

ARIANNA MARELLI

Giorgio Manganelli tra “opera aperta” e “opera chiusa”

È il marzo del 1969 quando Italo Calvino, appena terminata l'entusiastica lettura in manoscritto di *Nuovo commento*, indirizza a Giorgio Manganelli una lettera rivelatrice sia sul testo in sé che sulla personalità narrativa di entrambi gli scrittori, mittente e destinatario. La lettera – datata “Parigi, 7 marzo 1969” e che viene ora ristampata nelle edizioni manganelliane dell'opera quasi a suo privilegiato complemento meta-commentatorio – contiene infatti non solo la prima interpretazione critica di *Nuovo commento*, ma anche per molti aspetti la più caratterizzante. Dice Calvino:

Riassumerò il mio journal d'un lettore in questo modo: si comincia dicendo: ho già capito tutto: un commento a un testo che non c'è, peccato che si capisca il gioco fin da principio [...]; a un certo punto, attraverso un processo di accumulazione si passa una certa soglia e s'arriva a un'illuminazione improvvisa: ma certo, il *testo* è Dio e l'universo, come ho fatto a non capirlo prima! Allora si rilegge da principio con la chiave che il *testo* è l'universo come linguaggio, discorso d'un Dio che non rimanda ad altro significato che alla somma dei significanti, e tutto regge perfettamente (Calvino 1969: 149-50).

È un'interpretazione¹ che anche qui si terrà per ferma, con lievi aggiustamenti. *Nuovo commento* consiste, appunto, nella continua annotazione di un testo sempre evocato ma mai esplicitamente mostrato. E non potrebbe essere altrimenti, visto che il testo è il mondo, l'universo, paradossalmente proprio l'extra-testo, secondo un'iperbolica espansione della metafora del mondo quale libro della natura². In questo senso, non più soltanto per la sua struttura formale articolata in teoria (il discorso pseudotrattatistico) ed esercizi (le storie compiute interne) – già caratteristica, cinque anni prima, di *Hilarotragoedia*, l'opera dell'esordio pubblico di Manganelli in veste di scrittore –, ma proprio per il suo tema portante *Nuovo commento* si chiarisce come una delle variazioni³ cosmologiche manganelliane, di tonalità disforica. Un commento, dunque, a quel testo che è sì il nostro mondo, ma che è pure – lo intuiva bene Calvino – il “discorso d'un Dio” rifiutato ed evocato insieme, come sempre in Manganelli⁴. Insomma il dio, il cui verbo sarebbe al principio di tutto, è qui l'Autore anonimo con la maiuscola, e nel commento oggetto d'indagine al pari del suo prodotto creativo.

Ma le parole di Calvino di fatto segnano anche il sentiero verso un'altra, complementare, direzione interpretativa dell'opera: quella che vede “l'universo” alla base di *Nuovo commento* soltanto come “linguaggio”, pura “somma di significanti”⁵. Si tratta di una lettura fortunatissima sia per il volume in questione, come in generale per il complesso del *corpus* mangeliano, per la quale si trovano punti d'appoggio nei testi stessi. Tuttavia, per la sua strenua esclusività – che taglia fuori *tout court* il piano referenziale – questa chiave finisce per essere anche riduttiva: che per Manganelli valga solo un universo linguistico autoreferenziale impoverisce la sua operazione, perché la priva di una parte sostanziale delle sue motivazioni. Certo, non si può negare che sia l'autore stesso a giocare e ad oltranza con tale ipotesi; ma appunto la sua operazione ludica mira forse a portare alle sue estreme conseguenze una figura – il mondo

leggibile – senza per questo eliminare del tutto la referenzialità concreta. Quella che chiamiamo realtà è infatti sempre presente, in un modo o nell'altro, nell'opera manganelliana, per quanto relegata sullo sfondo o messa fuori fuoco.

Tornando all'amichevole parere di lettura, Calvino scopre subito le sue carte. Assecondando "quel fanatico dell'opera chiusa' e degli schemi lineari che alberga in me" – come dice di se stesso – dichiara di essere andato alla ricerca nel testo di uno o più "sistemi" ordinativi interni (1969: 150-1).

Sono gli anni in cui Calvino si è avvicinato in proprio alla letteratura combinatoria: è a Parigi, dove frequenta l'OULIPO e ha appena iniziato, dal 1968, a sperimentare gli accostamenti dei tarocchi. È dello stesso 1969 di *Nuovo commento* la prima versione del suo *Castello dei destini incrociati*. Calvino dunque, seguendo le indicazioni degli esponenti delle note che Manganelli ha messo a testo, individua varie "struttur[e] [...] pertinent[i]" (1969: 153), per lui quindi di particolare soddisfazione. Avanza alcune correzioni per refusi di battitura in merito – Manganelli, com'è noto, era un dattilografo disordinatissimo – e propone alcuni aggiustamenti generali, come rinominare l'intera seconda parte del libro sotto l'esponente (2), in parallelo all'apertura che si apre con (1). Conclude infine "col consiglio di [...] completare l'incastratura di tutto nel tutto per rendere il tutto compatto come un uovo" (1969: 153). Un modo, in omaggiante stile manganelliano, per ribadire la propria ferrea istanza di chiusura.

A fronte di questa meticolosa proposta di riaggiustamento strutturale, sarà indicativo che – nel volume pubblicato – si possa ritracciare correzione soltanto di quelli che sono palesemente errori materiali; nessuna modifica apportata va in direzione di un'"incastratura" perfetta: la seconda parte del libro continua a chiamarsi (1) come la prima; continua a mancare lo sviluppo narrativo dell'ultimo esponente di una serie di note, annunciato ma poi non svolto. Questa vicenda esterna all'opera – in cui si può leggere implicitamente ribadita la scelta autoriale di una

difformità, di un disordine di contro alla proposta di un ordine totale – è di per sé un “segno” significativo (per usare un lemma molto caro a Manganelli). *Nuovo commento* – come del resto quasi tutti i testi manganelliani – è così tutt’altro che un’“opera chiusa”; anzi, si propone per programma come un’“opera aperta”, dove la celebre formula di Umberto Eco (enunciata solo pochi anni prima, nel 1962) non suona qui pretestuosa, ma è inscritta di fatto – seppur per contrasto – già nello stesso discorso di Calvino⁶.

Eco, lo si sa, è stato affiliato almeno teoricamente a quella formazione di comodo etichettata come Gruppo 63, attorno a cui ha gravitato – in modo poco convinto, come si addice agli *outsider* – anche Manganelli. Ma al di là di questo, Eco si rifà per la propria formulazione della *Poetica dell’opera aperta* anche a un retroterra culturale comune a Manganelli: cioè, al Luciano Anceschi studioso delle poetiche e promotore della riscoperta italiana del barocco. Manganelli quindi è in linea almeno idealmente con alcuni assunti di Eco. Quest’ultimo intende indagare – così nell’*Introduzione* alla seconda edizione, del 1967, meditata alla luce delle dirompenti reazioni all’opera – il fenomeno per cui l’ambiguità, qualità intrinseca della letteratura in generale, “diventa – nelle poetiche contemporanee – una delle finalità esplicite dell’opera, un valore da realizzare a preferenza di altri” (Eco 1962/67; ed. 1992: 16)⁷. Questa apertura dell’interpretazione sollecita Eco, con esiti che sappiamo apripista e fondamentali, a una rilettura ambigua dell’atto di fruizione dell’opera: è il punto di vista del lettore. In Manganelli invece, l’“opera aperta” – pure apertissima per il lettore – è presupposta nell’atto narrativo, nell’operazione scrittoria stessa⁸. Questo dato è peraltro esplicitamente tematizzato e si declina soprattutto secondo due modalità: da un lato nel senso di una scrittura (potenzialmente) infinita (qui una sola occorrenza simbolica):

Dal che verrà che, qui o altrove, le singole unidimensionali letture saranno sì a loro modo sensate, o coerenti, ma infinitamente parziali, giacché pare certo, o almeno tetramente probabile, che sotto ogni singolo testo altri se ne agglomerino, concettose sfoglie cui altre tengono dietro e, dopo questa, altre ad infinitum [...] (Manganelli 1996: 38);

dall'altro come scrittura "scostata e dall'inizio e dalla fine", sviluppata in uno "spazio mediano":

La nota, infatti, si tiene scostata e dall'inizio e dalla fine [...]. Tuttavia la scelta dello spazio mediano non è indizio di saputa ignavia, ma segno certo di circospezione, forse un capolavoro di strategia critica, colpo di genio di volpe commentatoria⁹ (1996: 22-23).

Del resto, pur interrompendosi, le opere manganelliane non finiscono propriamente. Si pensi al finale di *Hilarotragedia* che si chiude, senza farlo davvero, su un'ulteriore apertura, un segno di due punti: "In proposito, si potrebbe avanzare la seguente ipotesi:" (Manganelli 1964; ed. 1987: 143). Ma la non-fine è evidente pure dal trattamento riservato nei testi manganelliani all'apocalisse, proprio il modello-archetipo narrativo-cognitivo che Frank Kermode ha messo alla base della sua riflessione sul *Sense of an Ending* (cfr. Kermode 1967). Così in un racconto come *L'effigie* (collocabile attorno al 1970), l'apocalisse è data come già avvenuta per quanto pressoché inavvertita, e la narrazione si sviluppa proprio in questa situazione postuma (una condizione che è qui molto specifica e connotata appunto religiosamente, ma che di fatto si riconnette pure a tutti i narrati postumi della sua scrittura, dove a parlare ad esempio sono istanze vocal-narrative poste in un dopo incerto: dopo-vita, dopo-morte?)¹⁰. Oppure un'altra declinazione di un'apocalisse scardinata o inefficace

si può trovare proprio in *Nuovo commento*, evocata per negarne satiricamente l'efficacia: "Scuotendo il capo, vi dissuaderà dall'attendere sollievo dall'ecpirosi, bella esplosione del mondo [...]. Nelle more della catastrofe, che farà del nostro, ora avventizio, un inferno di ruolo [...]" (Manganelli 1996: 50). Anche se ci fosse il sospirato momento della fine, nulla cambierebbe di sostanziale, si proporrebbe un "inferno" sì ulteriore, ma del tutto simile all'attuale.

Apparentemente, quindi, non c'è fine possibile nell'universo scrittoria manganelliano e lo schema retorico antico di uno sviluppo lineare attraverso inizio-mezzo-fine non solo non ha presa, ma è espressamente rigettato in favore di un'apertura incondizionata della narrazione – una narrazione in genere affatto o scarsamente evenemenziale, e che procede spesso – come ha dimostrato tanta critica manganelliana – per pure assonanze, allitterazioni, guidata nell'avanzata del testo proprio dalla sua formale compagine sonora.

Tale è la situazione del primo strato testuale delle opere più tipiche di Manganelli, palesemente "opere aperte". E tuttavia, in queste stesse opere si dà paradossalmente anche l'opposto: a livello delle strutture testuali più profonde cioè – in quello che si potrebbe definire il loro schema sinottico – è contemporaneamente attiva una fortissima tensione verso la chiusura. Questa ha nel *corpus* manganelliano una formulazione concettuale precisa, sintetizzata in un termine-chiave ricorrente: "sistema". Si tratta di una ricerca di chiusura, al fondo del testo, connessa in Manganelli ad altre profondità, al movente primo cioè della sua "vocazione" letteraria: ossia, a quel suo conflitto psicologico primario – desiderio di vita *vs* pulsione di morte – che appare irresolubile, ma pure richiede una soluzione, per quanto impossibilmente univoca (e starà forse anche qui un seme del suo rifiuto della linea-

rità narrativa). La soluzione che Manganelli arriva ad elaborare nel suo faticoso apprendistato alla scrittura è quella di una ferrea struttura formale per le istanze contraddittorie: una struttura-“sistema” – da chiamare, con Sigmund Freud e Francesco Orlando, una “formazione di compromesso”¹¹ – che le comprenda entrambe, senza annullarle, senza farle deflagrare. Il “sistema” vale quindi da principio organizzativo primo e principale, custode nella sua forma anche della difficile dimensione del significato. È un processo di elaborazione lungo, che appare negli *Appunti* di scrittura a partire dai primi anni '50. Così, ad esempio, in un'annotazione del 1953 di argomento shakespeariano che contiene però una carica autoriflessiva molto alta: “Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti [...] è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si contrastano [...]. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi” (cfr. Belpoliti, Cortellesa 2006: 79).

Proprio il concetto di “sistema” rappresenta, dunque, la chiave d'accesso più efficace a tutta la scrittura mangeliana, per penetrarne i contenuti e i punti critici al di sotto del suo rigogliosissimo e proliferante rivestimento esteriore, rispondente agli altri principi compositivi che si sono detti. Ancora nel linguaggio d'autore, il “sistema” è il “disegno” nascosto del testo: il suo cuore pulsante, l'ispirazione “centr[ale]”, il cardine da cui si diparte la narrazione, tanto dal punto di vista del suo svolgimento che da quello della sua interpretazione. Perché appunto il “disegno” è quanto il lettore è chiamato a rintracciare nell'opera che ha davanti – una pratica che il Manganelli-critico applica, a sua volta, sulle opere altrui¹². In effetti, così diventa anche chiaro perché la scrittura di Manganelli si ponga come “median[a]”: si “irradi[a]” (Manganelli 1996: 73) da una composita figura-concetto

to centrale, che sta nel mezzo ed esclude possibili inizi possibili fini. Il punto di partenza è già onnicomprensivo.

Così leggere Manganelli è anche, se non soprattutto, andare alla ricerca dei “disegni”, dei “sistemi” attivi nei testi. E *Nuovo commento* ne propone diversi, sempre connessi a uno stesso nucleo polemico, che è poi ossessione di tutta la scrittura manganelliana: affrontare il disordine (il falso ordine) del mondo, com’è imposto – lo si accennava – da un creatore malevolo, a cui non si crede più, ma di cui si continua a temere la vacante presenza.

Un primo significativo caso di “sistema” è contenuto nel pannello centrale di *Nuovo commento*. Si tratta di un racconto interno, un narrato questa volta evenemenziale, dal canonico andamento tripartito inizio-mezzo-fine e dal titolo proprio: *Il caso del commentatore fortunato*. Protagonista è appunto un commentatore che traccia la sua parabola destinale, con una linearità da *exemplum* quantomeno sospetta. Racconta di come ancora adolescente si educasse all’arte commentatoria con vari tentativi di catalogazione. E qui entra in gioco il “sistema” sotto forma del libro della sua formazione che, per come è descritto, dà bene il senso di quella vera e propria “macchina” retorica che è lo strumento-“sistema” in Manganelli.

Capitò appunto tra le mie mani uno di codesti commenti, – annosa impresa di un nordico erudito di due secoli or sono – appetto agli altri, di inaudita estensione [...]. Rammento – e fu, non scoperta, ma agnizione di un volto eternamente, occultamente fraterno – rammento l’ampia biografia di un lanaiolo deficiente, morto di dissenteria, sullo scorcio del seicento [...]. Nessun libro di storia, nessuna cronica, nessun regesto d’archivio avrebbe mai potuto, in qualsivoglia numero di pagine, giungere ad un discorso comprensivo insieme dell’imperatore e del lanaiolo idiota; [...] perché i due

occupavano mondi diversi, accessibili per discontinui aditi, nei quali mondi tutto – moneta, lingua, fogge di pianto e riso, case aurorali e tramontative del sole – è affatto inconciliabile (Manganelli 1996: 59-60).

Lanaioolo ed imperatore sono appunto gli opposti, come due metà, che nel commento esemplare si saldano insieme. Il commento quindi – che poi è metafora della letteratura stessa – riesce a dare spazio a due immagini, a due istanze contraddittorie che sono attive nel "testo", ovvero – come si è detto – nell'universo extratestuale, nella realtà, nella storia. Non a caso, quando – più avanti nel sotto-racconto – il protagonista mette mano al proprio *opus magnum*, lo definisce con quella che ormai è chiaramente una formula magica: "Man mano che venivo ordinando il sistema generale del mio commento [...]" (Manganelli 1996: 70).

Il commentatore in erba decide poi di acquistare l'archivio personale di un altro "enigmatico indagatore", un commentatore "geniale, ignorato" (1996: 62). Si trova così davanti a "Schede, fogli, elenchi, cataloghi, liste, lessici scritti con la sua mano esatta; ingegnossissimi indici: per lettera iniziale, finale, sillabe, accenti, lunghezza, suoni dominanti, significati, frequenze, etimologie, ambiguità" e così via (1996: 63). E si esalta: "Oh, quell'uomo aveva ben capito, aveva saputo [...]. Egli aveva odorato, auscultato, lappato, colto in tralice l'altro universo, che ignora mappe e segnaletica, che si concede ai numeri casuali [...]" (1996: 64). Il funzionamento del "sistema" di scala maggiore è quindi: ordine del disordinato finzionale (commento) *vs* disordine dell'ordinato reale (testo). Una dinamica di cui in *Nuovo commento* dà conferma una pregnante formula generale: "il sistema di testo e commento" (1996: 128) – dove la seconda metà del binomio è materiale, letteralmente a testo (si tiene in mano il commento), mentre la prima metà concretizza una presenza testualmente assente (la concretezza extra-testuale).

Il prototipo funzionale del “sistema” (pur senza la citazione esplicita del lemma) sembra regolare e chiarire anche l’atteggiamento psicologicamente ambivalente verso il “testo”-universo: tra angosciata domanda sulla sua insensatezza e suo iroso rifiuto. A livello di narrato il caso è al solito minimo: riuscire a stabilire l’esatta natura di un punto e virgola di dubbia definizione (vero e proprio segno d’interpunzione? macchia casuale? altro ancora, derivato ad esempio da un punto esclamativo o all’opposto interrogativo?):

O, al più, i due segni, esclamativo e interrogante, si alleerebbero incestuosamente, mescolando giolito e dramma [...]. Ma se fosse, quel segnacolo, reliquia di un punto interrogativo esplosivo (come può suggerire la curva della virgola), dall’esplosione di una interrogazione originaria sarebbe uscita la risposta del testo; ove non sia nel giusto chi, ravvisandovi l’orma di una remota esclamazione, la indica arcaico, indigete, implacato, ragionevole sagrato (1996: 103).

Tutta questa acribia critica esercitata sul “testo” riflette quindi, alla prova dei passi, davvero la presenza ingombrante anche se deformata dell’universo (non puramente linguistico) in *Nuovo commento*. Così che sarà da prendere sul serio, nonostante il tono parodico, un passaggio come il seguente, autopresentazione iniziale dello stesso *Nuovo commento*:

[...] vorremmo porgerlo come faticoso ma non sleale documento di un inseguimento sgangherato e penoso, tra binari e marciapiedi di una allegorica e nondimeno sordida stazione, dietro al gran treno della Storia; affinché in quella marcia della, o magari appesi alle lancette dell’orologio della; persi, monatti tra principi, nel rabescato, purpureo corteggio della; mimetizzati nel nostro trito bigello, tra il bello sventolio delle bandiere termoresistenti, nella mirabile avanzata della; affinché, insomma, si dia testimonianza che [...] i chiosatori non rinnegano patria, non religione, non famiglia; [...] E ci si

consideri dunque indegni, clandestini fecalomi, smarriti per le intricate entragne della Geschichte [...]. (1996: 11-2)

L'opera manganelliana pullula insomma di questi "disegni" bifidi, che stringono le maglie del narrato in immagini sì complesse e composite, ma insieme concluse e unitarie. Occorre solo andarne a caccia. E quest'ultima, del resto, è a sua volta tematizzata, visto che accanto all'autore che crea i "sistemi" a testo, è attivo e all'opera (nell'opera) il narratore-commentatore interno, figura di lettore o ricettore o interprete che del 'testo' presupposto deve cercare appunto i "disegni". Una vera e propria indagine da *detective story*¹³ in cui è pienamente attivo il paradigma indiziario, con relativo complemento retorico di "segni", "indizi", "enigmi", tutti termini qui ricorrenti. E l'assassino – se così si può dire – di un "testo" così caotico e in preda alla violenza non potrà che essere uno: dio.

[...] compito del commentatore, egli insiste, è [...] scoprire in ogni scheggia o viscere l'indizio della parola implicita [...]. Astutamente indaga per sorprendere l'omicida che sta al centro dell'universo, il berretto sugli occhi, lo stecchino fra i denti: il verbapoiète, il cosmagogo delle grafie, babbo della tortura e della morte [...] (1996: 50).

Non v'è eroe per il commentatore: la materia frammentata [...] si sviluppa e prolifica [...] irradiandosi; [...] rallentata esplosione, deflagrazione secolare, grazie alla quale le schegge dell'esploso toccano infiniti luoghi e forme, in nessuno quietandosi. Dunque, non v'è inizio, non conclusione; ma sì disegno impersonale; stemma; mappa di un corpo artificiale, una macchina minutamente organica (1996: 73).

In termini molto simili, Manganelli descriverà in un articolo del settembre 1980 – *Giocando a scacchi col fantasma* – l'operazione scrittoria di un autore già da tempo a lui caro: quella

di Vladimir Nabokov, maestro nel Novecento di lingua inglese di “opere chiuse” e combinatorie dallo straordinario funzionamento. “Poiché Nabokov è interessato non tanto alla narrazione, quanto al programma, al disegno del romanzo, la sua macchina, dovremo in primo luogo occuparci di questa” (Manganelli 1999: 106). In effetti, per Nabokov la visione sinottica dell’opera letteraria – al solito, da scrivere come da leggere – è cruciale. In questo senso è particolarmente significativo un passo teorico come il seguente:

[...] if a book could be read in the same way as a painting is taken by the eye, that is without the bother of working from left to right and without the absurdity of beginnings and ends, this would be the ideal way of appreciating a novel, for thus the author saw it at the moment of its conception (Nabokov 1980: 380)¹⁴ -

dove l’ideale di composizione come di fruizione dell’opera letteraria equivale all’effetto di una visione unitaria, come quella di un quadro – o come quella di uno “stemma”, direbbe Manganelli. In Nabokov, in ogni caso, la struttura combinatoria si traduce in narrazione, in *plot*, molto più che in Manganelli, dove i nessi e le pedine che guidano lo sviluppo narrativo (personaggi, temporalità, causa-effetto, *etc.*) sono molto più sfilacciati. Per Manganelli, infatti, è proprio l’individuazione del “disegno” “centr[ale]” – che solleva un problema, un’urgenza, un concetto... – a porre fine, di fatto, alla ricerca del senso dell’opera (che poi sia effettivamente un senso pieno o meno è altra questione). Questo risultato, per contro, non corrisponde alla fine della narrazione manganelliana in quanto tale, che potrà continuare ad “irradia[rsi]” indisturbata. I due concetti di *Sense* e *Ending* messi in stretta correlazione da Kermode risultano qui sostanzialmente disgiunti.

Ma Vladimir Nabokov entra nel discorso più che per semplici affinità. È infatti il modello-chiave per *Nuovo commento*,

in cui passa attraverso due testi diversi, in misura differente. Da più parti la critica manganelliana ha riconosciuto ormai un debito strutturale del Manganelli di *Nuovo commento* con *Pale Fire*, l'opera nabokoviana del 1962 costruita – finzione di due voci – come l'edizione commentata a cura di Charles Kinbote al poema composto dal poeta John Shade. Che tra i due personaggi (e quindi tra i rispettivi testi) nabokviani abbia la meglio ovvero "the last word" il "commentator" (Nabokov 1962: 29)¹⁵ manco a dubitarne; e se non fosse che Manganelli non inserisce il "testo" da analizzare per le ragioni più radicali di cui si è detto, si potrebbe pensare che abbia addirittura enfatizzato l'idea nabokoviana di una superfetazione della parte commentatoria.

Tuttavia, secondo il tipico *habitus* mentale manganelliano, più ancora che un'opera maggiore come *Pale Fire*, influisce su *Nuovo commento* un romanzo minore di Nabokov, il suo primo scritto direttamente in inglese, uscito nel 1941: *The Real Life of Sebastian Knight*. Di quest'opera Manganelli si occupa fin dal 1962, quando le dedica il saggio *La scacchiera di Nabokov* (in realtà una recensione-dittico, che considera anche *Invitation to a Beheading*, poi confluita in *La letteratura come menzogna*). Sette anni dopo, nell'opera manganelliana del 1969, proprio *The Real Life* permea la sotto-storia più importante del commento: ancora, *Il caso del commentatore fortunato*. *The Real Life of Sebastian Knight* è a sua volta una parodia di *detective story*: è infatti la storia di V., narratore in prima persona, impegnato nella ricerca del materiale per scrivere un libro che dovrebbe essere la ricostruzione della vita e delle opere del suo fratellastro morto in giovane età, il Sebastian Knight del titolo, grande romanziere. La ricerca si rivela fallimentare, un seguire gli "indizi" come facendo delle mosse su una scacchiera: "*Knight* è anche il cavallo del gioco degli scacchi", chiosa Manganelli (1967; ed. 1985: 148). Nell'inserto manganelliano, analoga è l'impresa che si propone il commentatore ormai maturo nei confronti di un tale, defunto, Federico H. (dove il nome riprende anche l'ultimo progetto

incompiuto di Sebastian Knight nell'altra opera: una biografia di un certo Mr. H.).

E anche dal punto di vista poetico i due testi procedono in modo parallelo, rifiutando una narrazione da biografia romanizzata (genere basato, non a caso, proprio sulla linearità del racconto):

For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those "biographies romancées" which are by far the worst kind of literature yet invented (Nabokov 1941; ed. 1959: 20)¹⁶.

Ho trascritto queste sommarie annotazioni, poiché esse hanno qualche attinenza con quel che segue della presente testimonianza. Non vorrei tuttavia che qualche lettore disinformato, tendenzialmente laico, sospettasse fosse al posto mio intendimento compilare una biografia: differente da altre così fatte composizioni, per la metodica, sterminata ricognizione dei territori contermini, e per la stravagante scelta del protagonista. No: la biografia custodisce taluni presupposti, si orna e confida in figure retoriche, esige luoghi obbligati, che affatto ripugnano all'accurato commentatore. Soprattutto lo sdegna la finzione implicita della favola biografica: l'autore propone un eroe, come che sia, continuo; suppone un regolato disegno, del quale egli afferma di conoscere inizio, direzione, conclusione; così che la vita dell'eroe procede nel tempo come un lucido e sensato verme (Manganelli 1996: 72-3).

In Nabokov, l'inseguimento di Sebastian da parte di V. è in sostanza fallimentare; tuttavia si perviene a una fine che si potrebbe anche interpretare come positiva – come fa, ad esempio, Jonathan Sisson nel suo saggio sull'opera per una *vulgata* critica come il *Garland Companion* (cfr. Sisson 1995) – con V. che scopre una sorta di permutabilità delle anime, che gli permette infine di affermare sulla / nella pelle del morto: "Thus – I am Sebastian Knight" (Nabokov 1941; ed. 1959: 205)¹⁷. In Manganelli – che del resto, da critico, interpretava questa fine meno positivamente, vedendovi piuttosto un'"allusione" all'interminabile farsa cosmica cui siamo tutti (ciascuno però singolarmente) sottoposti¹⁸ – lo scioglimento è diverso. Guardando all'opera di Nabokov dalla prospettiva di *Nuovo commento*, infatti, è un altro, un sotto-finale ad essere più significativo: quello dell'ultimo romanzo di Sebastian intitolato *The Doubtful Asphodel* (romanzo fittizio interno, che come altri è riassunto da V. nella sua narrazione).

A man is dying, and he is the hero of the tale [...]. The man is the book; the book itself is heaving and dying [...]. We feel that we are on the brink of some absolute truth [...]. By an incredible feat of suggestive wording, the author makes us believe that he knows the truth about death and that he is going to tell it. [...] The answer to all questions of life and death, "the absolute solution" was written all over the world he had known: it was like a traveller realising that the wild country he surveys is not an accidental assembly of natural phenomena, but the page in a book where these mountains and forests, and fields, and rivers are disposed in such a way as to form a coherent sentence [...]. But that minute of doubt was fatal: the man is dead. The man is dead and we do not know (Nabokov 1941; ed. 1959: 175 e 178-80)¹⁹.

È chiaro che questo canovaccio di romanzo fittizio ha molti punti di contatto con la metafora portante manganelliana di cui si è fin qui discusso; così come la fine, priva di un senso finale,

che lo conclude ha molto a che fare con *Nuovo commento*. L'opera manganelliana presenta infatti nei suoi due inserti propriamente narrativi, strutturati nel rispetto di quel ritmico *tic-tac* kermodiano, – la storia del commentatore fortunato e l'ultimissima (su cui si chiude anche il libro) del figlio di indovini – due situazioni parallele, tra loro e con la fine del nabokoviano iporomanzo *The Doubtful Asphodel*. Quando il commentatore fortunato si avvicina troppo nel suo lavoro a centrare il significato di quel "disegno" pazientemente ricostruito che per lui è Federico H., deve morire potendo solo cogliere allusioni di senso. Lo stesso schema si ripete, e in maggiore, nell'ultimo sotto-racconto, dove il protagonista tenta di elaborare un "sistema generale di tutte le interpretazioni" (Manganelli 1996: 136) per pervenire alla "totale intellegibilità dell'universo" ma si trova "aggredi[to]" (1996: 138-9) dai significati. Il lettore lo vede – di nuovo – prossimo ad una morte insensata (o almeno, a una morte di cui, da fuori, non è dato leggere il significato). Una condizione, quest'ultima, cui lo stesso Manganelli e noi, abitanti di questo universo esterno e feroce, siamo votati.

Sono dunque proprio le istanze del *Sense* e dell'*Ending* – ovvero dei loro opposti *Non-Sense* e *Neverending* – a fare di *Nuovo commento* un "sistema" di scala maggiore. Al limite, l'operazione potrebbe essere sintetizzata così: laddove c'è senso (sempre contraddittorio, sì, ma organizzato) – nei "sistemi" interni manganelliani – non c'è fine narrativa vera e propria; viceversa, dove c'è fine narrativa (più o meno tradizionale) non si dà senso. O forse, che l'unico non-senso certo è inevitabilmente un'altra fine: la morte.

NOTE

¹ Segue lo stesso approccio al testo, ad esempio, Florian Mussgnug: "Per Manganelli, il desiderio di una perfetta e onnicomprensiva interpretazione del mondo è presente in ogni commento [...] ed è associato in particolare alla figura del commentatore, che non è mai soddisfatto di "abitare" la lingua passivamente e che vuole catturare la 'reale' natura dell'universo linguistico in un solo gesto esplicativo [...]" (2010: 141; trad. mia).

² Per questo *topos* cfr. ad esempio Curtius (1948) e Blumenberg (1981).

³ Sulla retorica della variazione, anche musicale, manganelliana cfr. Milani (2015: 165-91).

⁴ Su questo tema portante dell'opera manganelliana cfr. Cortellessa (2000).

⁵ In questo senso procede, per esempio, l'importante e a sua volta seminale lettura di *Nuovo commento* condotta da Maria Corti: "Cioè il linguaggio non comunica niente al di fuori di se stesso, e fin qui potremmo anche essere entro una affermazione in parte ortodossa, ma Manganelli va oltre: per lui il reale è il linguaggio, nel senso che non esiste una contrapposizione, per usare termini esemplificatori kantiani, fra fenomeno e noumeno, bensì il noumeno è insito nel linguaggio" (Corti 1978: 151).

⁶ Senza entrare nelle specificità delle argomentazioni e analisi di Eco, la categoria di "opera aperta" verrà usata qui nel suo senso più generico.

⁷ Andrà pure detto che una poetica dell'ambiguità, di marca questa volta empsoniana, è ben presente – come si sta dimostrando in questi ultimi anni – nella prima produzione manganelliana: cfr. Empson (1947); Cortellessa (2006); e sia consentito il rimando a Marelli (2013).

⁸ Lo suggerisce anche Mussgnug: "In effetti, la circolarità [della scrittura] è anche un'opportunità di collaborazione creativa: può essere il fondamento per una struttura multipla, reversibile, "aperta" – nel senso dell'*Opera aperta* di Eco – che genera un interminabile processo d'analisi e d'interpretazione" (Mussgnug 2010: 153-4; trad. mia).

⁹ Con tutta la problematicità che hanno in Manganelli le categorie di "centro" e "periferia", dato che proprio il "centro" è per lui il luogo testuale "bruciante" del significato, luogo dunque pericoloso e rovinoso. A questa proposito cfr. ad esempio Ronald Firbank, il pezzo che apre, e non a caso, la più celebre raccolta saggistica manganelliana *La letteratura come menzogna* (1967; ed. 1985: 11-21).

¹⁰ Cfr. "[...] nessuno volle accettare la mia affermazione, che la fine del mondo fosse già accaduta [...]" (Manganelli 1996: 19).

¹¹ Per questa categoria freudiana in letteratura cfr. Orlando (1992).

¹² Cfr. Manganelli (1967). Per una riflessione sul concetto di "disegno" rispetto a *Nuovo commento*, cfr. Milani (2015: 184-6), che istituisce un collegamento col

racconto di Henry James *The Figure in the Carpet*. Per l'importanza critica del testo di James nella letteratura e critica contemporanea italiana, compreso Manganelli, cfr. già Cortellessa (2008: 51-9).

¹³ Cfr. Calvino (1969: 151).

¹⁴ “[...] se un libro potesse essere letto nel modo in cui un quadro viene percepito dall’occhio, cioè senza il fastidio di lavorare da sinistra a destra e senza l’assurdità degli inizi e delle fini, avremmo il modo ideale di apprezzare un romanzo, perché così l’autore lo ha visto nel momento in cui lo ha concepito” (Nabokov 1982: 443). Quanto alla visione sinottica che accomuna entrambi gli scrittori, si potrebbe vedere anche un’assonanza tra il concetto manganelliano di “sistema” e quello nabokoviano di “pattern”. In ogni caso, per quanto confrontabili, le due soluzioni sono indipendenti, in primo luogo per i percorsi diversi con cui sono state elaborate. Allo stato attuale, nel *corpus* manganelliano si registrano menzioni esplicite di Nabokov solo a partire dagli anni ’60 (per quanto ciò non escluda, ovviamente, possibili contatti di lettura anteriori); certo è che una volta conosciuto sulla carta, Manganelli ha trovato in Nabokov un interlocutore ideale, un modello.

¹⁵ “[...] è il commentatore ad avere l’ultima parola” (Nabokov 2002: 30). Tra i primi a segnalare questa ripresa, anche se non strettamente connessa a *Nuovo commento*, è Pegoraro (2000: 71-2).

¹⁶ “Per ragioni che ho già avuto modo di indicare non cercherò di descrivere la fanciullezza di Sebastian rispettando più o meno quella metodica continuità che avrei normalmente ottenuto se si fosse trattato di un personaggio di fantasia. In questo caso avrei potuto sperare di informare e divertire il lettore tratteggiando l’armonioso sviluppo del mio eroe dall’infanzia alla giovinezza. Ma se facessi un tentativo del genere con Sebastian, il risultato sarebbe una di quelle *biographies romancées* che sono di gran lunga il peggior genere di letteratura inventato finora” (Nabokov 1992: 27).

¹⁷ “Così – io sono Sebastian Knight” (Nabokov 1992: 222).

¹⁸ “Alla fine, proprio nelle ultime righe, il gioco si rompe, e pare di cogliere una allusione ad altro. Codesta scacchiera copre dunque totalmente la vita di un uomo? Non è dato ad alcuno saltare oltre i suoi bordi, non v’è un depositario cosmico dei giochi e delle regole che ad essi presiedono? Quando le luci cominciano a spegnersi [...] resta l’eroe, colui che dalle mosse di sua spetanza, dalle battute del copione, ha tratto un destino [...]” (Manganelli 1967; ed. 1985: 149).

¹⁹ “Un uomo sta morendo, ed è l’eroe del racconto [...]. L’uomo è il libro; il libro stesso ansima e muore [...]. Sentiamo di essere sull’orlo di qualche verità assoluta [...]. Per un incredibile prodigio di suggestione verbale l’autore ci fa credere che lui conosce la verità sulla morte e che è sul punto di rivelarla. [...] La risposta a tutte le domande sulla vita e

sulla morte, 'la soluzione assoluta', era scritta in ogni angolo del mondo che aveva conosciuto: era come un viaggiatore che si renda conto che la selvaggia contrada esposta ai suoi sguardi non è un'accidentale aggregazione di fenomeni naturali, bensì la pagina di un libro in cui quelle montagne e foreste, quei campi e fiumi sono disposti in modo tale da formare una frase coerente [...]. Ma quel momento d'incertezza è stato fatale: l'uomo è morto. L'uomo è morto, e noi non sappiamo" (Nabokov 1992: 190 e 193-5). Proprio a partire da questo sotto-finale Federico Bertoni legge in Nabokov quella "dissolvenza dei confini tra reale e immaginario" così tipica del Novecento, per cui "È [...] perfettamente inutile chiedersi qual è il mondo 'reale', il fatto 'vero' [...]" (2007: 273 e 279).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Belpoliti, Marco; Andrea Cortellessa, eds. (2006), *Giorgio Manganelli, Riga 25*, Milano, Marcos y Marcos.
- Bertoni, Federico (2009), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Blumenberg, Hans (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, ed. it. a cura di Remo Bodei, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Calvino, Italo (1969), *Lettera a Manganelli*, in appendice a Manganelli 1969; ed. 1993: 149-53.
- Cortellessa, Andrea (2000), "Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le *Operette morali*", "Quel libro senza uguali". *Le Operette morali e il Novecento italiano*, eds. Novella Bellucci; Andrea Cortellessa. Roma, Bulzoni: 335-406.
- (2006), "Il giroscopio dell'anima", *Giorgio Manganelli*, eds. Marco Belpoliti; Andrea Cortellessa. *Riga 25*, Milano, Marcos y Marcos: 100-11.
- (2008), *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere.
- Corti, Maria (1978), *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches*

- Mittelalter*, ed. it. a cura di Roberto Antonelli, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italian, 1993.
- Eco, Umberto (1962/67), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1992.
- Empson, William (1947), *Seven Types of Ambiguity*, 2nd ed. revised and reset, London, Chatto and Windus.
- Kermode, Frank (1967), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford et al., Oxford University Press.
- Manganelli, Giorgio (1964), *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987.
- (1967), *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
- (1969), *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993.
- (1996), *La notte*, ed. Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi.
- (1999), *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, ed. Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos.
- Marelli, Arianna (2013), “La volontà ‘discenditiva’ di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in *Hilarotragoedia*”, *Between*, 3/5: 1-14.
- Milani, Filippo (2015), *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon.
- Mussnug, Florian (2010), *The Eloquence of Ghosts. Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*, Oxford et. al., Peter Lang.
- Nabokov, Valdimir (1941), *The Real Life of Sebastian Knight*, ed. Conrad Brenner, Norfolk CT, New Directions, 1959.
- (1962), *Pale Fire*, New York, Putnam.
- (1980), *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers, introd. John Updike, New York and London, Hartcourt Brace Jovanovick.
- (1982), *Lezioni di letteratura*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti.
- (1992), *La vera vita di Sebastian Knight*, con un saggio di Giorgio Manganelli, trad. it. a cura di Germana Cantoni De Rossi, Adelphi, Milano.
- (2002), *Fuoco pallido*, trad. it. a cura di Franca Pece e Anna Raffetto, Milano, Adelphi.

- Orlando, Francesco (1992), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Pegoraro, Silvia (2000), *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni Editore.
- Sisson, Jonathan B. (1995), "The Real Life of Sebastian Knight", *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov, New York and London, Garland Publishing, 633-43.

