica, virulenta, ma allo stesso tempo ironica, ricondotta lungo tutto il suo libro che si rivela inclassificabile. La religione e il religioso come sapere assoluto, affabulato, quindi in perpetua rinascita: questi sono i nemici chiaramente designati.

Una strana e inattesa a-pedagogia spetta allora al «redattore». Se tutta la letteratura si costituisce come un testo teologico e, quindi, come un'odiosa menzogna stabilita, accettata passivamente, allora si tratterà di togliere la censura. La «morte», «insostituibile figura retorica» e realtà sin troppo evidente, supplirà al compito. Può allora verificarsi una reversibilità del falso in vero⁸. Alla spirale ascendente diversamente ottimista delle religioni, delle filosofie e delle diverse teorie consolatrici, Manganelli oppone la ripida e ingombrante negatività della morte. Non senza alacrità, egli accetta una doppia sfida, logica e metaforica, e costruisce – paradosso tra molti altri – un libro di una compattezza incomparabile, dissertando dall'inizio alla fine sul tema della rovina.

Questo esigente a-pedagogismo porta il suo libro a «sposare», da un capitolo all'altro, i contorni così diversi del trattato, del saggio, della summa filosofica, della teoria, della patristica e della finzione apparentemente la più irresponsabile. Da qui deriva l'infinita partizione

del libro in frammenti discontinui, da un punto di vista strettamente narrativo. La degerarchizzazione dei generi, supposta da una vicinanza così insolita, assume fin d'ora un valore di gioioso sarcasmo. Tuttavia, gli uni e gli altri si rivelano apparentati dall'insistenza di un'unità discorsiva negativa. Ognuno cerca di ridicolizzare nel proprio campo qualsiasi pretesa trascendenza, vista come tessuto di menzogne, certo diversamente saporite, ma non per questo meno pietose.

Una continuità simbolica esemplare si accompagna all'onnipresente dispersione narrativa: tutto si avvera ricondotto all'«ade»; l'uomo si scopre semplicemente sminuito al rango di «oggiadiano», in altre parole ad una specie effimera. Gli spetta un inferno specifico: la temporalità, non la storia. Sin dalla nascita il mondo si presenta come un corteo di «separazioni» e mutilazioni ricorrenti, di «addio» dopo «addio, di «morte» in «suicidio», al quale, invicibilmente, si assimila lo schiudersi della vita. Nell'ottica del narratore ogni nasci-

⁸ Si permetta il rinvio a Philippe Di Meo, *Mensonge et vérité et réversibilité / ruine et rimes du moi*, «L'infini», 13, 1986, e *Giorgio Manganelli ou la littérature comme personnage*, «L'infini», 31, 1990.

ta equivale a un suicidio differito. Tuttavia, sarebbe sbagliato immaginare Giorgio Manganelli cedere all'ideologia reazionaria della disperazione astiosa di ascendenza schopenhaueriana⁹.

La critica ha subito reperito l'andamento saggistico d'*Hilarotragoedia*¹⁰; ma allora perché non tentar di definire più precisamente la specificità di questa prosa? Non ci sembra inutile interrogarsi sul tipo di saggio preso da Giorgio Manganelli come modello e, allo stesso tempo, contro-modello. Un tale andamento dovrebbe orientarci lì dove, in un primo tempo, la molteplicità dei frammenti narrativi del libro ci smarrisce¹¹. In effetti la costruzione del libro stupisce.

Come si articola *Hilarotragoedia*? L'organizzazione interna del materiale della finzione si presenta prima di tutto come infinito rattoppo di sezioni composite d'ineguale lunghezza – a volte ci si sorprende a ripensare alla celebre serie di «Sacchi» del plastico Alberto Burri –. Abbiamo qui, alla rinfusa, un breve primo testo sprovvisto di titolo seguito da una *Chiosa al concetto di discesa*, alla quale segue una *Nota sui "verba descendendi"*, che precede una *Chiosa alle pantedane*, che introduce una *Postilla alla ipotesi*, seguita da un (*docens loquitur*), da uno *Spianamento dell'angosciastico*, da un *Trattato delle angosce con inserto sugli addii*, da una *Chiosa sulla donna infedele*, da una *Chiosa su abbandono di casa ingrata*, da un'*Ipotesi correlata alla chiosa precedente*, da un capitolo intitolato *Ancora delle partenze*, seguito poi da una *Chiosa a n. 3, p. 58, riga 7*, da una *Testimonianza di un giovane solitario*, da una *Chiosa alle parole: io morto, infine, un giorno, ignaro o meno, ritroverò le mie mani*, da una *Postilla sul cervo suicida*, da un *Aneddoto propedeutico*, da una *Storia del non nato* e da una *Documentazione detta del Disordine delle Favole*, situata prima di una *Chiosa finale*, che non sanziona comunque nessuna fine, poiché il libro si conclude con i due punti, lasciando immaginare al lettore infiniti prolungamenti possibili.

Cerchiamo di individuare le parole-chiave di questo intrico, deliberatamente dato per disparato, per cercare di orientarci almeno un po'. Abbiamo, di seguito, *Chiosa, nota, chiosa, postilla, ipotesi, chiosa, ipotesi, chiosa, a proposito, chiosa, postilla, chiosa*: sono ricorrenze intrecciate a pseudo-citazioni di lembi diversamente narrativi, come (*docens loquitur*), *Splanamento dell'angosciastico*, *Trattato delle angosce*, *Inserto*, *Testimonianza*, *Aneddoto*, *Documentazione*.

⁹ Così, per esempio, un "castello" sarà definito, più tardi, un'«architettura d'una nequizia elaborata». Cfr. Giorgio Manganelli, *Rumori e voci?*, Milano, Rizzoli, 1987.

¹⁰ Cfr. Mariarosa Bricchi, op. cit.; ma anche Michel David, *La psicoanalisi nella letteratura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

¹¹ Cfr. la quarta di copertina alla 2a ed. di *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1972, firmata da Italo Calvino.

Questi elenchi si rivelano eloquenti, poiché riproducono un vocabolario caratteristico del commento, dell'esegesi, dell'ermeneutica e della pedagogia, per introdurre viepiù degli esempi e vari documenti allegati, connessi o correlati. La sovrapposizione di questi due insiemi richiede implicitamente un'unità del testo, a monte come a valle. Inoltre di primo acchito questo mosaico appare lacunoso, poiché il primo frammento non ha titolo e l'ultimo si conclude con i due punti.

Quindi, anche se *Hilarotragoedia* riunisce degli pseudotrattati e delle dissertazioni caricaturali, buffonesche nella forma e severe nel significato, ci si sorprende a pensare allo scabro *Est quod est*¹² di Carlo Emilio Gadda, tradotto in *Così, e non diversamente*. La materia che costituisce il volume di Manganelli è talmente varia che non può pretendere allo statuto di saggio, poiché include anche dei frammenti di testi ambigui che sfuggono a questa definizione, come per esempio (*docens loquitur*), *Del disordine delle Favole*, *Postilla sul cervo suicida*, *Storia del non nato*, e altri ancora. Tuttavia, messi l'uno dopo l'altro, i capitoli, di lunghezza disuguale, fanno allusione a una disciplina unificatrice, poiché la loro dispersione testimonia una contiguità tematica certa¹³. Tenendo conto della logica della composizione dell'opera, solo una finzione di edizione critica, di cui sussisterebbe solamente qualche capitolo, si rivela suscettibile di giustificare le *Chiose*, le *Postille*, le *Note* e altri sapidi *Inseriti* apparentemente dispersivi.

Ricalcare la struttura del proprio libro sulla retorica dell'edizione critica come genere descrittivo, analitico e narrativo, o, ancor più in modo sottile, sminuire, denigrare, questa forma paraletteraria considerata scientifica e tra le più prestigiose, tanto da relegarla nel girone della finzione e conferendole così uno statuto di scrittura affabulatrice in mezzo a tante altre, permette all'autore, sempre in modo sottile, di basare la derisione dei grandi saperi trascendentali – tema centrale della sua opera – su un registro divenuto paradossalmente irresponsabile e burlesco, comico, ovvero quello della filologia, che in Italia è sempre stata la disciplina maestra e, per dirla tutta, il modello delle scienze umane.

Al di là del funambolismo supposto dallo studio delle fonti e dal lessico, incapaci, da soli, di spiegare la "precipitazione" di quest'ultime in opera – difficoltà da molto tempo reperita dal filologismo come testimonia l'adagio ben noto «*purus philologicus purus asinus*» – Manganelli sovverte le certezze intellettuali del tempo partendo dalla tradizione occidentale, e lo fa con un'*ira intellectualis* temperata dal-

¹² Cfr. Carlo Emilio Gadda, *La «protasi» di Eros e Priapo*, Milano, Garzanti, 1967.

¹³ In un altro ordine di idee sarà anche il caso di *Centuria*, ove le forze dispersive e la tensione verso l'unità si equilibrano.

le strambe aporie della disciplina. Sono così, tra l'altro, implicitamente rimesse in causa le scuole di Benedetto Croce e di Antonio Gramsci, pienamente abbandonate al loro ottimismo storicista¹⁴.

Manganelli è innovatore sia nel campo della letteratura sia in quello della finzione, facendo del modello filologico la struttura narrativa pertinente della sua concezione della letteratura come menzogna. I vantaggi di tale opzione sono immediatamente percettibili: lo scrittore sparisce in quanto tale per trasformarsi in ipotesi del proprio testo – come spariva il personaggio romanzesco – e, in maniera ancor più radicale, se possibile, sparisce ogni soggetto del testo, che non sia il testo stesso. Il suo libro diventa quindi "un'ipotesi d'opera", paziente-mente ricostituito da un'argutissima pseudofilologia. Si dà vita a una circolarità. La negazione manganelliana poggia così su una forma suscettibile di svilupparla come una seconda finzione, senza pericolo di cambiare, furtivamente, più o meno inconsciamente, in affermazione, che l'assimilerebbe in modo disastroso a ciò ch'essa denuncia.

Che cosa significa ciò? Manganelli rifiuta la menzogna romanzesca, ancor più illusionista ove ricerca il realismo, poiché la rappresentazione si rivela (prima di tutto) un eufemismo, in altre parole una violen-

za. L'autore arriva a questo risultato esaltando il romanzesco, in una sovrabbondanza di situazioni verbali variopinte e combinando sulla pagina lessici di epoche eterogenee a vocaboli creati di sana pianta. Al luogo selettivo disegnato in *trompe-l'oeil* del romanzo mimetico Manganelli oppone il «nessun luogo»¹⁵, spaziale sincronico, ove tutto avviene praticabile. Così facendo, egli nutre la finzione narrativa d'una finzione linguistica. Qui le unità discorsive trovano la loro retorica specifica nella beffarda negazione del loro contenuto – configurazione per lo meno stupefacente. L'enfasi, spesso magniloquente della pseudodimostrazione, si accompagna alla verifica di un niente. Distruggendo la finzione man mano che la elabora, lo scrittore cerca di sottolineare da una parte l'aspetto desacralizzante del suo discorso e della portata polemica, dall'altra di riportare il testo a una cerimonia indiscutibilmente vuota, alla maniera di un qualsiasi rituale.

Ciò vale a dire che, concepito come frammento senza inizio né

¹⁴ Correnti di pensiero storicistiche di ascendenza hegeliana ancora dominanti in Italia al momento della redazione di *Hilarotragoedia*. Negli scartafacci di Manganelli sono stati comunque ritrovati dei quaderni con liste di parole rare utilizzate per la redazione del libro, procedimento tipico del lavoro del filologo occupato a schedare un lessico. Lo scrittore mette dunque le fonti della filologia al servizio della refutazione della stessa. L'ambiguità della relazione di Manganelli con la filologia rimane quindi totale.

¹⁵ Manganelli mette fin d'ora in opera un tema che tratterà più tardi in modo teorico nel volume *La letteratura come menzogna* cit. Questo concetto sarà ripreso da Andrea Zanzotto in un poema omonimo del *Galateo in bosco*, intitolato *Gnessuluogo*, cfr. *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

fine, votato all'arbitrio dell'affermazione teologica per ridicolizzare qualsiasi teologia, l'opera si rivela incoerente poiché il *Se* iniziale dell'*Hilarotragoedia* equivale a un *fiat* satirico eminentemente produttivo? Certamente no. Abile artigiano «thanatofilo» e «thanatologo» della discontinuità – una morte allo stesso tempo metaforica e sintattica –, Manganelli riconduce l'insieme dei segmenti di cui è composto il suo volume ad una continuità simbolica, quella di una morte paradossale, stranamente germinativa. L'interruzione incessante del testo richiama la sua reiterazione. Una dinamica scaltra e contorta trasforma la discontinuità e la proliferazione in due momenti complici. Il carattere elusivo del testo «reclama» delle ipotesi, e ogni ipotesi «richiede» un nuovo commento, un po' come ogni vuoto «richiede» dell'aria. Il testo prolifera e continua proprio perché si parcellizza e si cerca, e si parcellizza e si cerca perché l'assenza di risposta è il suo orizzonte. La minima costruzione gnoseologica incontra immancabilmente il suo punto d'implosione. Costruire un testo a partire dai frammenti si rivela allora un'esigenza del discorso tenuto. Se il tutto rimane inconoscibile, allora solo ciò che è «frammentario» – il contrario della sacra «totalità» – spetta all'uomo come esperienza, e quest'angusta esperienza gli fa temere l'inganno delle cosmogonie troppo geometriche.

Noi siamo allora i testimoni di una reversibilità simbolica. Così, muoiono i trattati e trapassano le narrazioni, spira la continuità, si spegne la *mimesis*. E l'effetto prodotto si avvera allo stesso tempo comico e rinvigorente, all'insegna di un'intelligenza negatrice che fonde il riso al dramma. La risonanza «thanatocentrica» del discorso tenuto si conferma come il comune denominatore di ognuno dei suoi frammenti. *Hilarotragoedia* si destreggia quindi tra il frazionamento narrativo e la continuità simbolica, finemente articolati l'un l'altro. In quest'architettura del testo la discontinuità narrativa apre la via a una coesione simbolica e viceversa. Manganelli riesce a basare la coerenza del suo discorso sulla confusione apparente dei materiali. In questo senso l'irresistibile *Documentazione sul disordine delle Favole* vale come una sorta di allegoria dell'intero volume:

Io nacqui in un borgo selvatico, credo dell'Alsazia, o erano gli Appennini? Vi si parlava una lingua dolce e vinoso, come il modanese: forse era la Borgogna. Il mare? Certo, un gran mare calmo e metallico. Ma non era un borgo montano? E di aria purissima, aggiungerò, aromatizzata da grandi boschi di abeti. Era forse a picco sul

mare? Di rado.

In questo brano la minima affermazione posta all'inizio di frase si scopre incidentalmente smentita nella fine o nel periodo seguente. Ne risulta una prosa abbagliante. Lo spirito del lettore si trova così

sviato dall'aneddoto e indotto al riso. Affermazione e negazione si coniugano per delegittimarsi reciprocamente.

Un'altra reversibilità del testo viene a sovrapporsi alle precedenti, e la menzogna si presenta come la natura di ogni letteratura, rappresentandone addirittura la sua verità specifica. L'operazione, portata a buon termine, si rivela noetica e risulta allora possibile partire da questa coscienza nuova della scrittura per abbandonarsi a un altro tipo di letteratura e inaugurare un'altra tradizione. In questo ambito la letteratura diventa il suo stesso personaggio: essa ci parla dei suoi accidenti, del suo linguaggio, delle sue regole di composizione e, soprattutto, della circolazione del "simbolico", l'unico che consenta di associare lessici risolutamente eterogenei.

L'itinerario del lettore consisterà nel rifare il percorso dello scrittore per scoprire la sfida della lettura dell'opera. In *Disordine delle Favole* egli sarà continuamente costretto a orientarsi e per avanzare nel testo dovrà, non solo associare le lettere dell'alfabeto, ma prendere anche in conto la combinazione dei linguaggi, degli episodi, degli stili e dei simboli, l'esatto contrario di un abbandono oppiaceo a un flusso narrativo lineare eccessivamente commentato dal suo autore. Una finzione costruita in questo modo suppone una nuova lettura, e il lettore eletto si identificherà, in un certo qual modo, con il critico.

Il rifiuto della storia e, ancor più violentemente (se possibile) quello della storia contagiata da *Aufklärung*, appaiono particolarmente feroci e si combinano in Manganelli con una concezione genealogica¹⁶ della letteratura e del linguaggio. In questo senso la sua opera si iscrive in una sfera post-nietzscheana¹⁷: «*L'uomo ha natura discenditiva*», tiene a precisare sin dalla prima pagina. La parabola umana è incline quindi alla polvere, non all'Empireo. Vi è una caduta, non un'ascensione. Nessun discorso riuscirebbe a ignorarlo senza distruggerne la credibilità. I racconti s'interrompono, le ideologie e i saperi esplodono. Chi potrebbe, ragionevolmente, provare il contrario? Chiosando, con sicura costanza, una traiettoria «discenditiva», Manganelli smonta le risorse speculative della trascendenza, assimilate a una frode, e l'intelligenza analitica non riesce mai a trovare il proprio tornaconto.

Da genere letterario l'*hilarotragoedia* si trasforma in condizione, stato, fondati su una sempiterna successione di nascite e di morti

¹⁶ Per questo concetto si permetta il rinvio a Philippe Di Meo, *Carlo Emilio Gadda ou l'espalier généalogique*, Paris, Java, 1994. Il termine «genealogico» risulta utilizzato in un'accezione evidentemente non nietzscheana.

¹⁷ Cfr. in particolare il pseudotrattato "discenditivo" che apre *Hilarotragoedia*, Manganelli, però, schernisce comunque la filosofia di Heidegger: l'essere non è fatto per la morte, ma è morto da sempre, chiosa implicitamente tra l'altro lo scrittore, per esempio attraverso il concetto di "adediretto".

senza rime né ragioni, non avendo bisogno di alcuna giustificazione esterna, necessariamente ingannevole, poiché sino a oggi nessuna delle così numerose proposte escogitate dall'umanità ha, evidentemente, mai potuto essere verificata.

Così l'intrusione di Carlo Emilio Gadda al domicilio dello scrittore l'indomani della pubblicazione d'*Hilarotragoedia*, intrusione che a prima vista potrebbe sembrare stravagante, non è né fortuita né inopportuna e neppure patologica, ma altamente significativa. Anzi, è chiara come il sole. Teatrale ed emblematica, anche se contegnosa, la scena si svolge sulla terrazza di Manganelli. A distanza di tempo possiamo ricordarla come una data importante delle lettere italiane contemporanee poiché si tratta, evidentemente, di un implicito passaggio del testimone¹⁸. Il fratello maggiore recriminava, rimproverando al fratel-

lo minore di aver fatto una parodia della sua opera. Di fatto *Hilarotragoedia* include dei passaggi effettivamente "pasticciati" dello scrittore milanese, come l'episodio della pseudomadre del capitolo intitolato *Chiosa all'ameba*, che può essere letto come una caricatura de *La Cognizione del dolore*. Ma il nodo del dissidio risiedeva altrove. Avendo percepito con finezza, e preso seriamente, in altre parole alla lettera, ancor meglio della critica del tempo, la diatriba antitrascendentalista d'*Hilarotragoedia*, Gadda si era sentito, a buon diritto, il bersaglio di questa polemica. Ciò che il secondo rimproverava al primo era, innanzitutto, una visione trascendentale sacrificale del cosmo e una concezione mimetica del romanzo. Manganelli era infatti "discenditivo" e simulatore, anche se, per altri versi, il suo approccio fondamentale antistoricistico al linguaggio lo accomunava su molti punti a Gadda, che aveva subito percepito questo aspetto. Deliziosa *querelle* intestina, la disputa riguarda curiosamente due scrittori genealogici: la lingua li avvicina, l'ideologia li allontana.

Manganelli si disfa di qualsiasi inclinazione storicizzante del lessico: così non vi è *clôture*, poiché linguaggi appartenenti a età stilistiche diverse possono combinarsi gli uni gli altri per tenere un unico e stesso discorso simbolico. Passando oltre queste limitazioni artificiali, il testo genealogico sanziona l'incontro della verticalità con una tradizione linguistica nell'orizzontalità d'una stessa pagina. Ciò che era successivo diventa contiguo, ciò che era separato diventa unito. La circolazione del "simbolico" al di là di qualsiasi pseudodiacronia, poco o tanto storicizzante, si rivela così dimostrata.

Manganelli opera un ringiovanimento della tradizione letteraria italiana, quindi anche di quella occidentale in generale, e offre un

¹⁸ Nel campo della poesia contemporanea, l'articolo del «Corriere della sera» del 1° giugno 1968 che Montale dedicò a *La Beltà* di Andrea Zanzotto costituì un analogo passaggio del testimone da una generazione poetica all'altra.

nuovo inizio, una nuova freschezza, in un momento in cui il peso schiacciante della memoria letteraria e della sua pesante codificazione, scandita in stereotipi religiosi, sembrano far ostacolo alla creazione. La teoria implicita in questa concezione della letteratura come personaggio si ripiega esplicitamente sull'opera e la sua teoria appare, dall'inizio alla fine, coestensiva al racconto.

La poesia e il lirismo, naturalmente esclusi da una siffatta pratica, ma ai quali si era non di meno dedicato il giovane Manganelli, vengono a qualificare la lingua, solo la lingua, data come pura cerimonia e capace di dire finemente il niente. Discretamente, sottovoce, l'inno poetico dedicato alla lingua da uno stilista di spicco verifica l'impossibilità per qualsiasi linguaggio di accedere a un dire univoco. Tale è l'origine del lirismo paradossale di Manganelli, di cui soggetto e oggetto è il linguaggio. È un lirismo che esalta la lingua come significato vuoto. In termini manganelliani la nominazione si scopre «infernale», ma questa "infernalità" è l'unica fonte - vana - dell'«adediretto», ineluttabilmente «angosciastico». Da qui deriva un sentimento elegiaco appartenente a una lingua imperfetta, strutturalmente votata all'interrogazione più che alla risposta, più che a un ego inesistente, talmente la vita dell'«adediretto» si rivela fantomatica.

Lo scrittore instaura quindi un rapporto di diffidenza con il linguaggio, il quale non intrattiene più un rapporto immediato con la realtà ma con la sola letteratura. È ove più lo umilia più lo glorifica, poiché ricorre a un vocabolario scoppiettante, giustapponendo comicamente lessici diversi, appartenenti a età stilistiche diverse, per produrre una materia verbale di un'instabilità irremediabile, incontestabilmente seducente e cerimoniosamente ritmata. Lo scrittore, inoltre, mescola l'alto e il basso senza soluzione di continuità, come mescola la voce e gli escrementi, senza mai preoccuparsi di rispettare le unità di luogo, d'azione e di tempo. Il vocabolario raro o specialistico, quello dialettale, scientifico o neologistico, così come la terminologia arcaicizzante e i giochi di parole, si intrecciano sino ad acca-

rezzarsi o strattonarsi gli uni con gli altri, cosicché la loro nuova promiscuità si rivela ironica. Si fa strada una reversibilità del falso. Nessun enunciato possiede il privilegio della verità, e la teatralizzazione reciproca dei linguaggi li qualifica tutti come approssimazione e, quindi, come falsità espressiva. Linguaggi di oggi o di un passato più o meno composito, neologismi e apax, si equivalgono nella misura in cui si rivelano tutti deperibili. Nessuno intrattiene un rapporto immediato con il reale o la verità.

(Traduzione dal francese di Laura Toppan)

PHILIPPE DI MEO