

MANGANELLI, O DELL'IRONIA A proposito di *Hilarotragoedia*

*Andrea Lombardi**

Resumo: Seguindo um percurso retroativo, são identificadas três leituras, entre infinitas outras possíveis, deste romance republicado nos anos oitenta, mas com raízes no experimentalismo dos anos sessenta: a intertextualidade, a ironia e a mentira. Como a *Comédia* divina, a tragédia hilária representa um oxímoro, emblemático e auto-referencial da literatura.

Palavras-chave: literatura italiana contemporânea, intertextualidade, influência poética, ironia, mentira.

I. È certamente più nobile e, nella maggioranza dei casi, più prudente cominciare con un apprezzatore di Manganelli, già nell'empireo degli scrittori accettati, se non propriamente *classici*, e cioè Italo Calvino: anche se coetaneo, si può dire che abbia scoperto Manganelli al suo esordio, verso il lontano 1964, quando veniva pubblicato il primo libro dello scrittore milanese: *Hilarotragoedia*. Si era in piena polemica sulla neoavanguardia. Manganelli, insieme ad alcuni altri scrittori rampanti, si gettava a capofitto nel magma della sperimentazione linguistica irrefrenata e, senza dubbio, faceva in parte da staffetta al grande Gadda, la cui ombra avrebbe ancora dato del filo da torcere nella letteratura italiana: cioè seguiva il suo stile, la sua forma irruenta. Ma questo apprezzamento di Calvino, allora, non fece scuola. Manganelli resterà per quasi due decenni un virtuoso del linguaggio, apprezzato solo da pochi addetti ai lavori e, lui stesso, uno specialista di letteratura inglese. Per alcuni anni, infatti, Manganelli, è stato anche professore di letteratura inglese: fin quando la pazienza di iconoclasta eretico è riuscita a tenerlo ancorato presso l'università di Roma. Poi è letteralmente fuggito, stabilendo fissa dimora a... Kuala Lumpur, in Malesia, fianco a

* Professor de Língua e Literatura Italiana junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas, USP.

fianco agli ipotetici pirati di Salgari. Lui stesso divenuto un ipotetico, improbabile, apparentemente lunatico scrittore. Diceva dunque Calvino, allora:

"Perché [...] il libro uscito l'anno scorso da Feltrinelli (*Hilarotragoedia*) è stata una felice sorpresa? Per l'abbondanza e qualità di divertimento e di invenzioni, certo, sia nella scrittura sia nelle immagini. Ma anche perché la forma in cui l'autore ordina le sue invenzioni non è quella del romanzo ma quella del trattato: e da tempo m'aspettavo che qualcuno cominciasse a farlo. Una parodia di trattato, ci propone Manganelli, sul tipo dei libelli di Swift, basato sulla contrapposizione tra la profusione di ghiribizzi lirici che fa da polpa al libro e l'ordine didascalico e sistematico che gli fa da scheletro"¹.

Ma è negli anni ottanta che Manganelli verrà veramente "scoperto" *Hilarotragoedia* verrà ripubblicato e, finalmente, uscirà dalla quasi clandestinità in cui si era rifugiato, complice un pubblico per anni poco interessato alle esercitazioni spericolate del "Cavaliere" milanese. Nel corso degli anni il suo stile si è mantenuto costante, acuto, cerebrale, ossessivo, barocco e iperbolico, precorrendo certamente un tono postmoderno. Per darne una descrizione adeguata, si dovrà immaginare la curva ascendente degli aggettivi a proposito dello scrittore milanese alla stregua di una parabola tramutantesi presto in iperbole che, a sua volta, scomparirà repentinamente dalla vista, ingoiata dal gigantismo infinito di un grande sberleffo cosmico: espressione dell'ecumenica ironia di Manganelli.

Questa associazione Calvino-Manganelli, pur nell'abissale differenza di stili, di temi, di parentele letterarie, di scelte di vita, continuerà come contraddittorio sodalizio, una specie di ossimoro, che unisce la paradossalità e, forse, l'ironia dei due scrittori: una specie di piano comunicante. Anni più tardi, siamo però ancora negli anni sessanta, al ricevere il manoscritto del nuovo *Nuovo commento*, una nuova prova di Manganelli, Calvino scriverà in risposta all'amico:

Caro Manganelli,

grande festa ricevere il tuo manoscritto. L'ho letto con edonistica impazienza (in poltrona o a letto) e riletto con centellinamento metodologico (a tavolino, con penna e carta per gli appunti). Il divertimento della prima esplorazione (non

1 Italo Calvino. "Notizia su Giorgio Manganelli", in *Menabò*, n. 8, 1965, pp. 102-103. Ora in: Gianni Poli. *La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana*. Messina - Firenze, G. D'Anna, 1975, p. 177.

immune dall'elemento agonistico di lotta col testo labirintico) è stato confermato dalla soddisfazione a ricostruire il piano concettuale (comprensiva del piacere di perdersi dentro). Naturalmente sono stato contagiato dal demone commentatorio..."².

L'agonismo di cui Calvino parla in forma così eloquente ci contagia facilmente, anche perché ci riporta a un tipico personaggio calviniano: il personaggio del lettore, in particolare a quel lettore con la L maiuscola protagonista di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, 1979). Un libro dedicato alla rincorsa fra un protagonista-lettore e l'oggetto del suo desiderio: un libro-feticcio. Tale rincorsa è mediata e rende possibile l'approssimazione con l'usuarìa del libro: una lettrice. Ebbene, l'ultimo capitolo del libro non è che un omaggio, o un rimando, a sua volta, a un libro popolare nei secoli, cioè *Le mille e una notte*. Il fenomeno di rifrazione (l'atmosfera orientale la favorisce), ci fa intuire, dietro le quinte, la presenza di Borges, un grande maestro della manipolazione dei rimandi, sempre in sospeso fra una veridicità asserita e una impalpabile improponibilità. Lo scrittore argentino è presente tramite una associazione tra il suo nome e quello del magico libro dell'oriente (altre associazioni: Babele, la Cabala, il Labirinto, ecc.)³, da lui in poi e grazie a lui divenute d'obbligo. Lo stesso Borges, lo sappiamo da Calvino, ha millantato l'esistenza di un fantomatico racconto de *Le mille e una notte*: quello in cui Shahrazàd racconta al Visir la storia di... Shahrazàd , che a sua volta racconta al Visir la storia di... *ad infinitum*.

Calvino ci assicura di aver fatto una puntigliosa ricerca: il racconto citato non esiste: nessuna traccia. È stato completamente inventato. Cos'è che Borges voleva indicarci, tramite questa sua ennesima *finzione*? Si trattava di quel procedimento conosciuto nella letteratura come *mise en abîme*, quel gorgo minaccioso che ingoia, ripresentandolo *ad infinitum*, il testo letterario? Risale a André Gide la formulazione del concetto, ma le sue vestigia si trovano dappertutto nella storia della letteratura, anche prima dello scrittore francese, molto prima. Con la sua invenzione, Borges ha voluto mostrare che tale procedimento è plausibile anche per i libri 'classici'

2 Italo Calvino. "Lettera a Manganelli" Ora in: Giorgio Manganelli. *Nuovo commento*. Milano, Adelphi, 1993, p. 147.

3 Altri temi ricorrenti che, nello scrittore argentino, si trasformano in ossessioni sono: il mito di Babele, la tradizione della Cabala, il simbolo del Labirinto, ecc.

di altre epoche e culture, poiché il libro che parla del libro, che stiamo raccontando, in fondo non è che l'esemplificazione dei rimandi intertestuali che costituiscono l'essenza della letteratura, il suo "zoccolo duro", il suo nucleo irriducibile: ciò che fa di un testo, nell'intenzione di chi scrive e di chi legge, un testo effettivamente letterario.

Un esempio di "rappresentazione" famosa è quello di Paolo e Francesca, nel Canto V dell'*Inferno* di Dante Alighieri. Nel suo libro *Perché leggere i classici* (Milano, Mondadori, 1991, p. 77), Calvino afferma che in questo passo "Dante compie una prima vertiginosa operazione di metaletteratura". La storia loro è quella di tutti gli innamorati sventurati. Due esempi illustri che fanno testo, fra gli altri: *Piramo e Tisbe* e *Tristano e Isotta*. La differenza fra questi esempi conosciuti e all'epoca molto popolari è che, in Dante, è il libro, la lettura, che tradisce e non persone o cose, come negli esempi che li precedono: l'interpretazione errata dei segnali (il fazzoletto insanguinato in *Piramo e Tisbe*) o la pozione magica e l'amico traditore in *Tristano e Isotta*. Dice infatti Francesca, irata, ma non rassegnata:

Galeotto fu il libro e chi lo scrisse (Inferno, V, 137).

Tutti noi ne abbiamo sofferto le conseguenze. Siamo condannati a leggere il *libro* e, leggendolo, siamo avvinti dalla sua storia: non possiamo sfuggire al nostro destino. Possiamo identificarci con i protagonisti e assumere la loro concezione, realizzando una lettura *letterale*. Possiamo aggiornare il testo, facendo sì che prefigurati e interpreti (a priori) il nostro presente: cosicché la lettura divenga *allegorica*. Oppure veniamo spinti a realizzare una lettura *morale* del testo, a leggere cioè in ogni passo il riferimento simbolico inequivocabile alle norme e alle leggi della società in cui viviamo. Possiamo, infine, perderci in ghirigori esegetici, vibrare al suono della consonante sonora e gioire all'utilizzazione di una *bilabiale* al posto di una *fricativa*, in una parola: possiamo leggere il testo dal punto di vista *ludico*, *anagogico* o *mistico* e vedervi sempre allusioni all'onnipresente divino: le sue sono curiose indicazioni sulla lettura, per niente disposte ad accreditare la letteralità. Quasi fosse uno strutturalista antesignano, Dante ci invita a scoprire un "sovrasenso" (*Convivio*, II, i, 2). Del resto era stato proprio Dante a formulare la proposta delle quattro "letture" di un testo già citate, e cioè: letterale, allegorica, morale, anagogica, che vengono da lui circostanziatamente esaminate (nel *Convivio* e nella *Lettera a Cangrande della Scala*). Si tratta però solo di quattro fra le infinite letture possibili, che ci consentono a noi, lettori postmoderni o tardivi, di ripercorrere in varie direzioni il testo, scoprendone a ogni volta una filigrana che diviene più preziosa, a volte proprio in virtù della sua precarietà.

L'elaborazione di un'immagine (Paolo e Francesca travolti da una... *cattiva* lettura, cioè la lettura del precedente **Lancillotto**) risale, come detto, a una tradizione precedente, che viene però stravolta: l'immagine degli amanti traditi, infatti, era conosciuta, così com'era noto lo schema interpretativo a vari livelli⁴. Tutti dobbiamo a Dante una spiegazione, poiché la furiosa frase di Francesca si è insinuata per sempre nel nostro rapporto con la lettura: ogni lettura è inevitabilmente un effetto di un tradimento: Piramo è ingannato dall'evidenza della verosimiglianza (il velo insanguinato appartenente a Tisbe gli fa presumere il peggio: la presunzione diviene immediatamente verità e lui si uccide), Lancillotto aiutato e tradito, per l'appunto, da *Galehaut* (il personaggio che gli permette di avvicinare Ginevra e che Dante italianizzerà in *Galeotto*); Paolo e Francesca vengono traditi dal libro; noi dal verso di Dante che attribuisce al libro la responsabilità dell'ordine delle cose (più tardi Galileo dirà che il libro simbolizza l'universo).

Possiamo dire tutto questo in altra forma: ma non potremo mai più leggere un testo, senza tener conto di quella frase di Dante, rispetto al lettore e alla lettura. Il trabocchetto creato dall'operazione della lettura, pertanto, stabilisce un patto tra il testo e il suo fruitore, senza che quest'ultimo abbia possibilità di scelta. L'abilità del lettore consisterà, di conseguenza, nello svincolarsi dalle costrizioni del testo appena mostrate. Il patto fra lettore e *il suo* testo ha i suoi codici taciti, uno dei quali stabilisce che il lettore abbia la presunzione di essere portavoce di un'interpretazione 'autentica'.

L'ultimo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, già citato, descrive il profilo di otto lettori possibili: si tratta di una generalizzazione che moltiplica (ironicamente) i "tipi" di cui si era parlato. Converrà leggere l'intero capitoletto. Riassumendo, per brevità, avremo 1. il lettore *sognante* che dopo poche righe immagina "universi"; 2. il suo collega *persistente*, che ricerca a fondo il significato, anche di poche righe. 3. il "rilettore" *cosciente* della varietà delle interpretazioni 4. il fautore di una lettura *universale*, onnivora, risultato di tutte le letture; 5. colui che persegue, tramite il libro, una regressione *psicanalitica*; 6. l'interessato alla sola *anticipazione*, ad una "promessa della lettura" tramite il titolo o altri elementi; 7. chi si interessa solo per la *conclusione*, vera o presunta, del testo.

4 Sempre, però, sulla base di un travisamento decisivo: nella *Lettera a Cangrande* citata, Dante giustappone il metodo di lettura poetico e quello teologico, aggiungendo un ulteriore elemento di differenziazione delle letture.

8. Infine: il lettore in *crisi*, "tu", dice il testo, cioè noi: noi lettori, un tempo abituati ad una lettura "canonica", cioè religiosamente dall'inizio alla fine del testo, che collega i particolari all'insieme, ecc.

II. L'*Hilarotragoedia* è stata recentemente pubblicata in Brasile⁵ Tra i tanti possibili, suggerirei tre percorsi di lettura, ciascuno in concorrenza con gli altri: *l'intertestuale*, *l'ironico* e il *menzognero*. Quest'ultimo applica un'ipotesi elaborata dal Manganelli in un saggio ormai famoso intitolato: "La letteratura come menzogna", quindi una specie di 'autocitazione'. In *Hilarotragoedia* la menzogna si esprime principalmente nella totale assenza di qualsiasi referente⁶: la consapevole, ossessiva allegria dell'inventore in libera uscita, la sua lucida e ghiotta follia, il suo sberleffo ci impongono la ricerca del bugiardo che potrà ricercarsi solo fra l'autore (sempre evanescente), il testo (il più delle volte impersonale) e... il lettore, ora sì in trappola, unico interprete e travisatore professionista, vero reo di lesa realtà.

L'ironia, invece, presente in questo testo e, come un filo rosso fuoco, in tutta l'opera di Manganelli (un'ironia caricata, feroce, sarcastica e, allo stesso tempo, giulivamente leggera, come si potrà verificare in vari passi del libro) riceve un'ulteriore precisazione e conferma dalla citazione (ancora una) di Baudelaire, autore del trattato sul comico e il riso⁷ L'ironia, però, è presente fin dal titolo, ostensivamente: si tratta di un ossimoro; una tragedia *ilare*, del resto è altrettanto paradossale di una commedia *divina*, agli orecchi dei severi lettori medievali. L'ironia di Manganelli è certamente carica, spesso, forte, come quella del suo maestro Gadda. Ma è anche capace, la sua ironia, di diluirsi in motto, sberleffo, *boutade* e gioco di giullare (vedasi l'*Encomio del tiranno* e, nel loro insieme, tutti i testi di Manganelli, tra cui *Centuria* di prossima pubblicazione, presso l'editrice Iluminuras).

Infine *l'intertestualità*. Che ogni testo sia elemento di dialogo e risposta a testi che lo hanno preceduto, è un'affermazione che sta nell'aria nella storia letteraria (da Mallarmé a Valéry e, forse, ancora prima, dai romantici tedeschi e, più vicino a noi, da Borges). Se il 'mondo è un libro', un nuovo libro sarà un altro mondo che contrapporrà questo nuovo all'antico.

5 Giorgio Manganelli. *Hilarotragoedia*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro, Imago, 1993.

6 Giorgio Manganelli. *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 222.

7 Charles Baudelaire. "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", in: *Oeuvres*, vol VI, Paris, Gallimard, 1954.

Il confronto fra un testo e un altro testo rappresenta, per la letteratura, una dichiarazione di intenti implicite, una specie di mito delle origini.

In questo testo si tratterà principalmente delle influenze intertestuali, perché di fatto possono includere altre prospettive di lettura: ogni lettura, infatti, non è che il risultato di una comparazione fra più testi: una tipica operazione intertestuale. Risale a Mallarmé l'affermazione che "tutto al mondo esiste per far capo a un libro". Eliot, invece, più monumentalmente ha detto che: "I monumenti esistenti [della letteratura] formano un ordine ideale tra di loro, che viene modificato dall'ingresso della nuova (ma veramente nuova) opera d'arte"⁸ La citazione (esplicita o meno) dei propri predecessori ha certamente a che fare con la lotta contro la (o a favore della) tradizione. L'intertestualità si può esprimere tramite forme differenti: Laurent Jenny, in *Intertextualidades* (Poétique, n. 27, p. 14), parla della distinzione fra citazione, plagio e semplice reminiscenza e cita poi due forme possibili di inserimento di un testo. Senza una vera e propria 'saldatura', non è possibile, a rigore, parlare di intertestualità: *l'isotopia metonimica* (la funzione analogica del testo inserito, rispetto al filo della narrativa) e *l'isotopia metaforica* (analogia semantica fra i due brani giustapposti). La citazione è un inserimento, ma al tempo stesso una *distorsione*, poiché cambiando il contesto, il senso viene stravolto, distorto, comunque cambiato. Sono lapidarie e esemplificative le parole di Borges in *Pierre Menard*, a questo proposito⁹:

"Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza" E continua: "Il raffronto tra una pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse (*Don Chisciotte*, parte I, capitolo IX): ... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire. Scritta nel secolo XVII, scritta dall' <<ingenio leigo>> Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive: ...".

In una forma raffinata e sottile, Borges commette un delitto premeditato: la morte di un testo dall'interpretazione cristallina e univoca. Di questo crimine (l'ennesimo di Borges, si sa) noi ne siamo i testimoni oculari.

8 T. S. Eliot. "Tradition and individual talent". In: *Selected prose*. New York, Harcourt B. J, 1975, p. 38.

9 J. L. Borges. *Opere complete*. Milano, Mondadori, 1985, vol.I, p. 656.

È la nostra visione ad essere definitivamente influenzata, irrimediabilmente contaminata. Noi, testimoni e complici, allo stesso tempo.

Come si realizza il processo intertestuale nella *Hilarotragoedia*? Grosso modo potremmo isolare tre fonti per le sue citazioni e i suoi riferimenti: Dante, Baudelaire e Gadda. Citazioni e riferimenti non esauriscono però il complesso problema dell'influenza, secondo l'originale e complessa visione di Harold Bloom¹⁰: per individuare questo tipo di problematica, l'esame dovrebbe essere molto più approfondito. A occhio e croce, però, gli autori citati potrebbero rappresentare tre punti di riferimento simbolici: il caposaldo, arcaico e solenne della tradizione letteraria italiana, cioè Dante. Il grande contemporaneo di Manganelli, scrittore esuberantissimo, dall'espressività iconoclasta e versatile, cioè Gadda. Infine Baudelaire, il poeta *maledetto*, gigante che ci ha spalancato sotto i piedi l'abisso della modernità. I tre riferimenti sono altamente rappresentativi, e per questo ne includono molti altri, che qui non è possibile nominare¹¹.

Il libro potrà essere letto come inane *tenzone* fra discepolo e maestro, fra un presunto e improbabile allievo e un'inattendibile e inverosimile guida. Il dialogo fra *Hilarotragoedia* e la *Divina Commedia* è somnesso, costante, ossessivo. Fin dal titolo che nei due casi è una *coincidentia oppositorum*, un ossimoro che si riferisce all'insieme del testo, al suo stile, al suo 'intreccio'. Nell'opera di Manganelli alla tragedia (la scelta *tragoedia* richiama ancor più chiaramente l'antichità classica) si contrappone ironicamente l'ilarità. Quanto a Dante, occorre ricordare che fin dai tempi di Aristotele la commedia era il genere dello stile comico, del ridicolo della quotidianità; una commedia di stile sublime, cioè una *Divina Commedia* era un'evidente eresia. La mescolanza degli stili, la loro contrapposizione, la loro confusione è già di per se un fatto programmatico. Le allusioni, le citazioni indirette, i riferimenti alla *Divina Commedia* sono, come detto, molto numerosi. Tre episodi, fra gli altri, possono testimoniare: la frase "come foglia o foglio, in aria senza vento"¹² richiama inevitabilmente il verso famosissimo di Dante, "come di neve in alpe senza vento" (*Inf.* XIV,30) che, a sua volta, riprende un verso di Guido Cavalcanti, poeta contemporaneo e amico di Dante, "e

10 Mi riferisco qui in particolare a *The anxiety of influence [A angústia da influência]*. Trad. A. Netrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991].

11 Può essere interessante individuare, a pag. 94 del testo italiano, l'eco forte e, evidentemente cosciente, di Cecco Angiolieri, ironista e poeta del nostro Trecento, con la sua *Se fossi foco...*

12 G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, p. 81.

bianca neve scender senza venti" [nel sonetto *Biltà di Donna*]. Pur mutando il contesto del verso o della frase, ciò che rimane costante è un'atmosfera sospesa, cupa e apocalittica che la citazione espressamente richiama. In Dante questa immagine descrive la lenta, inesorabile, atroce caduta della pioggia di fuoco sui sodomiti, tra i quali ci sarà il suo maestro preferito, Brunetto Latini:

*Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,
piovean di foco dilatate falde,
come di neve in alpe senza vento.*

In *Hilarotragoedia* la frase in questione descrive i "modi del discendere", ma ci sembra che possa applicarsi a tutto il testo, preso in un suo momento infinitesimale, quell'attimo impercettibile della mitica corsa fra Achille e la tartaruga, in cui il movimento è sospeso, ipotetico, irreali. Lo svuotamento progressivo e programmatico del senso del tempo, in questo testo che dichiara suo oggetto la descrizione dei "verba discendenti", corrisponde a quanto l'autore afferma sull'arte dello scrivere, **La letteratura come menzogna:**

Anarchica, la letteratura è dunque un'utopia; e come tale ininterrottamente si dissolve e si coagula. Come è proprio delle utopie, essa è infantile, irritante sgomentevole (op cit., p. 219).

L'intera *Hilarotragoedia* sembra parlarci di quell'unico attimo del testo di Dante (che descrive, è bene ripeterlo, lo sgomento di fronte a presunte trasgressioni morali dei suoi maestri), che cita un momento infinitesimale della poesia di Cavalcanti. In questo c'è sicuramente dell'ironia. L'esame minuzioso della semantica del momento, l'etimologia del contesto, esemplifica un'operazione che si potrebbe chiamare, con Manganelli, "filologia discenditiva". La citazione richiamata dalla frase "Piomba animale morto, corpo chiuso e concluso, fiondato proietto, e fa guasto:..."¹³, piazzata ad arte proprio all'inizio del testo di Manganelli, allude senz'altro al verso 142 del Canto V dell'*Inferno*: "e caddi come corpo morto cade." La potente paronomasia in Dante, con la ripresa incalzante, senza tregua; un corpo in caduta libera e, si presume, senza fine, chiude in forma spettacolare il canto dedicato a Paolo e Francesca, da allora eterni amanti traditisi e, forse, come vuole la leggenda, traditi. E ancora sulle influenze

13 *Hilarotragoedia*, p.18.

LOMBARDI, Andrea. Manganelli, o dell'ironia. A proposito di *Hilarotragoedia*.

dantesche, scrive Manganelli: "Le madri coprono il volto ai *fantolini*, non li sgomenta il tuo imminente scempio. Ma tu, con distacco, voce colta e modulata, cravatta socievolissima, sorridendo, annotando, festoso precipiti." (*ib.*, p. 60, corsivo mio). Si ascolti il verso corrispondente di Dante:

*Volsimi alla sinistra col rispetto
col quale il fantolin corre alla mamma (Purg. XXX, 34)*

Il verso qui evocato si trova nel **Purgatorio** e richiama un momento del tutto speciale: quello della separazione fra Dante e Virgilio. Quest'ultimo ha definitivamente esaurito il suo ruolo di guida e deve tornare nel Limbo, cioè una delle anticamere dell'Inferno; Dante invece proseguirà il suo viaggio fino ad arrivare in Paradiso.

Sul termine *classico* nella letteratura sono stati versati fiumi d'inchiostro. Pagine memorabili sono state scritte sempre dall'immane J. L. Borges:

"Classico è quel libro che una nazione o un gruppo di nazioni [...] hanno deciso di leggere come se nelle sue pagine tutto fosse deliberato, fatale, profondo come il cosmo e capace di interpretazioni senza fine." (J. L. Borges. "Sui classici", *op. cit.*, vol.I, p. 1091).

Abbiamo già accennato al saggio "What is classic" di T. S. Eliot. Per lo scrittore americano, classico corrisponde a una riflessione speculare della società o del carattere di un popolo: "Il classico deve esprimere, all'interno delle sue limitazioni formali, il massimo possibile dei sentimenti [...] che rappresentano il carattere del popolo che parla quella determinata lingua (*op. cit.*, p. 127-128). Anche Italo Calvino si è cimentato sul tema, con un libro, pubblicato postumo in Italia¹⁴ intitolato **Perché leggere i classici**.

"Chiamasi classico – dice Calvino – un libro che si configura come l'equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani." – E postilla: "Non resta che inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici; e direi che essa dovrebbe comprendere per metà libri che abbiamo letto e che hanno contato per noi, e per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali" (*op. cit.*, p.16 e 19).

14 Italo Calvino. *Perché leggere i classici* [Porque ler os clássicos. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1993].

Un classico, dunque, per Calvino può non essere ancora tale, può essere una sorpresa, una scoperta occasionale. Si può dire che Manganelli sia da considerare un classico nel senso conferitogli dall'esempio di Dante Alighieri nel canto IV dell'*Inferno*¹⁵. Citando la tradizione, Dante la fa propria, legandola indissolubilmente al suo nome e alla sua opera. È quasi un atto d'imperio, quello che afferma, una vera e propria forzatura, una dislettura intenzionale, nel senso dato a questo termine dal critico statunitense Harold Bloom. Chiamando a testimoni nel testo cinque dei poeti più rinomati dell'antichità classica, Dante sancisce il proprio ruolo come legittimo continuatore della tradizione. La semplicità delle sue parole dà alla scena un significato mitico e simbolico:

*"Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vène;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano..."*

Chi parla qui è il poeta Virgilio, che presenta a Dante l'autore dell'*Odissea* e i tre poeti che rappresentano (insieme a Virgilio stesso) la poesia latina. I cinque grandi discorrono fra loro e il protagonista commenta, fiero di far parte "della loro schiera", cioè dei classici:

*Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con saltevol cenno,
e 'l mio maestro sorrise di tanto;
e pi d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e', sì, mi fecer della loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.*

Dante, dunque, è divenuto un classico *manu propria*. Invece di aspettare che i contemporanei lo riconoscessero, ha voluto incoronarsi da

15 Si veda, a questo proposito, quanto da me affermato nella presentazione di *Hilarotragoedia*, op. cit.: "Através de um ato de anexação imperial, Dante torna-se um clássico manu propria. Ele não espera o momento em que os contemporâneos o reconheçam, mas se afirma sozinho, em sua própria obra (ib., p. 10). Cf. anche il mio articolo: "Dante, Virgilio e a influência Poética" (*Revista de Letras*, São Paulo, n° 32, p. 233-243, 1992), dove la scena della consacrazione di Dante come classico era già stata affermata, con una formulazione simile.

solo. Alla luce dell'apologo "Testimonianza di un giovane solitario", in *Hilarotragoedia* si stabilisce un patto, tra lettore e testo: "io, incordialissimo fra gli uomini, effimero fratello del mio leggente" (op. cit., p.101, corsivo mio), ripreso con variazioni in vari brani del testo. Certamente un'eco dell'appello formulato da Baudelaire nei *Fiori del male* ("Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!")¹⁶

È doppiamente importante questo brano, poiché richiama, tramite lo stesso appello "Al Lettore" di Baudelaire, l'evocazione del Diavolo e della discesa all'Inferno, che è il vero e proprio "tema" di *Hilarotragoedia*:

"C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! Aux objets répugnantes nous trouvons des appas; /chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'uns pas,/ Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent"

Il tema di *Hilarotragoedia* è legato al concetto della vocazione discenditiva dell'uomo, affermata fin dalle prime righe di questo testo. Strettamente parlando, questo libro non rappresenta una descrizione dell'inferno moderno; in particolare non ci avvicineremo a luoghi; piuttosto, come in un trattato di fisica (o di "balistica discenditiva"), ci troveremo proiettati in spazi, direzioni, poiché l'Inferno non è che una grande figura retorica, al pari della morte, come Manganelli dichiarerà in *La letteratura come menzogna*: "A noi mortali [la letteratura], oppone la sua predilezione per la morte, insostituibile figura retorica" (op. cit., p.217). Ma questa discesa agli inferi, oltre che omaggio alla tradizione, affermazione dell'appartenenza al concetto di classico, è anche un cammino liberatorio. Il diavolo è l'emblema della tentazione, dei desideri rimossi e, allo stesso tempo, il signore della morte. Ma la sua visione dell'angoscia è priva della pesantezza cosmica che caratterizza il suo contemporaneo e maestro, Carlo Emilio Gadda, per ora ancora purtroppo mal conosciuto in Brasile. La parentela fra *La cognizione del dolore* di Gadda e le allucinazioni ossessive dell' *Hilarotragoedia* sono evidenti.

L'impasto del linguaggio, la ricerca di una ricchezza espressiva, sonora, musicale, frutto di una ricerca minuziosa e pedante nelle falde del vocabolario, dà un risultato di altissimo livello ai testi di entrambi. Ma, in

16 "Un tal soave mostro, lettore, lo conosci! – Ipocrita/ Lettore – O mio simile, – o fratello!" "Regge il Diavolo i figli che ci muovono!/ Un fascino troviamo in ogni cosa/ ripugnante; ogni giorno, senza orrore,/ tra il puzzo delle tenebre, di un passo/ verso l'Inferno discendiamo". (Charles Baudelaire. *I fiori del male*. Trad. Luigi de Nardis. Milano, Feltrinelli, 1991).

Manganelli manca la colpa; l'irrisione e lo sberleffo trasformano l'ironia presente in Gadda in una beffa: "l'angoscia – dice Manganelli – si libera in letizia di esplosione, e sei vivo nella misura in cui sai di esser morto." (*Hilarotragoedia*, p. 22). Dei tre tipi di angoscia descritti nel suo testo, quella estatica o conclusiva rappresenta la summa. E un'angoscia paradossale, paragonabile a "quel che intendono i ciechi quando parlano di luce" (*op. cit.*, p. 77). Questo tipo di angoscia viene illuminata dalla coscienza demenziale e definitiva della seguente folgorazione: "Coronamento dell'angoscia estatica è l'autocoscienza dell'universo come Ade" (*op. cit.*, p. 77). Analogamente si possono svelare coincidenze sospette fra i temi di Manganelli e quelli di Beckett¹⁷. Da una sua personale lettura di Beckett sono ricavati il concetto chiave di discesa, l'insistenza sugli stati agonici, il gusto della divagazione pseudoteologica, i "gradi 'no', di estasi negativa", alcuni spunti tematici a proposito dell'Essere e quel gusto della *coincidentia oppositorum* che Beckett aveva ereditato da Giordano Bruno attraverso Joyce.

Fin qui alcune possibili influenze.

III. La traduzione di *Hilarotragoedia* da parte di Nilson Moulin (traduttore quasi "classico", a sua volta) rappresenta un vero e proprio atto d'amore. Come tale potrà suscitare affettuosa partecipazione o malcelata e scontrosa gelosia. Il fiume di lava magmatico e traboccante del linguaggio di Manganelli è definitivamente radicale: trasporta o incenerisce e respinge. Del suo linguaggio si potrebbe ben dire ciò che il maestro Gadda, *l'ingegnere* dice di sé:

"I dopponi li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruploni... e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente e d'uso raro rarissimo"

IV. Da un certo punto di vista le tre angolature hanno molto in comune: citazione (e intertestualità), ironia e bugia non sono che alcune delle distorsioni del testo, al pari di una metafora (supposta dall'interprete), un'allegoria (non necessariamente obbligata), una visione mistica o anagogica. Allo stesso momento in cui Dante afferma l'esistenza di un senso

17 Cito qui da una lettera personale indirizzatami da Aldo Tagliaferri, uno dei maggiori specialisti mondiali di Beckett, nonché editore dei testi del poeta italiano Emilio Villa.

letterale e di altri sensi (allegorico, morale e anagogico), il senso letterale perde tutto il suo vigore, nella storia dell'interpretazione: non sarà più possibile leggere un testo e non supporre un altro senso, un doppiosenso, un controsenso o, come si è detto, una distorsione del senso. Questa distorsione obbedirà a un'ottica individuale (da ricordare il paradosso, come dire "reale" smascherato da Galileo, per cui l'occhio nudo vede in forma "distorta", cosicché la lente "corregge" e ristabilisce una 'vera' visione), ma anche a una norma o regola collettiva (di cui l'individuale non è che, di nuovo, una distorsione). Il testo X o Y, dunque, non saranno mai più letti solo per quel che di "letterale" c'è nell'apparenza (cioè esplicitato), ma saranno interpretati, "letti" da occhi parziali. È da ricordare ancora l'allucinante, ma esemplificativo, cammino del *Pierre Menard* di Borges, il cui testo, senza modifiche apparenti, corrisponde ai più diversi e, diciamo, bizzarri sensi, a seconda dell'epoca in cui viene letto.

Il punto di vista della menzogna, in letteratura, viene suggerito dal saggio di Manganelli già citato. Più che dare una sintesi, impossibile, ridicola, grottesca del suo testo, bisognerà ascoltarlo direttamente. La letteratura, insomma, dovrà allontanarsi dalla pretesa della *mimesis* aristotelica, poiché questa, sì, sarebbe una enorme bugia. La letteratura può essere intrattenimento, ricamo interpretativo senza pretesa di universalità: la teorizzazione dell'arbitrario, la sua presentazione secondo parametri stilistici, estetici. E, se seguiamo una "pista" di Freud, vedremo che la critica letteraria è come l'inchiesta a proposito di un assassinio. Un passo delle **Conferenze introduttive alla psicanalisi**¹⁸ ci dà due piste interessanti, dove l'idea dell'assassinio è ben nitida:

"Se, in qualità di detectives, partecipaste alle indagini su un assassinio, vi aspettereste davvero di trovare sul luogo del delitto la fotografia del colpevole corredata di indirizzo, o non sareste forse costretti ad accontentarvi di tracce lievi e non molto perspicue della persona ricercata? Non sottovalutate dunque i piccoli indizi; forse a partire da essi sarà possibile trovarsi sulle tracce di qualcosa di più grande [...].

La distorsione è rappresentata dall'uccisione del predecessore, dalla sua usurpazione. In questo, ogni atto di lettura è un parricidio, ripetizione di quell'arcaico momento iniziale, da Freud così bene descritto (o inventato).

18 "Vorlesungen zur Einfh rung in die Psychoanalyse", in: Mario Lavagetto. **Freud, la letteratura e altro**. Torino, Einaudi, 1985, p. 155-156.

Possiamo seguire, a balzelloni, un itinerario di una ipotetica "storia della menzogna"¹⁹ ... Ma questa è già un'altra storia.

Abstract: The author identifies three kinds of approach (among endless possible ones) to Manganelli's *Hilarotragoedia* (written in the sixties, but republished in the eighties): intertextuality, irony and lie. Like the divine *Comedy*, the *hilarotragoedia* represents an emblematic and self-referring oxymoron of literature.

Key-words: Italian contemporary literature, intertextuality, poetic influence, irony, lie.

19 Le tracce ci porterebbero molto lontano, fino ai primordi della letteratura stessa, per esempio con Luciano di Samosata (*Una storia vera*), nel III secolo della nostra era. Si veda, comunque, per una bibliografia eccezionale su questo tema il fondamentale libro di Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugla in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, e il già citato saggio *La letteratura come menzogna* di Giorgio Manganelli.