

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Italiana



**LA ESCRITURA EN LA ESCRITURA DE GIORGIO
MANGANELI EN EL CONTEXTO DE LA
NEOVANGUARDIA ITALIANA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Antonia Yélamos Martínez

Bajo la dirección del doctor

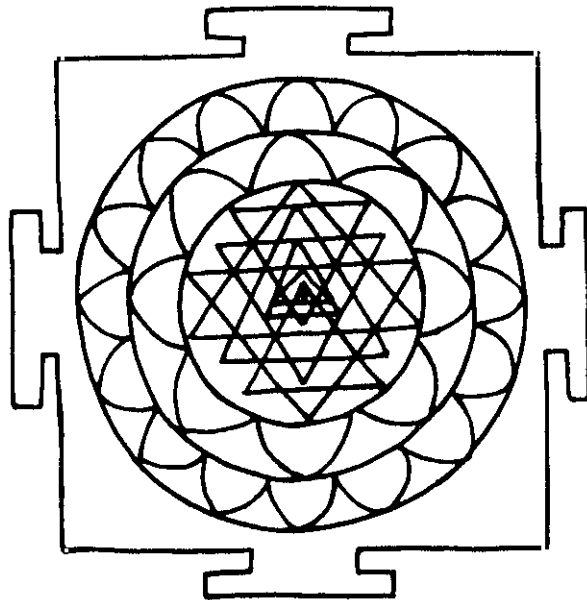
Giorgio Cerboni Baiardi

Madrid, 2010

- **ISBN:**

María Antonia Yélamos Martínez

*La escritura en la escritura
de Giorgio Manzanelli
en el contexto de la Neovanguardia italiana*



Director de la Tesis:
Prof. Giorgio Cerboni Baiardi
Istituto di Filologia Moderna
Università degli Studi di Urbino

ÍNDICE

Introducción p. I

PRIMERA PARTE:

Las vanguardias italianas de los años 60

- I. Formación de una nueva cultura: de "Il Politecnico" a "Il Menabò" 3

- II. *La Neoavanguardia:*
 - 1. Nacimiento de la vanguardia: de "Il Verri" a la *Neoavanguardia* 21

 - 2. Cuestiones teóricas:
 - 2.1. *Experimentalismo y vanguardia* 35
 - 2.2. La cuestión del "impegno" 37
 - 2.3. *Autonomía y heteronomía del arte* 46
 - 2.4. La noción de *apertura* 50
 - 2.5. "*Il nuovo realismo*": una nueva visión de la realidad 53
 - 2.6. Sobre la novela: "*morte del romanzo*" 57

 - 3. *Contra la Neoavanguardia* 70

SEGUNDA PARTE:

Giorgio Manganelli

Nota sobre Giorgio Manganelli 81

III.	Hacia una poética manganelliana:	92
	1. Sobre la literatura:	94
	1.1. El pensamiento manganelliano	102
	1.2. La retórica y el lenguaje literario	112
	1.3. El autor y la obra	116
	1.4. Sobre la inutilidad del escritor	119
	1.5. " <i>La storicità del momento narrativo</i> "	120
	1.6. El lector	123
	1.7. La forma narrativa	126
	2. Sobre la crítica literaria:	
	2.1. La crítica literaria	129
	2.2. Criticar al crítico	135
IV.	La escritura en la escritura de Giorgio Manganelli	
	1. La escritura del <i>Grande nulla</i> :	
	1.1. <i>Hilarotragoedia</i>	141
	1.2. <i>Nuovo commento</i>	163
	2. El comentario como escritura del <i>non detto</i> :	
	<i>Pinocchio: un libro parallelo</i>	181
	3. La crítica como creación literaria:	186
	3.1. <i>Grandi speranze (La letteratura come menzogna)</i>	188
	3.2. <i>Esopo (Angosce di stile)</i>	199
	3.3. <i>Marco Polo: Il Milione, Dante: Divina</i> <i>Commedia (Laboriose inezie)</i>	209
	3.4. "I risvolti"	218

4. El tema de la escritura como protagonista:

- 4.1. *Discurso dell'ombra e dello stemma o del lettore
e dello scrittore considerati come dementi* 229
- 4.2. *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare
dei soldi* 238

Bibliografia 247

Anexos I

*A mis padres, a mis hermanas y a Lola,
porque sin ellos no habría sido posible.*

*Y un especial agradecimiento
al Prof. Baiardi por su dedicación.*

Introducción

Cuando hace unos años tuve la idea de estudiar las vanguardias italianas de los años 60, era perfectamente consciente de que, a pesar de mi interés personal (un poco casual, un poco racional), era un tema que en Italia no interesaba prácticamente a nadie. Aquí no se hablaba de las vanguardias, sino con un tono de ironía, desde los años 80. Tras el estrepitoso éxito de los años 60 y el entusiasmo con que se acogieron las iniciativas de la vanguardia, los primeros años 70 proponían un replanteamiento, esta vez desapasionado, sobre lo que había sucedido en la década anterior. Se culpó, entonces, a la vanguardia de todas las carencias que en esos años manifestaba la literatura italiana. Únicamente a partir de los años 80 y, en particular, a partir de la celebración del vigésimo aniversario del nacimiento del *Gruppo 63*, se produjo una cierta revalorización (casi idolatría) del fenómeno de la vanguardia. Desde entonces, y hasta hace sólo un par de años, en Italia se hacían únicamente referencias ocasionales a la vanguardia, como grupo, no así aisladamente a algunos de sus miembros. Pero curiosamente en 1995, Renato Barilli, uno de los protagonistas del *Gruppo 63*, recupera del olvido el debate cultural de los años 60. Publica para Il Mulino *La neoavanguardia italiana*, no tanto movido por la nostalgia de los años pasados, sino por la convicción de que la vanguardia había dejado una huella importante en la literatura italiana.

A pesar de lo anacrónica que había sido mi elección, pensé que, a fin de cuentas, la *Neoavanguardia italiana* era un tema que se había estudiado en España muy poco y, casi siempre, de manera extremadamente parcial. Atraída por la curiosidad de conocer en profundidad el ambiente cultural de los años 60, la época dorada de la historia reciente de Italia, y, sobre todo, la forma de adaptar el discurso de las vanguardias a una realidad tan compleja como la de aquellos años, me propuse iniciar una reconstrucción 'imparcial' del tema a través de revistas como "Il Verri", "Il Menabò", "Marcatré", "Quindici", etc... (en aquellos años, el centro neurálgico de la vida cultural del país), del material de los diferentes encuentros del *Gruppo 63*, de las monografías y estudios sobre las vanguardias.

Evidentemente, la labor de la *neoavanguardia* había sido decisiva, y tal vez necesaria, en el momento de su nacimiento. No podemos negarle a la vanguardia el indiscutible mérito de haber *concretizado* un discurso cultural que, desde la caída del régimen fascista, se había centrado en las experiencias personales de unos pocos autores (y basta recordar algunos nombres: Vittorini, Calvino, Moravia, Pasolini y tantos otros). La *neoavanguardia* había concentrado en torno a sí a los principales intelectuales de los años 60, algunos de los cuales eran miembros activos, otros, en cambio, se mantenían indiferentes o, incluso, contrarios a toda propuesta proveniente del grupo. En cualquier caso, a favor o en contra, la vanguardia se había convertido en el punto de referencia obligado e ineludible del debate cultural, sin olvidar, además, que algunos de los más grandes intelectuales y escritores de las últimas décadas (entre ellos, Eco, Arbasino, Sanguineti o el mismo Barilli) se formaron, directa o indirectamente, en el seno de la vanguardia.

Es indudable que la vanguardia había comprendido la necesidad de transformar profundamente las instituciones culturales y sociales y que debía adaptarse a las nuevas reglas impuestas por el sistema neocapitalista. Se habló de la responsabilidad social del intelectual, de la agresión de los *mass media*, de la exigencia de aplicar un nuevo modelo de investigación interdisciplinar, de la nueva relación con el mercado editorial, etc... La vanguardia sentía, en suma, la necesidad de adoptar una posición ideológicamente definida.

Por otro lado, la literatura italiana era igualmente consciente de que se estaba quedando rezagada respecto de los vertiginosos avances tecnológicos, avances que los movimientos artísticos (que, sobre las cenizas del "l'informale", se entregaba a construir una "nuova figurazione") habían sabido explotar con aguda intuición. Los temas de discusión se centraban esta vez en torno al "nuovo realismo", al "modo di formare come impegno sulla realtà", a la muerte del arte y de la novela. La *neovanguardia italiana*, abriéndose a las propuestas del *nouveau roman* francés, trató de subsanar algunas de sus más marcadas deficiencias a través de la investigación de nuevas formas experimentales: desde la poesía visiva a novelas como *Capriccio italiano* de Sanguineti o al teatro puramente experimental.

Examinando ahora la cuestión con un cierto espíritu crítico, podemos reconocer que se obtuvieron, ciertamente, algunos resultados importantes en el plano teórico, que era realmente necesario renovar el clima de estancamiento de la literatura italiana, que urgían nuevos modelos lingüísticos; sin embargo, según mi opinión, la vanguardia no llegó a transformar las instituciones culturales y sociales tan profundamente como

inicialmente se había propuesto. La *neoavanguardia*, que había nacido como "grupo de vanguardia", fue poco a poco perdiendo su carácter vanguardista (muestra de ello es el fracasado intento de ideologizar la vanguardia) hasta convertirse en defensora a ultranza de la pura experimentación formal. Personalmente no convengo, por ser demasiado extremas, con algunas de las críticas que se han hecho contra la vanguardia (que había sido fruto de un simple lanzamiento editorial favorecido por la pobreza literaria de aquellos años; que su único verdadero objetivo había sido el de romper con la vieja tradición cultural italiana y renovar, 'a cualquier precio', el gris ambiente cultural de finales de los años 50), pero sí estoy convencida de que la *neoavanguardia* ha derrochado demasiada energía y fervor en delinear un plano teórico excesivamente 'intelectual', excesivamente concreto en los contenidos, pero demasiado impreciso en los resultados. En los encuentros anuales del grupo (en Palermo, Reggio Emilia, de nuevo en Palermo, etc...) se teorizaba interminablemente sobre las nuevas posibilidades experimentales (ideológicas o no y, sobre todo, formales) de la literatura, cuestiones que, después en la práctica, no se acompañaban de una producción creativa realmente significativa.

Con el fin de presentar de la manera más clara y completa posible el panorama cultural de los años 60, he recogido en la primera parte de este trabajo éstos y algunos otros temas, partiendo inicialmente de los primeros años de la posguerra, del decisivo papel de "Il Politecnico" en la formación de una nueva cultura, hasta llegar a los hechos que prepararon el nacimiento y desarrollo del *Gruppo 63* y de la *Neoavanguardia*, sus encuentros, sus contenidos, etc...

La segunda parte, en cambio, se centra exclusivamente en la obra crítica (cap. III) y narrativa (cap. IV) de Giorgio Manganelli. Ahora bien, si me cuestiono el porqué de una división tan neta (por el contenido y los fines) entre una primera y una segunda parte, debo confesar sinceramente que no sé si fue antes la gallina o el huevo, si Manganelli necesitaba un encuadramiento cultural e histórico preciso, o si la *neoavanguardia* necesitaba un *exemplum* que concretizara sus abstractos postulados. Por una parte el tema de la vanguardia me parecía demasiado general y escapadizo para ser tratado aisladamente (teniendo en cuenta, además, que, sobre este tema en particular se corre el riesgo de decir todo y nada). Por otra parte, pensé que sería interesante extrapolar del contexto de las vanguardias un autor que fuera particularmente original en sus propuestas teóricas y formales.

Ciertamente Manganelli ofrecía ricas e interesantes perspectivas. Me parecía, sin lugar a dudas, la elección acertada. Casualmente Manganelli reúne la condiciones que Umberto Eco señalaba en *Come si fa una tesi di laurea*: un autor importante y relativamente poco estudiado, pero no de primera fila (aunque, desde luego, no es un autor menor); fallecido en 1990 y, por tanto, con una producción ya en gran parte publicada; un material bastante extenso y rico, pero que posibilita una lectura global suficientemente profunda.

Sin embargo, contra toda previsión, Manganelli se ha convertido en los últimos años en un curioso fenómeno editorial. Desde 1990, año de su muerte, se han publicado en Italia, a parte de algunos escritos inéditos publicados en periódicos y revistas, otras cinco obras inéditas del autor: *La palude definitiva* (1991), *Esperimento con l'India* (1992), *Il Presepio*

(1992), *Il rumore sottile della prosa* (1994) y *La notte* (1996)); nuevas ediciones de *Lunario dell'orfano sannita* (1991), *Nuovo Commento* (1993), *Centuria* (1995) e *Improvvisi per macchina da scrivere* (1995) y varias traducciones en alemán de *A e B* (1991), *La palude definitiva* (1993), *Esperimento con l'India* (1994). Se han publicado varios estudios críticos sobre Manganelli y, para mi mayor desgracia, se ha presentado en la Feria del Libro de Turín el último (que no será el último) libro de Manganelli: *Il delitto rende ma è difficile* ("aforismi" y "estravaganze" extraídos de sus cuadernos de notas, cartas, apuntes, etc...). En conclusión, parece que la industria editorial italiana, y no sólo italiana, ha re-descubierto en este autor un importante filón.

Pues bien, con el título de *La escritura en la escritura de Giorgio Manganelli en el contexto de la Neoavanguardia italiana* he querido unir dos temas que, a pesar de sus diferencias, nacen en un mismo ambiente cultural. Es cierto que hablar de Giorgio Manganelli es, de una manera o de otra, aludir a las vanguardias del *secondo Novecento* y que es difícil hablar de las vanguardias sin hacer referencia a este autor; sin embargo es importante señalar que, a pesar de los indiscutibles lazos de unión entre uno y otro (nace como autor en 1964, con la publicación de su primera obra narrativa (*Hilarotragoedia*), un año después de las reuniones del *Gruppo 63* en Palermo y tres años después de la primera publicación de A. Giuliani de *I Novissimi*), Manganelli ha mantenido siempre, como veremos a lo largo de este trabajo, una cierta distancia respecto de la vanguardia.

La escritura de Giorgio Manganelli, la he estudiado, por una parte, a través de los escritos 'teóricos' del autor (en *La letteratura come menzogna*,

Il rumore sottile della prosa y en otras obras de crítica, entrevistas, conversaciones, etc.), por otra, a través de su obra narrativa.

Siguiendo, un poco ingenuamente, las 'instrucciones de uso' indicadas por el propio autor, he tratado de aislar cada texto como un "universo lingüístico" cerrado y tautológico en el que la escritura se hace escritura a través (y sólo a través) de la misma escritura.

El análisis particularizado de cada uno de los textos me ha llevado paulatinamente hacia una inevitable visión global de la obra de Manganelli en la que, si bien se puede considerar un texto como un modelo total en sí mismo, ya no es posible eludir las profundas relaciones que existen entre un texto y otro y entre un texto y la totalidad de la obra del autor. Evidentemente no se trata de un tipo de literatura en el que se retoman los temas o los personajes de un texto a otro, sino de un material perfectamente compacto y consecuente con una idea total y permanente de la literatura y de la escritura.

PRIMERA PARTE

Las vanguardias italianas de los años 60

CAPÍTULO PRIMERO

**Formación de una nueva cultura:
de "Il Politecnico" a "Il Menabò"**

CAPÍTULO PRIMERO

Formación de una nueva cultura: de "Il Politecnico" a "Il Menabò"

El final de la guerra y el derrumbamiento del Estado fascista inauguran una nueva era en la historia de Italia. La transición hacia una nueva Italia democrática, en ámbito italiano conocido como periodo de la "ricostruzione", exige una radical transformación de las estructuras institucionales y administrativas del viejo régimen, contra el que habían luchado, en un clima de unidad nacional, todas las fuerzas políticas y sociales del país. La lucha común contra el fascismo, unido a la Resistencia nacional contra la invasión nazi, crean un contexto ideal para la creación del nuevo estado democrático. En el referéndum del 2 de junio de 1946 el electorado italiano, con ampliación del sufragio universal a las mujeres, proclama la República, poniendo punto final a la monarquía de los Savoia. Una primera "Consulta" y, seguidamente, una verdadera Asamblea constituyente se reúne para elaborar la nueva Constitución republicana. El 18 de abril de 1948 tienen lugar las primeras elecciones libres que darán la victoria a la Dc, quedando excluido de la formación de gobierno el Fronte Popolare (formado por el Pci y el Psi) .

Durante los primeros años de la posguerra se abre en Italia un nuevo debate sobre el nexo entre política y literatura, sobre la función y la responsabilidad del intelectual en la difusión de la cultura. Entre 1945 y 1956, años del "impegno" político del intelectual y del literato, años en los que el debate cultural está ineludiblemente impregnado de connotaciones políticas, la literatura y la política, íntimamente relacionadas, se ven implicadas en la formación de una "nueva cultura".

Una reconstrucción global de la vida cultural, literaria y política, de la Italia de la posguerra, y por supuesto de los años sucesivos, exige un atento estudio de las revistas¹ que en esos años iniciaban su actividad. Precisamente en 1945 nacen dos de ellas, "Il Politecnico" y "Società", dos revistas aparentemente opuestas (la primera presentaba una mayor autonomía crítica de inmediatos fines políticos, la segunda, en cambio, era órgano oficial del partido comunista), pero que en realidad se complementaban en la función que habían de cumplir. Los intelectuales italianos, muchos de los cuales habían participado en la Resistencia y vivían ahora el entusiasta clima cultural y político de la reciente Liberación, expresan el vivo deseo de realizar, sobre

[(*) El asterisco detrás del año de publicación indica la edición que hemos utilizado].
[Se indicará entre paréntesis el título original cuando citemos en italiano una obra extranjera].

¹Las numerosas revistas de cultura que surgen en torno a 1945, entre las que destacamos dos de las más significativas, ofrecen un cuadro completo del debate cultural de esos años. Para un estudio más detallado de las revistas publicadas entre 1945 y 1975, véanse las siguientes publicaciones: el número especial de "Il Contemporaneo" titulado: *1945-1975. Trent'anni di storia letteraria attraverso le riviste*, en "Rinascita", 29/8/1975, n. 34; G. Luti, P. Rossi, *Le idee e le lettere. Un'intervento su trent'anni di cultura italiana*, Longanesi&C., Milano, 1976.

todo en el plano ideológico-cultural, una apertura y una adaptación a los nuevos acontecimientos de la vida italiana.

El ecléctico programa de Elio Vittorini propone una revisión de los más variados aspectos de la cultura: de la política a la cultura, de la economía a la literatura, del pensamiento científico a la cultura humanista. La revista "Il Politecnico"² nace con el fin de abrir el camino hacia una "nuova cultura", claramente opuesta a la ideología de antes de la guerra, y de renovar el espacio cultural italiano definiendo *ex novo* el papel del intelectual en la formación de la nueva cultura italiana dentro del mundo democrático y socialista y la nueva relación entre cultura y política. En contra de la política cultural del Partido Comunista Italiano, que trataba de imponer una línea de comportamiento cada vez más rígida, Vittorini propugna una nueva educación democrática y la difusión de una cultura libre. La postura de Vittorini provocará casi inmediatamente un abierto enfrentamiento entre "Il Politecnico" y revistas como "Rinascita" (con duros ataques de Togliatti y Alicata a la falta de compromiso ideológico de Vittorini) y "Società". Como observa Giorgio Luti en *Le idee e le lettere*, "la richiesta vittoriniana di una cultura non conformista, non soggetta alle estetiche del partito, aliena da

²Revista de cultura fundada en Milán por Elio Vittorini. La primera serie (1945-1946) inicia su publicación como "Settimanale di cultura", transformándose más tarde, en la segunda serie (1946-1947), en "Mensile di cultura contemporanea". Calvino resume la actividad de Vittorini y de la revista de la siguiente manera: "Dal 1945 al 1948, richiamandosi all'enciclopedismo risorgimentale di Carlo Cattaneo aveva fondato e diretto "Il Politecnico" passando da una prima fase più divulgativa (il settimanale) ad una di dibattito intellettuale e letterario di politica culturale (la rivista)" (Calvino, *Presentazione*, pp. 9-12). Redacción de la primera serie: F. Calamandrei, F. Fortini, V. Pandolfi, A. Steiner, S. Terra. Secretario de redacción de la segunda serie: G. Trevisani. Publicación: Einaudi, Torino.

dogmi precostruiti, una cultura tutta da farsi su basi nuove, si scontrava almeno per allora contro il canone ufficiale del "realismo socialista", contro le tesi zdanoviane largamente diffuse che intanto avevano posto ipoteche assai dure"³. Todo ello, unido por una parte a la 'incapacidad' de Vittorini y de los redactores de la revista para adaptar los medios de expresión y del lenguaje a la vastedad del objetivo que se habían propuesto, y por otra a la ruptura del espíritu unitario de la Resistencia y a la consiguiente dificultad de responder a exigencias y posiciones políticas de diversa índole, llevará al cierre definitivo de la revista en diciembre de 1947.

En el mismo año 1945, y por tanto en el mismo contexto en que se había gestado "Il Politecnico", nace la revista "Società"⁴. Menos ecléctica y aventurada que "Il Politecnico", pero al mismo más 'limitada' en sus modelos de análisis, debido a su "compromiso" incondicional con la línea del partido comunista, "Società" parte de la iniciativa de intelectuales de formación histórico-humanista y de literatos, la mayoría procedente del viejo idealismo crociano, con el propósito de "integrarsi nella nostra cultura in modo polemico e dialettico richiamandosi alla tradizione di concretezza di quella parte degli intellettuali del Risorgimento che riuscirono a riportare l'Italia a

³G. Luti, en *Le idee e le lettere*, cit., p. 20. Las críticas contra la autonomía de la cultura propuesta por Vittorini no procedían únicamente de las filas del partido comunista; era una posición que tampoco resultaba cómoda para la Democracia Cristiana y para quienes consideraban las propuestas de Vittorini demasiado "marxistas".

⁴Revista trimestral. Redacción: R. Bianchi Bandinelli, R. Bilenchi, M. Chiesi, M.B. Gallinaro, C. Luporini. Publicación: Leonardo, Firenze (1945-1950); Einaudi, Torino (1950-1956); Parenti, Milano (1957-1961).

livello europeo"⁵. Como observa Luti, "Senza dubbio alla "rottura" globale del "Politecnico", "Società" sostituiva l'ipotesi di un possibile e costruttivo aggancio con una pur viva tradizione democratica, lungo l'asse desanctiano-gramsciano da recuperarsi e proporre come piattaforma per una efficace revisione dell'azione culturale"⁶. La rivista se propone superar el planteamiento crociano, dominante aún en la cultura italiana de los años cuarenta, y construir una cultura alternativa a través de una serie de formulaciones de tipo teórico-cultural capaces de establecer una relación crítica y dialéctica con la concepción idealista-burguesa. "Si trattava in pratica [añade Luti] di costituire uno spazio culturalmente egemonico da affiancare e integrare all'operazione avviata in sede politica dal movimento operario"⁷.

Siguiendo un 'vago' modelo gramsciano, pues la obra de Gramsci, que no será publicada hasta años más tarde, se conocía sólo de manera fragmentaria, la revista plantea, en sus primeros años de vida, un método de trabajo basado en la interdependencia de diversas disciplinas. La orientación de la revista sufre notables modificaciones a partir de 1947, con la inauguración de una nueva etapa, al restringirse el área de sus colaboradores a intelectuales militantes y simpatizantes del Pci. Se sigue entonces una línea más sistemática en los planteamientos históricos, filosóficos y políticos. Ahora con mayor empeño la revista se propone superar la ideología crociana a través de un análisis crítico del pensamiento gramsciano (es importante

⁵*Le idee e le lettere*, cit., p. 236.

⁶*Ibid.*, p. 23.

⁷*Ibid.*, p. 26.

señalar que precisamente en 1947 se publica la primera edición de las *Lettere dal carcere* de Gramsci). Vuelven a situarse en el centro del debate cultural de estos años algunos postulados gramscianos sobre la cuestión de la lengua y la definición de la identidad del intelectual-literato, sobre la función de la literatura, considerada como manifestación íntegra de conciencia social y de conocimiento de la realidad, en la difusión de la cultura y en la mediación cultural entre los intelectuales y las clases populares. Del análisis de esta relación, los gramscianos de posguerra extraerán, con interpretaciones a veces distantes del original, indicaciones para la creación de una nueva literatura *nazional-popolare*. Gramsci había destacado además la importancia de una crítica literaria de tipo "militante", que supiera captar el valor "organico" de la literatura, fundiendo en un mismo análisis "la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato", para lo cual indicaba como modelo esencial la crítica de De Sanctis.

Desde un punto de vista literario "Società" propone a su vez una reorganización metodológica con el fin de adecuar las posiciones críticas a la orientación política marcada por la revista (con modelos como los soviéticos Eisenstein, Blok, Esenin, Majakovskij). A partir de 1957 la revista tiende a enriquecer el horizonte de su investigación filosófica y metodológica (aplicada al estudio del marxismo teórico, de la historia del pensamiento político y social) a través de los nuevos instrumentos de análisis: de las ciencias sociales a la antropología cultural, a la epistemología, a las ciencias económicas.

La crisis de "Società", y el definitivo cierre en 1961, debido con toda probabilidad al excesivo academicismo que estaba adoptando la revista, pasará el relevo a "Il Contemporaneo"⁸, revista que había sido fundada en 1954. A diferencia del método teórico-especulativo de "Società", "Il Contemporaneo" se presenta como un órgano cultural más ágil y abierto, destinado fundamentalmente a una vasta obra divulgativa. La revista, igualmente gramsciana, da impulso a un planteamiento interdisciplinar con particular insistencia sobre los sectores científico y económico, sin por ello desprestigiar el espacio humanista y las artes aplicadas. La acción de "Il Contemporaneo" tuvo, sobre todo en los primeros años, una notable eficacia. Aprovechó, con extrema intuición, la ocasión de atraer hacia sí las filas de la izquierda italiana en un momento en que ésta se encontraba en serias dificultades tanto a nivel nacional como internacional (sobre todo a raíz de 1956 y de los hechos de Hungría).

En esta óptica marxista, y en relación con la línea de estas revistas, nace en Italia el *neorealismo*, considerado el más importante 'movimiento' de la mitad del siglo. Mientras que los partidos católicos siguen haciendo referencia a las formas de la tradición clerical y jesuita, la izquierda italiana encuentra en el *neorealismo* una imagen esquemática de una cultura popular y obrera. El término *neorealismo*, o más comúnmente denominado *realismo*, definía en su origen las nuevas formas de literatura realista que se habían

⁸Suplemento mensual de la revista "Rinascita". Revista de cultura militante fundada en Roma por R. Bilenchi, C. Salinari, A. Trombadori.

desarrollado desde finales de los años Veinte y durante los años Treinta. El carácter problemático de este primer *realismo* sólo en parte confluirá en el más específico *neorealismo* de la posguerra al adoptar éste la nueva acepción que el término tomará a partir de 1942 (el término se utilizó por primera vez para hacer referencia concreta a la película *Ossessione* de Visconti, extendiéndose rápidamente en ámbito cinematográfico). Inmediatamente después de 1943, el enorme interés que provoca el *neorealismo* entre los intelectuales italianos ampliará la utilización del término al ámbito literario. El *neorealismo*, considerado el método artístico más próximo a una óptica nacional-popular, evolucionaría en poco tiempo hacia nuevas formas de expresión: del simple *realismo* se pasó al *socialrealismo* y finalmente al *realismo socialista*. El tenso clima que caracterizó los primeros años de la guerra fría, invitó a la crítica marxista a una nueva reflexión sobre el concepto de *realismo*. Denunciando los límites e insuficiencias del *neorealismo*, muchos intelectuales y críticos comunistas, o próximos al partido, delinearon las nuevas formas de un realismo más riguroso y dogmático, cuyos modelos teóricos se basaban en la obra del dirigente stalinista soviético Andrej A. Zdanov (de ahí el término *zdanovismo* tan en boga en aquellos años): el *realismo socialista*. En este contexto es importante además destacar un dato que influirá de manera notable en el debate de la cuestión del realismo⁹: la traducción en italiano de *Il marxismo e la critica letteraria* (1953) de Lukács.

⁹La crítica marxista no era, a pesar de su enorme repercusión en una parte de los intelectuales italianos, el único modelo dominante; junto a ella el *existencialismo* y el *neopositivismo* ofrecían una respuesta a la crisis ya próxima del marxismo. Por otra parte

A partir de 1956, con el declive del stalinismo y los acontecimientos de Hungría, inicia la crisis de la estética realista (y por tanto neorrealista) y en general de los modelos literarios tradicionales y del planteamiento historicista y entra en crisis el uso del "impegno intellettuale" por parte del Partido Comunista Italiano. Muchos intelectuales comunistas y socialistas abandonan la inflexibilidad del Pci en favor de una vía de reflexión más crítica y abierta, de las tendencias no oficiales del marxismo, adaptándose a las formas de la nueva cultura burguesa. Se plantea de nuevo la problemática del "impegno" del intelectual, que exige una nueva definición de la relación entre literatura y política, dando lugar a nuevas orientaciones políticas y a nuevas formas y proyectos literarios. Se vuelve en cierto modo a la línea de oposición llevada a cabo por la revista "Il Politecnico". La iniciativa, que parte ahora de un espacio típicamente literario y artístico, lleva inevitablemente a consecuencias importantes sobre el plano de la reflexión política.

En torno al año 1955, anunciando el nuevo clima cultural de los años 60, aparecen "Officina" e "Il Menabò", dos importantes revistas que ofrecerán una vía de apertura a las estrictas tesis marxistas. A pesar de proseguir la reciente tradición de la izquierda italiana, "Officina" e "Il Menabò" no tienen una relación directa con los partidos oficiales. En la línea de un nuevo *sperimentalismo*, éstas rechazan de manera radical las

la *fenomenologia* será una de las bases ideológicas fundamentales de la *neoavanguardia* italiana de los años 60.

estructuras lingüísticas e ideológicas establecidas, y por supuesto el *neorealismo*.

"Officina"¹⁰, fundada por Leonetti, Pasolini y Roversi, nace en Bolonia en 1955 como "Fascicolo bimestrale di poesia". Vagamente inspirada en el pensamiento gramsciano, la revista advirtió la urgencia de plantear una revisión de la tradición literaria hermenéutico-novecentista: "Officina" se opone por una parte al novecentismo y a la autosuficiencia literaria, por otra al *neorealismo* y al fácil "impegno" historicista como producto de un rígido esquematismo, incapaz de constituirse como alternativa aceptable. La revista, dedicada de manera particular a las formas poéticas, busca una nueva definición ideológica de la poesía, haciendo suyas las exigencias de clarificación y de profundización de la cultura italiana de los años Cincuenta: una renovación, para usar las palabras de Romanò, que no constituyese "un semplice aggiornamento tematico e formale come quello in atto dalla fine della guerra in poi", sino que, una vez eliminados los mitos "dell'individualismo romantico, dell'evasionismo decadente, del conformistico anticonformismo dei poeti borghesi" participase de manera decisiva y responsable en la solución de los problemas de la sociedad y del hombre contemporáneo. En el ensayo de apertura de la antología de "Officina", Ferretti expone con estas palabras la importancia de la revista :

¹⁰Primera serie: mayo 1955-abril 1958. Redactores: F. Leonetti, P.P. Pasolini, R. Roversi. Segunda serie: marzo/abril 1959-abril/junio 1959. Redactores: F. Fortini, F. Leonetti, P.P. Pasolini, A. Romanò, R. Roversi, G. Scalia. Publicación: Bompiani, Milano.

"Officina" non rappresentò soltanto il terreno di incontro (e di scontro) tra personalità che avrebbero avuto, in diverso modo, una parte sempre più rilevante nella vita culturale italiana (Fortini e Leonetti, Pasolini e Romanò, Roversi e Scalia, Calvino e Sanguineti e Volponi e altri ancora), ma segnò anche una fase di fondamentale trapasso (1955-1959), le cui implicazioni sono arrivate ad investire gli stessi anni sessanta e settanta. Dall'"impegno" alla crisi del 1956 all'avvento del neocapitalismo, dallo storicismo alla stilistica ai primi rapporti strutturalisti, dal crocianesimo a Gramsci ed Auerbach, da Lukács a Della Volpe e Barthes e Goldmann, dal "marxismo critico" all'esistenzialismo e al neopositivismo, dall'antinovecentismo al realismo e allo sperimentalismo e così via: "Officina" si misurò con tutti i principali problemi (ideali e culturali, metodologici e letterari) di quel periodo¹¹.

Si desde un punto de vista ideológico la aportación de "Officina" resultó decisiva para la formación de una nueva cultura, como justamente ha sido reconocido, no menos decisivo fue su papel en el campo de la investigación lingüística. Surgen en el seno de la revista las primeras definiciones del término *sperimentalismo* (o *neosperimentalismo*, como Pasolini lo denominó en 1956) con el que se definía un nuevo modo de experimentación lingüística libre de modelos preconstruidos, "una zona franca, in cui neo-realismo e post-ermetismo coesistono fondendo le loro aree linguistiche"¹².

¹¹Einaudi, Torino, 1975.

¹²P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, "Officina", 1957, n. 9-10, p. 341.

Pasolini distinguía dentro del material apenas bautizado tres subcategorías:

1) Neo-sperimentalismo *tout court*, di origine psicologica, o patologica, concrezione di un "caso" solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo espressionistico. 2) Neo-sperimentalismo influenzato dalla sopravvivenza ermetica o genericamente novecentesca. 3) Neo-sperimentalismo coincidente con la sindrome stilistica della nuova, appunto spuria, ricerca "impegnata", ma, nella fattispecie, non di partito¹³.

El programa central del *neosperimentalismo* se basaba, como bien ha destacado Gianni Scalia¹⁴, por una parte en la "democratizzazione della società civile e politica" (en efecto, el *neosperimentalismo* se afirma como negación y oposición a la sociedad burguesa-capitalista y a sus "valores" racionales, éticos, comunicativos - una sociedad que se ha impuesto como totalización de la racionalización, del "benessere", de la "coscienza felice", del *consensus* generalizado); por otra en la "democratizzazione della comunicazione linguistica e della lingua poetica, derivante da una proposta di operazione stilistica risolta nella riduzione della lingua della poesia alla lingua strumentale e dell'uso, alla "prosa", che si è attuata come assunzione della lingua comune a nuova lingua poetica riformata e *democratizzata*"¹⁵.

¹³P.P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, "Officina", 1956, n. 5, p. 169.

¹⁴G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della "misera" della poesia)*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Sugar, Milano, 1966, p. 42-43.

¹⁵*Ibid.*, p. 43.

La gran originalidad y profundidad de análisis que caracterizó los primeros números de la revista no supo mantener, con el transcurso de los años, el ritmo de las enormes transformaciones sociales que en torno a 1959 se estaban produciendo en Italia (transformaciones que convertirían inevitablemente a la revista en un fenómeno de "anacronía"). Por otra parte, "Officina" no fue capaz de transferir los términos de su penetrante análisis literario e ideológico al análisis filosófico y sociológico como premisa de un compromiso político, de una obra de transformación de la sociedad. En un estudio publicado por la misma "Officina", y del que hemos seleccionado un fragmento (tal vez excesivamente extenso, pero enormemente esclarecedor), Gian Carlo Ferretti presentaba un cuadro completo de la situación, exponiendo las líneas generales de la crisis de final de década y los hechos que anunciaban la crisis definitiva, ya próxima, de la revista:

Nel 1959, infatti, la polemica sui fronti del (neo)novocentismo e del (neo)realismo ha fatto il suo tempo, anche nelle sue manifestazioni più pregnanti, lo storicismo è in piena crisi, e la figura dell'intellettuale che cerca di salvare la sua autonomia, caricandola magari di nuove responsabilità ideali e morali, appare consegnata al passato [...] tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, certe priorità e privilegi tradizionali della letteratura come fatto "creativo" individuale, vengono progressivamente erosi da una istanza interdisciplinare agguerrita e moderna; una nuova piattaforma ideale, culturale e metodologica si va delineando in Italia, attraverso gli apporti della cultura non marxista più avanzata dei paesi capitalistici sviluppati (pragmatismo, neopositivismo, fenomenologia, sociologia, psicologia del

profondo, strutturalismo, ecc.), segnando un netto distacco dalla tradizione romantico-idealista; l'industria capitalistica potenzia i mass-media e inizia un processo massiccio e sottile di tendenziale "razionalizzazione" nella sfera delle strutture editoriali e delle istituzioni letterarie, che farà cadere via via ogni illusorio margine di indipendenza e autonomia del lavoro culturale. È questo un quadro, fra l'altro, nel quale una rivista come "Officina", rimasta ancora largamente legata a un impianto di fondo tradizionale (l'eclettismo, la letterarietà, la mancata trasformazione del sodalizio di scrittori e critici in gruppo culturale, la mancata codificazione del lavoro comune in opere collettive o antologie, la fisionomia tipicamente preindustriale anche nella nuova serie eccetera), una rivista come "Officina", dunque, può apparire per certi aspetti come la prefigurazione di un anacronismo...¹⁶

En conclusión, "Officina" no había sabido organizar coherentemente sus contradictorias instancias de oposición; no había sabido madurar, en los términos de una tendencia alternativa, todo su fervor crítico en relación con las tradiciones culturales burguesas; no había sabido traducir en los términos de una verdadera "militanza" ideal y "avanguardia cultural" el espíritu crítico con que había afrontado otros aspectos de tipo extraliterario.

Con el cierre de la revista, y en gran parte gracias a sus aportaciones a nivel ideológico y lingüístico, se abren para la cultura italiana nuevas e

¹⁶"Officina", p. 110.

interesantes perspectivas. "Officina" había preparado, seguramente sin una intención premeditada, el terreno a la nueva vanguardia, que supo 'aprovechar' con gran intuición la ocasión que se le presentaba. Sanando algunas de las deficiencias manifestadas en "Officina", la *neoavanguardia* sabrá hacer uso (primero a través de "Il Menabò" y más tarde en "Il Verri") de la experiencia plurilingüística y de la investigación experimental de "Officina", de sus temas polémicos, y sobre todo de algo que los miembros de la revista no habían sabido realizar: la formación de un verdadero grupo cultural y un verdadero equipo intelectual.

Precisamente sobre las cenizas de "Officina" nace el programa de Vittorini, que de nuevo se demuestra, como ya en "Il Politecnico", un activo organizador cultural, para la revista "Il Menabò"¹⁷. La línea programática de la revista parte precisamente de la experiencia de "Officina", especialmente de los temas propuestos en la segunda serie, y de la relación de Vittorini con los "culturalisti" (como éste llamaba a los redactores y colaboradores de la revista boloñesa). Todo ello, unido a la relación de Vittorini con Fortini y con Calvino (co-director de "Il Menabò"), da forma a una revista cuyo principal objetivo es el de ofrecer un mayor espacio a la discusión crítica y al mismo tiempo a la experimentación lingüística (esta vez no tanto teórica cuanto práctica).

¹⁷Revista de literatura fundada en 1959 en Turín por E. Vittorini e I. Calvino. Tras la muerte de Vittorini en 1966 aparecerá un solo número (1967, n. 10). Publicación: Einaudi, Torino.

En la *Presentazione* de los índices razonados de "Il Menabò", Calvino expone cómo nació la idea de la revista: "[Vittorini] Propose a Einaudi qualcosa che fosse tra una rivista e una collana, cioè numeri-volumi che uscissero senza una periodicità fissa, con interventi critici ma senza la struttura tradizionale delle riviste e abbastanza ampi da contenere brevi romanzi e raccolte di poesie. Numeri non strettamente monografici ma ciascuno centrato su uno o due temi generali". Y, en efecto, así fue. Con mayor cautela que en la etapa anterior de "Il Politecnico (del debate "política y cultura), Vittorini orientaba el planteamiento de la revista hacia una específica configuración cultural, ofreciendo un espacio a una investigación cultural abierta, en un momento de particular tensión ideológica, marcada por el enfrentamiento ya en acto entre un neocapitalismo cada vez más firme y una cultura marxista en claro declive.

Más que una temática específica, "Il Menabò" pretendía establecer "un rapporto diverso col mondo", un "rapporto" que debía expresarse "con mezzi linguistici diversi", a través de una poética acorde con la nueva sociedad italiana. Poco a poco la revista iría tomando consciencia no sólo de la necesidad de "un nuovo modo di formare" (en una visión estrictamente literario-estilística), sino además de definir un modelo ético-político¹⁸ capaz de afrontar la nueva realidad industrial.

A partir del número 5 (de 1962), la revista empieza a mostrar cierto interés por lo que un año después se constituiría oficialmente en Palermo como el grupo de la *neoavanguardia*. Se presenta en este número una

¹⁸La revista, en efecto, fue considerada por algunos un "momento *gnoseologico*".

primera reseña del movimiento, con escritos de Sanguineti y Eco. La apertura de "Il Menabò", y en particular de Vittorini, a escritores de la *neoavanguardia* no es tanto una muestra de completa adhesión, sino más bien una apertura a la indiscutible novedad que representaba la vanguardia dentro del panorama cultural de esos años. "Il Menabò" era en realidad el punto de confluencia de las nuevas propuestas experimentales, de ahí que existiera cierta afinidad con la vanguardia y que ésta encontrara en la revista un óptimo terreno de apertura. Sin embargo, y es importante subrayar este dato, a pesar de que Vittorini firmó (eso sí, con cierta reticencia) el acto de nacimiento de la *neoavanguardia*, "Il Menabò" no era una revista de tipo vanguardístico, sino, sobre todo, experimental.

La revista ampliará su horizonte a partir de 1964 con la colaboración de escritores franceses y alemanes¹⁹. Gracias a la apertura internacional de la revista, la cultura italiana entrará en contacto con los temas de mayor interés en ámbito europeo: del antihistoricismo total de Blanchot al estructuralismo lingüístico de Barthes y de la nueva crítica francesa, del *nouveau roman* y la *école du regard* a las tesis más avanzadas del irracionalismo alemán.

En 1967, la muerte de Vittorini, figura con la que la revista está estrechamente ligada, llevará al cierre de "Il Menabò", que en memoria suya publicará su último número, enteramente dedicado él.

¹⁹A Enzensberger, por ejemplo, se le confiará un número sobre "la letteratura come storiografia".

CAPÍTULO SEGUNDO

La Neoavanguardia

CAPÍTULO SEGUNDO

La Neoavanguardia

1. Nacimiento de la vanguardia¹: de "Il Verri" a la *Neoavanguardia*.

Sin la pretensión de agotar en estas líneas la vastedad y complejidad del debate cultural que tuvo lugar en el seno de la *neoavanguardia italiana*, propósito que comportaría un estudio en profundidad de los escritos de cada uno de los miembros y encuentros del grupo y de las revistas, exponemos aquí los puntos que delinearon el nacimiento del que podríamos denominar el último movimiento de vanguardia importante del *Novecento* italiano.

Como hemos visto en el capítulo precedente, Italia vive en los primeros años 60 la mayor expansión económica de su historia

¹Para una amplia visión de la historia de las vanguardias de los años 60 véanse los siguientes estudios: AA.VV., *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Sugar, Milano, 1966; Gruppo 63 (a cargo de R. Barilli y A. Guglielmi), *Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1978; M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978; F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Bibliotheca Bibliographica, Roma, 1982; R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna, 1995.

contemporánea, el gran "miracolo economico". La nueva cultura de masa y sus nuevos bienes de consumo, el enorme impulso de la industria editorial y su nueva política de mercado, van a transformar profundamente el panorama cultural italiano. Por motivos más que obvios, el debate cultural y político de los años Cincuenta no responde ya a las exigencias de esta nueva realidad. Los movimientos de vanguardia de principios de década rechazan los viejos vínculos (y con ellos la vieja noción de "impegno") con una ideología de partido o de grupo político. Nace, o más bien se recupera la noción de "autonomía" del arte, rompiendo con ello la subordinación entre cultura y política dominante en los años Cincuenta. El antiguo compromiso político del escritor desaparece casi por completo en favor de una investigación más estrechamente ligada a unos medios específicamente literarios.

Por otra parte, la ruptura definitiva con la hegemonía del historicismo idealista y marxista introduce en el panorama filosófico italiano nuevas formas de análisis, entre las que podemos destacar la *filosofía analítica* y el *estructuralismo*.

La historia cultural y literaria de la Italia de los años 60 está pues determinada por el nacimiento en 1963 de la *neoavanguardia*². Como movimiento de vanguardia, y por tanto ligada al mismo concepto de vanguardia que dio origen a las primeras vanguardias históricas, la

²Sin olvidar, claro está, autores como Moravia o Calvino que han mantenido siempre una cierta distancia respecto de la vanguardia.

neoavanguardia nace con el fin común³ de iniciar (o en este caso recuperar) una batalla cultural contra los modelos establecidos. Pero si, como observa Fausto Curi en *Proposta per una storia delle avanguardie*⁴, las primeras vanguardias históricas nacen en el momento de máxima expansión del mundo burgués como rechazo al conformismo y a la falsedad que éste representaba, si en las primeras vanguardias el escritor tiene una connotación asocial y anticonformista (basta pensar en el *poète maudit*), en los años 60 el artista de vanguardia ha perdido toda connotación asocial, hasta tal punto que la *neoavanguardia* entrará en muy pocos años a formar parte del *establishment* contra el que inicialmente se oponían. Como afirma Curi, "Fra l'arte d'avanguardia e società neocapitalista non vi è più il distacco netto, la contrapposizione che esistevano un tempo fra avanguardia e società borghese. La società neocapitalista ha accettato l'arte d'avanguardia e l'arte d'avanguardia ha accettato la società neocapitalista"⁵. El arte de la nueva vanguardia, apreciará además Curi, ha perdido, por otra parte, ese desprecio y desinterés por el estudio, la reflexión, la racionalidad crítica, la tradición, la cultura, la política y todos los aspectos que habían caracterizado al artista de principios de siglo. La actividad artística de la nueva vanguardia implica, por el contrario, una enorme cantidad de materiales culturales, una cultura riquísimamente articulada y lúcidamente organizada, "non ha più nulla del

³En efecto, la *neoavanguardia* nace con un fin concreto, pero no con una línea de trabajo predefinida. Véase nota 9.

⁴"Il Verri", 1963, n. 8.

⁵*Ibid.*, p. 12.

rifiuto acritico e dell'eversione irrazionalistica, così come non ha più nulla dell'illuminazione e della creazione"⁶.

Gianni Scalia define, por su parte, las principales diferencias entre las dos vanguardias en términos de producción, en la nueva relación entre "esteticità e mercificazione". Según el autor, la *neoavanguardia* se diferencia de la vanguardia histórica...

in quanto [...] si impone la negazione continua e permanente e, per così dire, *oggettiva e critica, totale e determinata* [...] di fronte al processo generalizzato e socializzato di razionalizzazione e reificazione che trasforma l'opposizione in "merce", e realizza la cattiva identità del rapporto tra esteticità e mercificazione, in cui i prodotti estetici (come i produttori e i fruitori) non appaiono soltanto più come merci estetiche *specifiche* ma, appunto, come merci *specifiche-comuni*. In esse si socializza e razionalizza come valore di scambio la conflittualità *fuori* e nel mercato. Per cui si impone il programma "di fare dell'avanguardia un'arte da museo" [...]⁷.

Desde un punto de vista puramente literario, para autores como Franco Fortini, la principal diferencia entre las dos vanguardias está en que la *neoavanguardia* hace un uso casi exclusivamente irónico y "classicheggiante" del material iconográfico, verbal y psíquico, mientras que

⁶*Ibid.*, p. 13.

⁷G. Scalia, *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, cit., p. 48.

en casi toda la vanguardia histórica se hace un uso a menudo "trágico" y de directa descendencia romántica.

Tutte le forme di letteratura sarcastica, umoristica, patafisica, lunatica, di beffa, di epigramma, di sconsecrazione del linguaggio comunicativo e persuasivo (accuratamente ispirate alle antologie bretoniane del "humour nero") hanno avuto da noi, e negli ultimi anni, uno sviluppo ignoto alle età precedenti⁸.

Pues bien, como apuntábamos anteriormente, la *neoavanguardia* italiana nace con la idea de emprender una "batalla cultural contra los modelos establecidos", objetivo que implicaba a su vez una oposición contra unas formas de expresión completamente consumidas y envejecidas que impedían cualquier tipo de renovación estilística y lingüística. No se trataba, como en el caso de las vanguardias históricas, de una oposición anticonformista contra un determinado grupo social, sino, sobre todo, de una 'revolución' lingüística capaz de superar la crisis del realismo, ya en acto en los años Cincuenta. Éste era en realidad el único punto de unión entre los miembros de la nueva vanguardia, pues el *Gruppo 63* no surge de unos principios teóricos precisos, ni del resultado de una actividad creadora conjunta, sino simplemente de un interés común por renovar el anquilosado

⁸F. Fortini, *Due avanguardie*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p. 12.

tejido lingüístico. Se conocían, en resumidas cuentas, los fines, los medios llegarían sólo más tarde. Umberto Eco dirá, en efecto, en una ocasión: "Il Gruppo 63 [...] non esisteva. Nel senso organizzativo del termine era vero: si trattava in effetti di una comunità di scrittori, saggisti, pittori, musicisti, che da tempo si conoscevano e che facevano cose di comune interesse"⁹.

Si bien el *Gruppo 63* no nace como grupo hasta 1963, ya desde 1956 aparecen en torno a la revista "Il Verri" los primeros escritos de los futuros componentes del grupo. Como se indica en el volumen *Critica e teoria*¹⁰, el nacimiento y muerte de la *neoavanguardia*¹¹ coincide a grandes líneas con el primer número de la revista "Il Verri" (en otoño de 1956) y el último número de "Il Quindici" (en 1969). La idea de Luciano Anceschi es la de englobar en un espacio orgánico, es decir, en torno a "Il Verri"¹², la experiencia heterogénea de sus colaboradores, un grupo de jóvenes poetas y críticos de diverso origen y procedencia, algunos de los cuales pertenecientes a la escuela del mismo Anceschi. Podemos destacar entre ellos a Guglielmi,

⁹U. Eco, *È esistito il Gruppo 63?*, en *Lo sperimentalismo e l'avanguardia*, recogido en *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 94.

¹⁰*Gruppo 63, Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1978.

¹¹El término *neoavanguardia* no incluye exclusivamente el *Gruppo 63*. Junto a éste aparecen otros grupos (como el *Gruppo 70*) y otros autores no incluidos en ninguno de estos grupos. El *Gruppo 70*, aislado en la geografía florentina, nace en el ámbito de la revista "Quartiere", fundada en Florencia en 1958. A menudo se le incluye, a pesar de sus características propias, dentro del *Gruppo 63*.

¹²Revista trimestral fundada en Milán en 1956 por L. Anceschi. Publicación: Edizioni il Verri, Bologna. La publicación de la revista pasará más tarde a las ediciones Mantovani, de ahí a Scheiwiller, luego a Paolazzi y a Feltrinelli, y finalmente será autónoma.

defensor de la literatura del no-compromiso; Barilli, de formación fenomenológica abierta al psicoanálisis, a la lingüística y a la antropología; el hermético Solmi; Giuliani, Sanguineti, Porta y otros componentes del *Gruppo 63* que más tarde fundarán la revista "Il Quindici".

Anceschi se propone superar el historicismo idealista y postidealista, no sólo a través de una "revisión" como la que proponía "Officina", sino sobre todo a través de una investigación poética y crítica completamente diferente. La revista aparece en un momento de anquilosamiento de la literatura italiana, en cierto modo cercada entre la anacronía de ciertas experiencias herméticas (como la de la "Linea lombarda") y el dogmatismo de una poética sociológica y neorrealista, con la intención de recoger las nuevas voces de la poesía, de la narrativa y de la crítica. La revista concibe la literatura "quale atto continuo di innovazione", una literatura que es necesario capturar "nel momento pregnante e oscuro del suo nascere" y que además está destinada a no confrontarse más que consigo misma. En clara oposición con los valores tradicionales y, por supuesto, con los cánones de la política cultural de la izquierda oficial, "Il Verri" elige la línea del experimentalismo. Se trata de un experimentalismo que, como dice Luti, "si concretizza prevalentemente nell'antidogmatismo ideologico e nella ricerca alternativa di uno spazio oggettivo d'indagine, ben circoscritto all'ambito linguistico-formale"¹³. El experimentalismo de "Il Verri" constituye, pues, el punto de partida y, al mismo tiempo, el punto de llegada obligado de la

¹³*Le idee e le lettere*, cit., p. 42.

experiencia de la *neoavanguardia*, el elemento unificador y catalizador dentro de la diversidad del grupo.

A pesar de que "Il Verri" ha acogido "poéticas" a menudo diferentes y contrastantes, la unidad de la revista viene dada por el planteamiento "fenomenológico" de Anceschi ("fenomenologia come *sistematicità aperta che organizza e giustifica in sé i sistemi chiusi*"). La fenomenología, método antiidealista y antidogmático heredado de Husserl y Banfi, se remite directamente a la experiencia artística, a "l'esperienza del vissuto e del vivente dell'arte", negándole toda universalidad y postulando su relatividad y su carácter provisorio.

Por primera vez en 1961, con la publicación de la antología poética de *I Novissimi*¹⁴, la *neoavanguardia* revela una fisionomía orgánica y una concreta propuesta operativa, preparando así la plataforma del encuentro del *Gruppo 63*. La apartada acción de los poetas de "Il Verri" se impone de esta manera como objeto de amplio consumo, incluso en ámbito internacional. Como declara Alfredo Giuliani en el ensayo programático que presenta la antología, los poetas *Novissimi* (Giuliani, Pagliarini, Sanguineti, Balestrini y Porta) defienden ante todo la "efficacia linguistica" de la poesía, de una poesía que propone el mismo *hacer* de la poesía como verdadero "contenido" ("Ciò che la poesia *fa* [dice Giuliani] è precisamente il suo

¹⁴A. Giuliani (a cargo de), *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1961 y 1965*.

"contenido"). A nivel lingüístico, la principal pretensión de *I Novissimi* es, por una parte, "trattare la lingua comune con la stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione"¹⁵; por otra, "una reale "riduzione dell'io", quale produttore di significati; e una corrispondente versificazione, priva di edonismo, libera da quella ambizione pseudorituale che è propria della ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi moderni camuffamenti"¹⁶.

A partir de 1962, gracias a la importante intervención de la editorial Feltrinelli, "Il Verrì" empieza a imponerse, en su papel de mediador entre poesía y cultura, como portavoz de una nueva situación cultural. La experiencia poética del primer grupo de los "poetas" se amplía, con notables resultados, a la narrativa¹⁷. Por otra parte, la publicación en este mismo año de *Opera aperta* de Umberto Eco pone en contacto a los miembros del grupo con los resultados de la semiología literaria francesa (de Barthes a Todorov), con la acción de ruptura de "Tel Quel" y con el *nouveau roman*. Finalmente la incorporación a la *neoavanguardia* de las experiencias de la vanguardia figurativa y musical, completa la configuración casi definitiva del movimiento de vanguardia.

¹⁵*Ibid.*, p. 22.

¹⁶*Ibid.*, p. 21.

¹⁷Son claramente representativas de esta nueva narrativa *Capriccio italiano* de Sanguineti o *Conoscenza per errore* de Leonetti.

Es importante recordar además que precisamente en 1962 "Il Menabò" de Vittorini y de Calvino abría un espacio a las propuestas experimentalistas de la incipiente vanguardia.

En 1963, siguiendo la propuesta de Balestrini, el grupo inicial de *I Novissimi*, ampliado en el curso de pocos años hasta un total de 34 escritores y nueve críticos (entre ellos Eco, Guglielmi, Sanguineti, Leonetti, Pignotti, Testa, Ferretti, etc.), en gran parte procedentes de la cantera de "Il Verri", se reúne por primera vez en Palermo, sellando así el nacimiento oficial del *Gruppo 63*. Las reuniones de Palermo eran en realidad una puesta en común de un material previamente elaborado: cada participante presentaba sus propuestas o leía sus propios textos, narrativos o poéticos, abriendo así el debate. No se seguía, por tanto, una línea de investigación determinada, simplemente se daba a conocer el estado de la situación literaria. Esta falta de homogeneidad por parte de los miembros del grupo ha sido duramente criticada por Maria Corti, quien ha interpretado este primer encuentro del grupo y, en particular, el volumen-manifiesto feltrinelliano que aparecerá un año más tarde, simplemente como "un'operazione di tipo piuttosto socio-culturale, pragmatico, editoriale, che letterario in senso stretto". Por otra parte, Corti denuncia la falta de seriedad de las propuestas de tipo crítico y lingüístico: "francamente, sui trentaquattro scrittori del *Gruppo 63*, presi nell'insieme, nessun discorso serio di natura critica e linguistica è possibile,

più di uno invece di carattere sociologico o di tipologia della cultura in prospettiva semiótica"¹⁸.

No obstante, debido a la situación de estancamiento de la literatura italiana, las propuestas del grupo se van imponiendo poco a poco como única alternativa a los productos de la tradición. Se multiplican así las obras de los protagonistas y los encuentros del grupo (Reggio Emilia, 1964; Palermo, 1965) y nacen diversas revistas, como "Il Marcatrè"¹⁹, estrechamente vinculadas con el movimiento de vanguardia.

En el debate de Palermo de 1965 se plantea una nueva cuestión: "a che punto è il romanzo sperimentale in Italia, che senso ha oggi un'avanguardia, in che condizioni deve muoversi una ricerca letteraria?"²⁰. Como reconoce Andrea Barbato, en Palermo "si capì che la situazione culturale italiana non era favorevole agli esperimenti, che sono sempre indizio d'una civiltà intellettuale insieme raffinatissima ed estenuata. Non esisteva un pubblico in grado di confortare con la sua presenza le avventurose ricerche estetiche di una minoranza"²¹, por lo que "bisognava continuamente spostarsi, perché

¹⁸M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 113.

¹⁹Noticiero mensual de cultura contemporánea fundado en 1963 en Génova por E. Battisti. Publicación: Ennesse, Milano. La revista, de clara inspiración vanguardista, muestra una gran variedad de intereses: de la arquitectura a la música, de los problemas de la comunicación al diseño industrial. En la sección literaria se publican, además de un 'informe' detallado del congreso de Palermo, textos creativos de autores de la vanguardia (Sanguineti, Giuliani, Porta, Filippini) e intervenciones críticas (Curi, Barilli, Sanguineti).

²⁰A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p. 184

²¹*Ibid.*, p. 185.

l'inaccettabilità non era più una garanzia di sperimentalismo e il criterio del consumo non valeva ormai nulla"²². Todos parecían estar de acuerdo en rechazar la definición de la novela "come intreccio oggettivo, come memoria, come indagine psicologica o storica, come esercizio di lingua tradizionale", sin embargo, no se proponían soluciones alternativas más interesantes.

Precisamente entre 1964 y 1965 inician las primeras 'defecciones' por parte de algunos escritores, hasta el momento miembros o simpatizantes del *Gruppo 63*. Dada la insatisfacción de los resultados obtenidos en los encuentros del grupo en años anteriores y, sobre todo, debido a diferencias 'organizativas' cada vez mayores, un grupo de autores experimentales entran a formar parte, entre 1964 y 1965, y luego entre 1965 y 1970, de lo que más tarde Maria Corti llamaría *neosperimentalismo*²³. La principal diferencia entre el *neosperimentalismo* y los *Novissimi* o el *Gruppo 63*, en la base bastante próximos, está sobre todo en la forma de utilizar el material adquirido: mientras que los primeros defienden un experimentalismo constructivo a través de la 'práctica' textual, los segundos se limitan casi exclusivamente a postulados teóricos y críticos, proponiendo, por tanto, escasos textos creativos.

²²*Ibid.*, p. 187. La propuesta es en realidad de Umberto Eco.

²³M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 131. Maria Corti utiliza el término *neosperimentalismo* para los autores experimentales de este periodo, rechazando la exclusividad de la denominación que Pasolini aplicaba a los textos poéticos publicados en "Officina". Corti distingue entre los autores experimentales de los años 1965-70 dos grupos: Volponi, Malerba, Villa y Ceresa, Manganelli, Vasalli.

Tras los congresos de La Spezia (1966) y Fano (1967) aparecen los primeros signos de una crisis que en 1970 llevará a la disolución definitiva del grupo. La acción colectiva del *Gruppo 63* parece no encontrar ya suficientes justificaciones en el espacio angosto de la literatura. La lucha contra las convenciones sociales y políticas y la definitiva explosión de la crisis del 68 obliga a la *neoavanguardia* a una toma de posición de verdadero compromiso. Nace en 1967, como producto extremo de la *neoavanguardia*, reivindicando una posición de guía y de interpretación político-cultural de los acontecimientos del 68, la revista "Quindici"²⁴. Anticonformista en la forma y en el contenido, "Quindici" nace como revista de ruptura, en oposición al provincialismo del *establishment* cultural (de Moravia, Pasolini o Bellonci) y al retraso del mundo académico. La redacción de la revista, en gran parte compuesta por miembros del *Gruppo 63*, propone lo que Eco había denominado una "guerriglia semiologica", descodificando productos culturales de amplio consumo, llevando a cabo una perentoria contrainformación política y reconduciendo dentro de su contexto ideológico los diversos "signos" artísticos, literarios y sociales. Sin embargo, la revista no supo encontrar un justo equilibrio en su lucha política, lo cual llevará en poco tiempo a interrumpir la publicación. En realidad "Quindici" se había limitado a 'oponerse', no a proponer soluciones a la crisis como había hecho la revista "Ragionamenti", mucho más actual que "Quindici" en

²⁴Revista mensual dirigida por A. Giuliani. Publicación: Edizioni Quindici, Roma.

sus planteamientos. Como testimonian las palabras de Guglielmi en uno de los últimos números de la revista²⁵:

La neoavanguardia italiana nacque come forma di contestazione. Caratteristica preminente della contestazione è di porsi come globale. Sulla base di queste due affermazioni ci pare di poter sostenere che le incertezze che la neoavanguardia sta vivendo sono collegate alla crisi che ha investito quella funzione di contestazione nel cui segno l'avanguardia era nata: cioè la crisi che ha investito la letteratura come discorso totale, tuttavia portato avanti attraverso un discorso particolare e specialistico. Gli è che il compito è passato in altre mani, e cioè, come è noto, ai vari movimenti di contestazione, scoppiati così furiosamente in tutto il mondo.

La experiencia de la *neoavanguardia* había sido, concluye Asor Rosa, sólo un episodio del desarrollo de las ciencias humanas, "un fattore di trasformazione, in questo senso notevole, del gusto, del costume, della mentalità, della percezione, delle capacità e attitudini conoscitive degli intellettuali italiani e del pubblico", pero en realidad no había sido capaz de transformar la lengua literaria tan profundamente como inicialmente se había propuesto.

²⁵La revista deja de publicarse en agosto de 1970 debido a la ruptura dentro del grupo: por una parte Giuliani quería que la revista se mantuviera en un ámbito estrictamente cultural; por otra, Eco y Balestrini insistían en mantener una perspectiva política.

2. Cuestiones teóricas

2.1. *Experimentalismo y vanguardia*

Experimentalismo y vanguardia, dos términos relacionados uno principalmente con "Officina" e "Il Menabò" y otro con "Il Verri", dan lugar a principios de los 60, a pesar de sus diferencias, a innumerables discusiones²⁶. Según la precisa definición de Umberto Eco en *Consumo, ricerca e Lettore Modello*²⁷, *sperimentare* no sólo representa una innovación respecto de la tradición establecida, puesto que muchas de las obras de arte que hoy se consideran significativas han sido a su manera experimentales (Eco cita a autores como Manzoni, Rabelais, Conrad o Henry James); lo que caracteriza sociológicamente al autor experimental es la voluntad de ser aceptado y "che i suoi esperimenti, col tempo, diventino norma". Por otra parte, "per giudicare un autore sperimentale occorre giudicarlo attraverso e sopra le sue opere singole; sulle opere, in ogni caso, non in base alla sua

²⁶Véanse al respecto los siguientes artículos: P.P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, "Officina", 1956, n. 5; P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, 1957, n. 9-10; F. Leonetti, *Controversie preliminari, per una definizione*, "Il Verri", 1963, n. 8; A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964; M. Spinella, *Un'ipotesi di sociologia della letteratura*, "Menabò", 1965, n. 8; G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della "miseria" della poesia)*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit.

²⁷U. Eco, *op. cit.*, en AA.VV. (a cargo de L. Russo), *Letteratura tra consumo e ricerca*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 98.

poética". En la vanguardia, en cambio, continúa Eco, a partir de una poética se llega a la obra. No es posible, por tanto, hablar de una obra de vanguardia, sino de una obra creada en el ámbito de un movimiento de vanguardia: "Típico del movimiento d'avanguardia è la decisione provocatoria, il voler offendere socialmente le istituzioni culturali (letterarie o artistiche) attraverso prodotti che si manifestino come inaccettabili"²⁸. El *experimentalismo* pretende provocar desde dentro de una determinada institución literaria, mientras que la *vanguardia* pretende provocarla desde fuera con el fin de que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo ultrajoso de interpretar las instituciones culturales artísticas y literarias.

Teniendo en consideración estas notas preliminares, observamos que el panorama literario y artístico de los años Cincuenta y Sesenta se debate constantemente entre estos dos polos. Mientras que "Officina" proponía a finales de los Cincuenta un 'puro' *experimentalismo*, atento a la "experimentación" concreta de las formas lingüísticas, la entrada en los años Sesenta va a verse 'contaminada' por el deseo de ruptura inconformista de la vanguardia. La revista "Il Menabò", por ejemplo, a pesar de su carácter primordialmente experimental, no cierra sus puertas, como hemos visto, a partir de 1962, a los postulados 'innovadores' de la vanguardia y a su oposición contra el instituto lingüístico de la tradición y, en general, contra el

²⁸*Ibid.* Véanse además las características que R. Poggioli señala como comunes a todos los movimientos de vanguardia en *Teoria dell'arte di avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962.

establishment cultural italiano. Por otra parte, "Il Verri" se proponía como revista de vanguardia, más atenta a la problemática socio-cultural que a la verdadera experimentación formal.

La vanguardia italiana de los años 60, había optado por una transformación lingüística que fuera, al mismo tiempo, una transformación social, pero, a pesar de sus intentos, en la mayoría de los casos no fue capaz de conciliar coherentemente estos dos objetivos. Las interminables y, a menudo, estériles discusiones que tuvieron lugar en el seno de la *neoavanguardia* habían dedicado demasiados esfuerzos en construir una sólida "poética" de vanguardia, descuidando casi por completo la puesta en práctica de sus conclusiones.

2.2. La cuestión del "*impegno*"

La *neoavanguardia* italiana, fiel al espíritu de contestación sobre el que había fundado sus bases, no puede dejar de cuestionarse la manera de conciliar su deseo de renovar el arte y la literatura, sus formas y sus medios de expresión, con las nuevas exigencias históricas, sociales y políticas. La cuestión de la responsabilidad social de la vanguardia, es decir, la necesidad o no de una ideologización por parte del arte en relación con la nueva situación social y política, es uno de los temas que ha provocado mayores

controversias entre los miembros del grupo. La *neoavanguardia*, retomando algunas cuestiones ya planteadas por las vanguardias históricas y aplicándolas a la realidad italiana de los años 60, con las debidas innovaciones (han transcurrido más de 50 años), trata de establecer los límites de responsabilidad social de la literatura dentro de su contexto histórico.

Haciendo un brevísimo recorrido histórico sobre la cuestión de la "función social del arte", observamos que ya en el siglo XIX se había tratado de definir la función social del arte y del escritor en relación con los importantísimos cambios sociales que habían representado la consolidación de la burguesía como clase social y el nacimiento de una clase obrera exigente de sus derechos. Como señala Hauser en su *Storia sociale dell'arte*²⁹, la función social que había caracterizado durante siglos a la figura del escritor empezó a tambalearse a partir de 1830 con lo que se denominó el *art pour l'art*, que nació, por una parte, como respuesta a esa división del trabajo que generó la masiva industrialización, por otra, como defensa del arte ante el peligro de ser absorbido por la vida industrializada y mecanizada. Esa deseada "autonomía" del arte respecto de la vida representó un desencanto y una limitación por su parte, pero al mismo tiempo la salvaguardó de su propia naturaleza y espontaneidad. Si bien antes de 1830

²⁹A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino, 1987 (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München, 1953).

la misma burguesía se había servido del arte para sus fines de propaganda política (no existían escritores que no se expresaran políticamente, ni políticos que no hicieran uso de la palabra escrita), posteriormente empezó a vislumbrar el peligro que el arte podía representar para sus fines. Se retomaba así la idea de la autonomía y del carácter desinteresado del arte de la filosofía kantiana que más tarde iba a volver a ser tema de discusión en el contexto de las vanguardias italianas de los años 60. Sin embargo, el *art pour l'art* no era la única respuesta artística dominante en torno a 1830, con ella convivían el "arte social" y *l'école de bon sens*, defensoras aún del compromiso social del arte.

En época posterior, como analiza Barthes en el prólogo a *Il grado zero della scrittura*, el escritor, que no comparte ya una "unidad ideológica" que en realidad era propia de la clase burguesa, se vuelca completamente hacia el compromiso de la forma.

[...] l'unità ideologica della borghesia ha prodotto una scrittura unica, [...
pero] dal momento in cui lo scrittore ha cessato di essere un testimone dell'universale ed è diventato una coscienza infelice (verso il 1850), il suo primo gesto è stato quello di scegliere l'impegno della sua forma, sia accettando, sia rifiutando la scrittura del suo passato. La scrittura

classicistica è dunque esplosa e tutta la Letteratura, da Flaubert a oggi, è diventata una problematica del linguaggio³⁰.

Pero si para algunos autores la literatura se había convertido en una simple "problemática del lenguaje", para muchos otros el compromiso político sigue siendo función indispensable del arte. En esta línea se mueven los escritos de Benjamin, para quien la tendencia de la poesía es políticamente adecuada sólo si lo es literariamente, y sólo esa tendencia literaria es la que constituye la verdadera calidad de la obra. Evidentemente, para autores como Benjamin, al escritor debía exigírsele una reflexión sobre el lugar que ocupaba su obra respecto de las relaciones sociales de producción de la época; se le ha de exigir una posición de compromiso y de lucha dentro del proceso productivo.

Evidentemente la *neoavanguardia* italiana, dadas las diferentes condiciones sociales y políticas en las que nace, no trata la cuestión en los términos de lucha de clase de los que hablaba Benjamin, pero, en todo caso, sí se plantea, como veremos a continuación, la cuestión del compromiso y de la responsabilidad del escritor de vanguardia. Pero veamos, antes de nada, cuál es, según ha señalado Calvino en sus artículos *Il mare dell'oggettività*³¹

³⁰R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982, p. 4 (*Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953 y 1972).

³¹"Il Menabò", 1960, n. 2.

y *La sfida al labirinto*³², la situación cultural de los años 60 ante la segunda revolución industrial.

La línea "razionalista", o della stilizzazione riduttiva e matematico-geometrizzante ha segnalato una relativa vittoria nell'esser riuscita a imporre il gusto dei suoi *designers* e dei suoi architetti all'interno del mondo industriale, ma l'ha pagata con un indebolimento della sua forza creativa e combattiva. Il monopolio dell'opposizione all'ideologia industriale sembra assunto dagli sviluppi della linea "viscerale" (Beckett, Burri, l'"informel", la musica e la pittura del "caso", la "beat generation", ecc.), ma è un'opposizione così poco dialettica che potrebbe essere considerata anche una tranquilla spartizione di territori.

È in questa situazione che la rappresentazione delle trasformazioni del mondo esterno [...] viene perdendo d'interesse: ed è l'interiorità che domina il campo.

Il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose; [...]. La letteratura, puntando su questa zona interna all'individuo, cerca di far breccia là dove la cultura ideologica presenta una lacuna³³.

Y, en efecto, así es. La *neoavanguardia* tratará de hacer frente, aunque no siempre de manera unitaria, a esta "lacuna ideológica" de la cultura

³²"Il Menabò", 1962, n. 5. Poco después A. Guglielmi respondería a Calvino en *Una "sfida" senza avversari*, "Il Menabò", 1963, n. 6.

³³*Ibid.*, p. 94.

italiana. Como ha observado Andrea Barbato en *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*³⁴, la *neoavanguardia* se divide netamente en dos frentes: por una parte la "línea antiideológica" propuesta por Angelo Guglielmi, por otra la "línea sociológica" de Edoardo Sanguineti.

En opinión de Guglielmi,

La linea viscerale della cultura contemporanea è a-ideologica, disimpegnata, astorica; non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale. Non conosce regole (e leggi), né come condizione di partenza, né come risultati di arrivo. Suo scopo è quello di recuperare il reale nella sua intattezza: ciò che può fare sottraendolo alla Storia, scoprendolo nella sua accezione più neutra, nella sua versione più imparziale, al grado zero³⁵.

Inmediatamente después de la guerra, recuerda Guglielmi, el sueño de una literatura comprometida no se realizó por razones intrínsecas a la literatura, "oggi invece [añade] l'esigenza di una letteratura impegnata, la convinzione dell'utilità della letteratura è esposta a un numero infinito di crepe, è pronta a tutti i compromessi, è disposta a ogni cedimento e complicità di fronte a prospettive e soluzioni culturali del tutto "inutili" e "disimpegnate"³⁶. Para Guglielmi el único modo de mantener la 'integridad'

³⁴A. Barbato, *op. cit.*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit.

³⁵A. Guglielmi, *Una "sfida" senza avversari*, cit., pp. 263-264.

³⁶*Ibid.*, p. 267.

de la literatura, dentro de las formas que le son propias, es a través de una literatura "non impegnata", libre de todo compromiso político y social. En resumidas cuentas, Guglielmi propone reducir la inútil y atrasada ideología existente a un grado cero absoluto.

Bisognava cercare di intronizzare la rivolta allo stato puro, evitando il più possibile mediazioni, filtri, sistemazioni: fare in modo che la realtà si manifestasse da sé, rovesciando nell'opera i materiali più aspri, discordi, caotici. Compito dello scrittore appariva quello di organizzare la grande esibizione del caos, senza permettersi di introdurre una distanza, una prospettiva³⁷.

La línea "sociológica" de Sanguineti, inspirada en las teorías de Benjamin y de la Escuela de Frankfurt, reivindica, por el contrario, la necesidad de una historización dentro del ámbito lingüístico-formal, de salvar la ideología y de defender una estrecha relación entre ideología y lenguaje.

Ora io ho la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente, verificabile nel linguaggio [...]. L'avanguardia esprime in generale la coscienza del rapporto fra

³⁷R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, p. 209. Barilli resume perfectamente en este fragmento las palabras de Guglielmi.

l'intellettuale e la società borghese, ed esprime contemporaneamente la coscienza del rapporto fra ideologia e linguaggio³⁸.

La relación entre ideología y lenguaje y, en general, el tema de la ideología se remite inevitablemente, como bien ha observado Sanguineti en el ensayo *Avanguardia, società, impegno*³⁹, a la relación entre la situación cultural y el neocapitalismo. Sanguineti analiza en términos estéticos y económicos la función de la vanguardia dentro del sistema neocapitalista, sirviéndose en algunos casos de la teoría de las vanguardias históricas y de su relación con el sistema capitalista.

l'avanguardia si configura come fenomeno linguistico-ideologico (al limite dunque esplicito, in forza dell'aspetto ideologico, in sede schiettamente politica), e un ordine strutturale, per cui essa si configura come risposta dell'artista, più largamente dell'intellettuale, alle condizioni economiche di fatto della società in generale [...]⁴⁰.

Efectivamente un estudio sobre la vanguardia como el que propone Sanguineti exige un análisis de la situación económica que la ha creado, por ser éste, entre otros, uno de los rasgos que la definen. En realidad, la

³⁸*Ibid.*, pp. 172-173.

³⁹en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., pp. 85-100.

⁴⁰*Ibid.*, p. 86.

neoavanguardia había tenido en consideración las 'peligrosas' consecuencias de la nueva sociedad neocapitalista ("con tutti i rischi di perdita dei tradizionali valori umanistici"), sin embargo, como declara Barilli, se había limitado a fotografarla pasivamente dando de ella una simple visión mecánica y pasiva. La vanguardia italiana se mantuvo, a pesar de los intentos de unos y otros, en un plano puramente teórico, sin ser capaz de superar las diferencias entre la "línea antiideológica" y la "línea sociológica", lo cual revelaba, por otra parte, la incapacidad de la vanguardia de constituirse como guía dentro del contexto cultural italiano. La vanguardia se limita a negar la ideología marxista imperante, pero no ofrece propuestas alternativas.

Nel presente aveva ragione Guglielmi: se l'ideologia era quel complesso di valori o postulati predicati dal marxismo ortodosso allora dominante sui partiti della sinistra ufficiale (PCI, PSI), e su tanta parte degli intellettuali italiani, quel matrimonio non si doveva fare, anzi, si doveva evitare ogni collusione con esso, e con le sue tesi disastrose secondo cui le avanguardie storiche erano state funzionali al crollo della borghesia, mentre l'emersione della classe proletaria doveva comportare una reintroduzione di un linguaggio rappresentativo, verosimile. Sanguinetti non aveva torto, sul piano teorico, nel predicare l'inevitabilità di un'ossatura ideologica, ma, come già si è notato, egli mancava del tutto nell'indicare quali lineamenti avrebbero dovuto

caratterizzare una concezione politico-economica alternativa rispetto all'imperante vulgata marxista⁴¹.

Años después, en las reuniones de Palermo de 1965, Mario Spinella, en un último intento de ideologización, trata de acercar la cultura marxista oficial a las "bases" de la vanguardia sin resultados importantes. Con el paso de los años la *neoavanguardia* se va a ver cada vez más desplazada del nudo central del debate político italiano y europeo hasta llegar, a raíz de la crisis del 68, a su desintegración definitiva.

2.3. *Autonomía y heteronomía* del arte

Gracias a la labor de Luciano Anceschi, la noción de "autonomía del arte" adquiere importancia, entre 1933-1936, dentro del horizonte cultural y artístico italiano: las estéticas filosóficas ponen el acento sobre el arte como particular "forma teorica dello Spirito" y modo singular de conocimiento; las poéticas literarias sugieren la idea de una "poesía pura" (tomada de Kant) o de *l'art pour l'art*; la idea de la pintura se purifica pasando del cubismo al

⁴¹R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, pp. 214-215.

arte abstracto. Fruto de estas investigaciones, aparece en 1936 *Autonomia ed eteronomia dell'arte*⁴², un análisis sobre el significado y los límites del principio de autonomía estética del arte, que años más tarde tendrá importantes repercusiones en el contexto de la *neoavanguardia* italiana. Anceschi, haciendo eco de las enseñanzas de su maestro Antonio Banfi⁴³, que representó en Italia el final del idealismo crociano y el principio del racionalismo crítico, plantea en un primer momento la cuestión de la "autonomia estetica dell'arte come volontà ed esigenza dell'arte di distinguersi dagli altri aspetti della realtà, o di bastare a se stessa, o di darsi, comunque, da sé la propria legge senza chiederla ad altro o risolversi in altro"⁴⁴. La cuestión provoca numerosas reflexiones, casi todas ligadas al gusto estético, pero no surgen resultados satisfactorios. La problemática cambia, entonces, de orientación: "non si trattò più, dice Barilli, di distinguere l'arte (come istituzione individuale, o fantasia, o immaginazione sensibile, o sentimento) dalle altre forme o attività della vita spirituale, ma di descrivere il senso di un processo siffatto nella ricchezza infinita delle sue relazioni e di rintracciare il criterio con cui riconoscere questo processo in tutti i casi in cui si presenta"⁴⁵.

⁴²L. Anceschi, *op. cit.*, Sansoni, Firenze, 1936/Garzanti, Milano, 1976 y 1992*.

⁴³Podemos destacar, entre las principales propuestas de Banfi, el principio de correlación sujeto-objeto que supera la absolutización del Sujeto o del Objeto y la transposición metafísica en el acto del Sujeto.

⁴⁴L. Anceschi, *A proposito dell' "autonomia"*, en *Barocco e Novecento*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960, pp. 165-166.

⁴⁵*Ibid.*, p. 167.

Autonomia ed eteronomia dell'arte nace como propuesta historiográfica y fenomenológica, centrada en el gran nudo de la moderna cultura poética, el nudo Poe-Baudelaire, y la noción de "poesía pura". El resultado fue, como afirma Anceschi, "il rilievo di una legge trascendentale: la legge fondamentale del rapporto autonomia-eteronomia, rintracciata non già all'esterno, ma proprio *all'interno* di una figura estrema dell'autonomia dell'arte: la nozione, appunto di *poesia pura*"⁴⁶.

Ya en el contexto específico de la *neoavanguardia*, Renato Barilli destaca en el título de Anceschi una simetría entre el término "*autonomia*" y "*eteronomia*". La copulativa *ed*, explica Barilli, indicaba la importancia de la colaboración entre uno y otro, sin dar prioridad ni al primero ni al segundo. Puesto que en el nacimiento de una obra de arte confluyen todos los momentos de la actividad humana con toda su complejidad, añade Barilli, "la vita dell'arte sarebbe dunque impensabile senza un continuo rapporto eteronomo con altri campi: un'autonomia scrupolosamente osservata ne equivarrebbe alla morte. Ma è evidente che occorre evitare l'estremo opposto, quello della assoluta soggezione eteronoma dell'arte a qualche altra disciplina, o momento di ricerca"⁴⁷; o como insiste en otro lugar: "l'arte doveva sentirsi pronta a collaborare con l'altro, nelle su varie facce, doveva trattarsi appunto, di collaborazione, e non di cedimento, di rinuncia a recare

⁴⁶*Ibid.*, p. 168.

⁴⁷R. Barilli, *Quale impegno?*, "Il Verrì", 1963, n. 8, p. 19-20.

un contributo, ma nel rispetto delle proprie peculiarità"⁴⁸. Esta misma posición es la que defiende Fausto Curi al afirmar che "ciò che caratterizza oggi l'avanguardia è [...] la coscienza non più solo della specificità e autonomia del settore estetico, ma della integrabilità e integratività di esso rispetto agli altri settori della vita del pensiero"⁴⁹.

La colaboración entre "autonomía" y "heteronomía" resultaba, pues, indiscutible para los miembros más 'fenomenológicos' del grupo, que reconocían la especificidad de las diversas disciplinas (en sentido autónomo) y la necesidad de una relación entre unas y otras (en sentido heterónimo); sin embargo, no todos compartían este punto de vista. La 'otra' parte de la *neoavanguardia* prefería preservar la total "autonomía" del arte y de sus instrumentos específicos, centrando sus investigaciones en un campo puramente formal. Pero este "impegno sulla parola" crea, como ha observado Curi, una evidente contradicción:

L'impegno sulla parola, il riscatto della parola, tendono a farsi impegno sull'uomo, riscatto dell'uomo. Il momento di massima autonomia dell'arte risulta così, di fatto, il momento di massima assunzione di responsabilità da parte dell'arte. Si tratta di un'autonomia inclusiva, che quanto più svincola l'arte dagli altri settori operativi, tanto più la porta non ad assorbire in sé gli strumenti e i modi di essi, ma ad includere in sé il loro orizzonte di verità⁵⁰.

⁴⁸R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, p. 206

⁴⁹F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, "Il Verri", 1963, n. 8, p. 14.

⁵⁰*Ibid.*, p. 7.

2.4. La noción de *apertura*

Los primeros síntomas de la evolución de una época de "chiusura" a una época de "apertura" coincide en Italia con el paso del idealismo crociano al racionalismo crítico banfiano, en torno a los años treinta. Partiendo de las teorías de Antonio Banfi y de las aportaciones de su discípulo Enzo Paci, ambos autores inspirados en la fenomenología de Husserl, Anceschi proponía una "nueva fenomenología crítica" que, entre otras propuestas, invitaba a recuperar a historiadores de la cultura como Heinrich Wölfflin y su proverbial doblete "*chiuso*"/"*aperto*".

La noción de "apertura", para algunos uno de los caracteres emergentes de los años 50, llevará, entre 1956 y 1965, a los miembros del *Gruppo 63* a plantearse la cuestión de "quale "aperto", perché l'"aperto"?". "Officina" había proclamado que "occorreva smobilitare [...] i preziosismi, il clima asfittico, il *trobar clus* di ermetici e affiliati"⁵¹, "smobilitare l'"ontologia del Novecento", pero esta propuesta resultaba contradictoria en sus contenidos; se defendía, en efecto, una "apertura" de temas, de instancias sociales, pero, como dice Barilli, siempre que esta "apertura" "si accompagnasse a una chiusura di costrutti, e invece al recupero di atteggiamenti mentali, linguistici, epistemologici in genere, pronti a regredire

⁵¹R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, p. 199.

alla sanità del vecchio ordine naturalista ottocentesco"⁵². La *neoavanguardia*, fiel al camino abierto por las vanguardias históricas, había comprendido, por su parte, que era absolutamente necesario modificar la clave de escritura, es decir, transformar la escritura del "chiuso" en una escritura del "aperto". Sin embargo, esta transformación dejaba entrever el peligro de que una escritura del "aperto" pudiera conducir a un "raffreddamento"⁵³, a una "normalizzazione", interpretada en los términos en que Barilli la había definido, es decir, "nel segno della diversità, di una dimensione di conoscenza e di "poiesis" *autre*, restando dentro il profilo di innovazione epistemologica, culturale in genere, avviato dalle avanguardie dei primi decenni, e non certo andando contro le regole da lor poste in campo"⁵⁴.

La cultura italiana debía, pues, abrirse al "altro"; en sentido "heterónimo" debía abrirse a otros campos del conocimiento (con sus reglas específicas), a un "altro" que implicaba además una predisposición al "impegno"; pero, para no caer en el peligro del "raffreddamento", era necesario que se produjera al mismo tiempo una apertura de tipo lingüístico. Una importante propuesta de apertura lingüística llegaría en 1962 con la

⁵²*Ibid.*, p. 200.

⁵³Eco, hablando irónicamente de la "generazione di Nettuno", es decir, de los miembros del *Gruppo 63*, coloca al mismo nivel la contraposición *chiuso/aperto* y la de *caldo/freddo*, *La generazione di Nettuno*, en *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milano, 1964.

⁵⁴R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, p. 200-201.

publicación de *Opera aperta* de Umberto Eco. Según Eco, las características de la obra abierta son las siguientes:

1) le opere "aperte" in quanto *in movimento* sono caratterizzate dall'invito a *fare l'opera* con l'autore; 2) ad un livello piú vasto (come *genere della specie* "opera in movimento") esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia "aperte" ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nel atto di percezione della totalità degli stimoli; 3) *ogni* opera d'arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione personale*⁵⁵.

En la "opera aperta", y es ésta la mayor innovación avanzada por Eco, el intérprete o el lector interviene de manera activa en la re-escritura misma de la obra, pero además, precisamente en el momento en que se abandona al juego de las relaciones libres sugeridas por el texto, vuelve continuamente al objeto para encontrar en él las razones de la sugestión, gozando, pues, no ya de la propia aventura personal, sino de la propia calidad de la obra, de su valor estético.

⁵⁵U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 y 1985*, p. 60.

2.5. "Il nuovo realismo": una nueva visión de la realidad

Otro de los objetivos que se propone el arte de vanguardia es construir una "visión del mundo" realmente eficaz, es decir, modificar profundamente la tradicional relación entre realidad y literatura, la "representación" que la literatura proponía de la realidad. La *neoavanguardia* no se conforma con aceptar pasivamente los datos ofrecidos por la simple percepción del mundo, no pretende hacer una representación del mundo, sino una mimesis de la realidad. La formación de un sistema formal intacto coincide, para el artista vanguardista, con la formación de un mundo de valores intactos, de unas estructuras auténticas de la realidad, de ahí que se investiguen nuevas formas lingüísticas capaces de recuperar la pureza semántica y la funcionalidad de los recursos lingüísticos.

En el artículo *Del modo di formare come impegno sulla realtà*⁵⁶, Eco 'revolucionaba' la vieja relación entre arte y realidad proponiendo la forma y el *modo di formare* como verdadero y único contenido de la obra. El *modo di vedere il mondo* no será, según Eco, sino el *modo di formare*.

L'arte conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative (che quindi non sono il suo momento formalistico ma il suo vero momento di contenuto):

⁵⁶"Il Menabò", 1962, n. 5.

la letteratura organizza parole che significano aspetti del mondo, ma l'opera letteraria significa in proprio il mondo attraverso il modo in cui queste parole sono disposte, anche se prese una per una significano cose prive di senso, oppure eventi e rapporti tra eventi che paiono non avere nulla a che vedere col mondo⁵⁷.

Y añade:

È l'arte che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza, *ostentandolo* come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienanteci, e ci rende capaci di demistificarlo⁵⁸.

El arte, dirá por otra parte Barilli, puede construir una "visión del mundo" realmente eficaz sólo a través de un cierto tipo de gnoseología. El ser humano, afirma el autor, no recibe pasivamente datos, objetos preconstruidos,

si dovrà ritenere al contrario che gli oggetti dell'esperienza sono in funzione del modo secondo cui il soggetto gli ritaglia, li raggruppa o li scompone; di

⁵⁷*Ibid.*, p. 222-223.

⁵⁸*Ibid.*, p. 228.

qui, un radicale discredito nei confronti di ogni specie di realismo, o di naturalismo (se inteso come abbandono supino ai dati esterni). Per un altro verso, affermazione della presenza del mondo: non come repertorio chiuso di oggetti, ma come massa amorfa, pronta a modellarsi secondo ogni più sfuggente impronta che vi deponga l'attività del soggetto; e mondo inteso, anche, come supporto solido, come resistenza e esteriorità: da cui una radicale sconfessione di ogni idealismo e spiritualismo: c'è solo questo mondo, questa realtà, la quale d'altronde è disposta ad atteggiarsi nelle forme più diverse che le vengano imposte dall'uomo⁵⁹.

El arte, por tanto, no ha de adoptar una posición pasiva ante todo aquello que la realidad le ofrece, debe, por el contrario, actuar activamente en la formación de esa 'nueva' realidad. Como dice Angelo Guglielmi en su ensayo *Il nuovo "realismo"*⁶⁰, el mundo no ofrece un repertorio cerrado de objetos, no existe una realidad absoluta, sino una infinidad de formas a través de las cuales descubrimos la realidad, de unas formas que cada sujeto modela a partir de los datos de la realidad. Pero, para descubrir la realidad, el artista deberá desnudar al mundo de sus falsas apariencias. Como observa el mismo autor en *La narrativa italiana tra romanzo e racconto*⁶¹, tras la crisis de valores, iniciada desde hacía más de cincuenta años (el texto de Guglielmi es

⁵⁹R. Barilli, *Quale impegno?*, cit., pp. 33-34.

⁶⁰en *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964.

⁶¹*Ibid.*

del 64), se produce en la realidad un divorcio entre los aspectos sustanciales y los aparentes, quedando estos últimos vacíos de significado. La apariencia de las "cosas", una vez perdido su valor ideológico, se presenta nuevamente desnuda a los ojos del escritor vanguardista que deberá esforzarse por ir más allá de la falsa apariencia para descubrirla en su estado primigenio, en un estado "puro". Pero en esta relación entre el mundo y el artista, éste se sentirá inevitablemente sólo⁶² ante la realidad fragmentaria y contaminada; de ahí que busque refugio, como hemos visto anteriormente, en un mundo lingüístico en el que trata de recuperar la pureza semántica y la funcionalidad de los institutos lingüísticos.

El arte, pues, se sitúa, a través de la forma, al mismo nivel que la realidad, no ya como representación, sino como "forma pura". Pero surge, entonces, una cuestión, como bien ha señalado Guglielmi:

[...] dunque essendo l'arte rimasta priva di scopi rappresentativi (privazione intervenuta con la crisi della storia e quella connessa delle ideologie), quali altri scopi, quali altre mete può essa porre a suo obiettivo?⁶³

La respuesta parece ser sólo una: *l'arte è morta*.

⁶²La soledad es, como ha reconocido Curi en su análisis sobre las vanguardias, un gesto típico del artista de vanguardia y, en particular, de las vanguardias históricas.

⁶³A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 81.

Certamente è morta l'idea di arte che ci ha fin qui accompagnati. È morta l'arte che si risolve interamente in valore estetico, è morta l'arte in quanto valore autonomo e distinto, è morta l'arte come conoscenza intuitiva, come visione sintetica e comprensiva della totalità del reale⁶⁴.

Y puesto que el arte no puede sustituir a la ideología en su función interpretativa de la realidad, la única opción posible es, como dice Guglielmi,

[...] o trasferirsi nel cuore della realtà, trasformandosi da specchio riflettente in accurato registratore di processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale; oppure, continuando a rimanere all'esterno della realtà, porre tra se stessa e questa un filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornino a svelarsi⁶⁵.

2.6. Sobre la novela: "morte del romanzo"

El dedicarle exclusivamente a la novela un apartado en este capítulo responde, por una parte, a la intención de presentar el contexto 'narrativo' en

⁶⁴*Ibid.*, p. 81-82.

⁶⁵*Ibid.*, p. 57.

el que se forma la narrativa del autor que analizaremos en la segunda parte de este trabajo; por otra, a la preocupación que había demostrado la vanguardia por recuperar un género que, más que nunca, se encontraba en alarmante estado de crisis.

Antes de adentrarnos en el tema de la novela en ámbito específicamente italiano, es importante señalar la enorme influencia que la crítica francesa ejerce a finales de los años 50 y, sobre todo, en los años 60, en la literatura italiana. A mediados de los Cincuenta, nace en Francia, con el *nouveau roman* y la "escuela de la mirada", una nueva forma de manifestar en literatura todo aquello que Sartre y el *existencialismo* habían proclamado en campo filosófico. El anticonformismo radical expresado por el *existencialismo* y el *nouveau roman*, con su adhesión a manifiestos de fuerte compromiso político, llevarán, en campo literario, a una drástica transformación de las estructuras narrativas. Como explica Eco, "questi narratori avvertivano che il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo, e che i problemi che sul piano della psicologia individuale e della biografia possono essere problemi di strutture narrative intese come rispecchiamento di una situazione, o campo di rispecchiamenti di varie situazioni a vari livelli"⁶⁶.

⁶⁶U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 233.

La publicación en italiano del breve ensayo de A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*⁶⁷, resultó de extrema importancia para el desarrollo de la novela italiana de los años 60. Para muy pocos autores del *Gruppo 63* pasaron inadvertidas las palabras del afortunado artículo⁶⁸; muchos parecían haber encontrado finalmente una verdadera vía de renovación del género narrativo. Robbe-Grillet, consciente del punto de estancamiento al que había llegado el género narrativo, propone una liberación del modo deformante en que la cultura interpreta el mundo, un nuevo modo de observar el mundo (y aquí retomamos, inevitablemente, algunos aspectos ya tratados en este capítulo).

Già l'osservatore meno "condizionato" non giunge a vedere il mondo che lo circonda con occhi liberi. Precisiamo subito che non si tratta, qui, dell'ingenua preoccupazione d'obiettività [...]. L'oggettività nel senso corrente del termine - impersonalità totale dello sguardo - è con troppa evidenza una chimera. Ma almeno dovrebbe essere possibile la *libertà*, e invece non lo è neppure essa. Ad ogni istante delle frange di cultura (psicologia, morale, metafisica, ecc.)

⁶⁷A. Robbe-Grillet, *op. cit.*, "Il Verri", 1959, n. 2.

⁶⁸La publicación en Italia del artículo de Robbe-Grillet provoca numerosas reflexiones. Además de la *Introducción* de R. Barilli a la edición italiana de *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961, podemos citar, entre otros, el artículo de U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit. y el artículo de G. Guglielmi, *Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet*, "Il Menabò", 1963, n. 6.

vengono ad aggiungersi alle cose, dando loro un aspetto meno estraneo, più comprensibile, più rassicurante⁶⁹.

Se trata fundamentalmente de "raggiungere [como dice Eco], attraverso la tecnica narrativa, una disimpegnata visione delle cose, una accettazione di esse per quel che sono fuori di noi e senza di noi"⁷⁰, eliminando incrustaciones exteriores, aún presentes en la novela de épocas anteriores, y mostrando el mundo simplemente tal como es.

D'un sol colpo tutta la bella costruzione crolla; aprendo gli occhi all'improvviso, abbiamo provato, una volta di troppo, lo choc di quella realtà testarda di cui facevamo finta di esser venuti a capo. Attorno a noi, sfidando la muta dei nostri aggettivi animisti o sistematori, le cose *sono là*. La loro superficie è netta e liscia, *intatta*, ma senza ambigui splendori e trasparenze. Tutta la nostra letteratura non è ancora riuscita a intaccarne il più piccolo spigolo, ad ammorbidirne la minima curva⁷¹.

En el *nouveau roman* se produce, por otra parte, una transformación en la forma de interpretar los objetos y los gestos. Mientras que en un tipo de novela los objetos y los gestos desaparecen completamente para dejar

⁶⁹A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 10.

⁷⁰U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., pp. 230-231.

⁷¹A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., pp. 10-11.

espacio a un cierto significado ("la sedia non occupata non era più che un'assenza o un'attesa, la mano che si posa sulla spalla non era più che un attestato di simpatia, le sbarre della finestra non erano che l'impossibilità di uscire..."), en el *nouveau roman*, gracias a una técnica puramente cinematográfica, son precisamente ésos los que poseen un auténtico significado.

Ed ecco che ora si vede la sedia, il movimento della mano, la forma delle sbarre. Il loro significato resta palese, ma, in luogo di accaparrare la nostra attenzione, è come dato in più; è di troppo, poiché ciò che ci colpisce, ciò che persiste nella nostra memoria, ciò che appare come essenziale e irriducibile a delle vaghe nozioni mentali, sono i gesti in se stessi, gli oggetti, gli spostamenti e i contorni, ai quali l'immagine ha restituito d'un sol colpo (senza volerlo) la loro *realità*⁷².

En Italia, como hemos apuntado, el artículo de Robbe-Grillet y, posteriormente, su obra narrativa, tuvieron una enorme resonancia entre los autores de la vanguardia: la revista "Il Verri" publicaba por primera vez, en 1959, el artículo en cuestión; años más tarde, en 1961, Barilli escribía su *Introducción* para la edición de Rusconi e Paolazzi; ya bien entrados los años 60, se volvía recurrentemente a Robbe-Grillet y al *nouveau roman*.

⁷²*Ibid.*, p. 11.

Tomando, pues, en consideración las investigaciones llevadas a cabo por la crítica francesa, la vanguardia italiana se propone, ya en el primer encuentro de Palermo, pero, sobre todo, en 1965, salvar la novela italiana de los viejos modelos, ya caducos, de épocas anteriores.

Precediendo a las primeras reuniones de Palermo, Alberto Moravia había declarado explícitamente su oposición al experimentalismo propuesto por el *Gruppo 63*. Refiriéndose específicamente al tema de la novela, Moravia sostenía, en su polémico artículo *Romanzieri in crisi*, que la ideología era el único elemento útil para el novelista y que dar preeminencia a la investigación lingüística significaba renunciar como principio a toda posibilidad de realismo y, por tanto, a toda posibilidad de verdad estética.

El artículo de Moravia anunciaba ya un clima de tensión que se iría acentuando a lo largo del encuentro de Palermo. En respuesta a las afirmaciones de Moravia, Sanguineti, como portavoz de la vanguardia, reconocía el peligro de que, por una parte, una fidelidad tan obsesiva hacia el realismo pudiera conducir a un envejecimiento precoz de las obras y a perder el paso de las investigaciones llevadas a cabo en el resto de Europa; por otra, el peligro de que un esfuerzo de renovación tan violento pudiera desembocar en una excesiva abstracción y en una falta de compromiso político y moral.

Por otra parte, Sanguineti consideraba que la poesía y la narrativa no estaban avanzando con la rapidez con que avanzaban otras artes y que era necesario alcanzar el proceso de renovación que se había emprendido en otros campos. Pero Moravia tampoco estaba de acuerdo en este punto;

defendía, por el contrario, que la carga expresiva de la palabra no era comparable con la de una nota musical o la de un color.

Moravia sostenía que la palabra contiene implicaciones e moventi tali da renderne impossibile un uso che non sia realistico e concreto; Sanguineti insisteva nel dire che sono esistite civiltà ed epoche in cui la forma di comunicazione privilegiata e preminente era quella grafica, e che non si poteva perciò stabilire una gerarchia o la supremazia d'un genere artistico su un altro⁷³.

La preocupación que Angelo Guglielmi había mostrado en 1964 por la "muerte del arte", de una idea de arte que había entrado en crisis, se retoma de nuevo en el encuentro palermitano de 1965, cuyos resultados se publicarán más tarde en el volumen *Il romanzo sperimentale*⁷⁴. El tema de debate se centra ahora en torno a la situación actual de la novela, es decir, al lugar que ocupa la novela dentro de la literatura contemporánea y a su posible *morte* como género literario.

De nuevo en Palermo se enfrentan, por una parte, los que sostenían que la novela había roto todo vínculo con la realidad (para éstos su único objetivo era producir mecanismos verbales, autónomos y artificiales, sin

⁷³A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, cit., p. 176.

⁷⁴Gruppo 63, a cargo de N. Balestrini, *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano, 1966.

ninguna ambición cognoscitiva); por otra, los que se resistían a renunciar a una estructura histórica y a una adherencia con la realidad. La situación de la novela era, como ha sintetizado Andrea Barbato, la siguiente:

Nelle relazioni iniziali, e restando ferma l'idea del romanzo sperimentale come opera che riparta da zero e tenti nuove escursioni linguistiche, Renato Barilli sembrò rivalutare l'azione, l'avventura, sia pure *autre*, marginale e abbassata, diversa dalle trame dei romanzi fin qui prodotti. Guglielmi, antico avversario dell'ideologia, ripropose questo strumento come l'unico adatto per descrivere il caos e il vuoto di valori in cui si muove lo scrittore d'oggi⁷⁵.

No obstante, en el debate de Palermo se va paulatinamente desplazando la cuestión ideológica⁷⁶; se va abandonando la vieja preocupación por el "contenido" en favor de una experimentación basada en las nuevas formas de expresión de la realidad. La novela de los años 60, en su tentativa de imponer un margen de autonomía y de originalidad respecto de los grandes experimentalistas de principios de siglo, en su tentativa de eliminar el carácter aristocrático-elitista de las primeras vanguardias y de alcanzar un mayor grado de democratización y popularidad, debía llevar a cabo, como había dicho Barilli, un proceso de "normalizzazione" y "abbassamento".

⁷⁵A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, cit., p. 187.

⁷⁶Es importante señalar que este hecho coincide en Italia con el nacimiento de una nueva ciencia: la narratología.

Ecco perché il monologo, da interiore che era stato, diveniva "esteriore", con il *nouveau roman*, ovvero si zavorrava di oggetti, di circostanze quotidiane; e perché il dialettalismo, con Sanguineti, si impadroniva della "corrente di coscienza"; questa non era più da considerarsi uno strumento di lusso, bensì una condizione di vita "normale", alla portata di tutti, così come è normale, democratica quell'occasione di liberazione e di scatenamento di tutti gli impulsi che è concessa dal "lavoro onirico"⁷⁷.

El *nouveau roman* francés, y en particular Robbe-Grillet, ofrecían un perfecto modelo de "normalizzazione"; *Capriccio italiano* de Sanguineti era un claro ejemplo de narrativa "bassa". Parecía evidente que el estilo "basso" y "normalizzato" era la carta vencedora, sin embargo, Barilli consideraba necesario imponer un límite a la transcripción casi "automática" de "tonnellate di realtà", para no caer en "il grigiore, la monotonia del linguaggio di Robbe-Grillet, o il turpiloquio di Günter Grass, o infine lo stile basso e colloquiale di Sanguineti"⁷⁸.

Occorreva insomma interrompere la fuga dal romanzesco, tornare indietro, affrontarlo nella sua stessa tana, disinfettarlo attraverso una presentazione asettica affidata alle tradizionali virgolette della citazione, che sono lo stratagemma attraverso cui possiamo osare di dire e non dire, avanzare

⁷⁷R. Barilli, *Dal leggibile all'illegibile*, en *Letteratura tra consumo e ricerca*, cit., p. 10.

⁷⁸*Ibid.*

affermazioni, ma scaricandone su altri la responsabilità. Il romanzesco e le sue seduzioni venivano così trattati come dei *ready-made* duchampiani, oppure, anche in questo caso, esasperati, accelerati, "caricati" fino al grottesco e al ridicolo⁷⁹.

La "normalizzazione" y el "abbassamento" mal interpretados habían dado, como hemos visto, resultados de escaso valor literario, pero ésta no era la única deficiencia. Además, declara Barilli en el artículo *La normalità "autre" di Sanguineti*⁸⁰, esta tendencia había hecho desaparecer de la narrativa de la segunda mitad del siglo todo debate ideológico, el comentario parafilosófico, el propósito de inducir a los personajes a reflexionar sobre su situación, en suma, el análisis reflexivo de la novela.

En años anteriores se había hablado de "morte dell'arte", ahora se hablaba de "morte del romanzo". Algunos recurrían, como alternativa a esta situación de crisis del género narrativo, al cuento corto, al ensayo, al cine...; otros, entre ellos Manganelli, opinaban que era indiscutible que la novela, como género literario, había muerto, que la novela se había convertido en "un genere estremamente scolastico, una macchina imparaticcia, che irretisce

⁷⁹*Ibid.*, p. 11.

⁸⁰"Il Verri", 1963, n. 7, p. 11. La "normalità *autre*" propuesta por Sanguineti consistía en encontrar una autenticidad, un valor literario en las experiencias cotidianas.

e non libera le dinamiche fantastiche implicite nella vocazione del narrare"⁸¹, pero que esto no implicaba en absoluto una "morte della narrazione"⁸², una forma literaria ilimitadamente rica de recursos.

Pues bien, volviendo al debate de Palermo, el experimentalismo italiano se encontraba al final del congreso del *Gruppo 63* en la misma situación de incertidumbre con la que había partido.

Da una parte vi era chi sosteneva che il romanzo ha ormai definitivamente tagliato il fili con la realtà, e deve solo produrre dei meccanismi verbali, autonomi e artificiali, senza ambizioni conoscitive, puri disegni sovrapposti al caos. Dall'altra parte si ribatteva che è impossibile rinunciare ad una struttura storica e ad una aderenza alla realtà entro cui nascono e funzionano queste "macchine a parole". Puro gioco, dunque, o mezzo di conoscenza?⁸³.

Hacia 1965 la estética de vanguardia y, en particular, la novela, se movía algo frenéticamente entre estos dos extremos:

⁸¹G. Manganelli, *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare*, en *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994.

⁸²Manganelli insistía en distinguir "romanzo" y "narrazione", dos conceptos que, a pesar de sus marcadas diferencias, se confundían con cierta frecuencia.

⁸³A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., p. 187.

a) il romanzo che nessuno dovrà o potrà leggere, il romanzo che legge se stesso, perfetta macchina autoriflessiva e metaletteraria, e b) il best-seller che tutti leggeranno, perfetta macchina da preda, esca e trappola fatale per centinaia di migliaia di lettori.

L'impressione finale che si può ricavare dalla teorizzazione neo-avanguardistica e neo-formalistica degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in area francese e italiana, è che l'anti-letteratura e l'anti-romanzo siano stati, anzitutto, la feticizzazione negativa di modelli irrigiditi⁸⁴.

La falta de soluciones verdaderamente válidas a la crisis de la novela llevará a muchos escritores, a mediados de los años 60, a abandonar completamente el género narrativo. Es interesante señalar, a este respecto, la postura que adoptó Pasolini ante la imposibilidad de utilizar la novela como forma de expresión:

il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un'altra tecnica, ossia quella del cinema. L'importante era non stare senza far niente o anti-fare⁸⁵.

⁸⁴A. Berardinelli, F. Brioschi, C. di Girolamo, N. Merola, *La letteratura aveva ragione?*, en *Letteratura tra consumo e ricerca*, cit., p. 73.

⁸⁵P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, "Nuovi Argomenti", 1966, n. 1-4, p. 18.

Y añade a continuación:

mi ci è voluto il cinema per capire una cosa enormemente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola anche quando non è fisicamente presente. Cioè la poesia non è che una evocazione, e ciò che conta è la realtà evocata, che parla da sola al lettore, come ha parlato da sola al autore⁸⁶.

La diferencia entre el cine y la literatura, explica Pasolini, está en la forma de interpretar la realidad:

Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà con la realtà. [...] Esprimo la realtà - e cioè mi distacco da lei - ma la esprimo con la realtà stessa⁸⁷.

⁸⁶*Ibid.*, p. 22.

⁸⁷*Ibid.*, p. 19.

3. Contra la *Neoavanguardia*

Como hemos apuntado en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo, el fenómeno de la *neoavanguardia* ha representado, sin lugar a dudas, el momento más significativo de la literatura italiana de posguerra y, a su vez, el punto de referencia ineludible del discurso literario y artístico de los años 60; la *neoavanguardia* ha jugado un papel fundamental en el análisis socio-cultural de las importantes transformaciones históricas del momento; sin embargo, y es extremadamente importante recordar este dato, al margen de la vanguardia se encuentra un numeroso grupo de escritores e intelectuales igualmente 'comprometido' en el proceso de "renovación" de la cultura y de la sociedad italiana. De este 'sector de la cultura' procederán la mayor parte de las críticas de las que ha sido objeto la *neoavanguardia* en los años 60 y en años sucesivos y sobre las que, sin pretender exponer en estas páginas un análisis detallado, presentamos únicamente una visión general.

Sintetizando, con Andrea Barbato⁸⁸, los tres principales aspectos en los que se centran las críticas contra el *Gruppo 63*, especialmente en los años 60, podemos afirmar que a la vanguardia se le acusaba en primer lugar por querer imponer un único modelo de arte, reutilizando viejas fórmulas en desuso desde los tiempos de Marinetti; en segundo lugar, por moverse

⁸⁸A. Barbato, *Appunti per una storia della nuova avanguardia italiana*, cit., p. 177.

dentro de la industria cultural del neocapitalismo usando sus mismos instrumentos y aprovechándose de las ofertas editoriales y periodísticas que ésta le ofrece; y en tercer lugar, por dar demasiada importancia a la investigación lingüística y estructural, menospreciando la importancia de los contenidos políticos y sociales de la novela y de la poesía (las acusaciones provenían, evidentemente, de miembros de la izquierda italiana).

Pero veamos más detenidamente algunas de estas posiciones. En un artículo titulado *Si può sperare nel "Gruppo 63"?*⁸⁹, Armando Plebe lanzaba - ya desde la primera frase "la mia risposta è no" - un mordaz ataque contra los 'principios' del *Gruppo 63*, un ataque que se extendía, por otra parte, al espíritu mismo de la vanguardia. Tras la revisión del material presentado por el *Gruppo 63* en las reuniones palermitanas de 1963 y, tomando como punto de referencia la obra teatral de Michele Perriera, *Lo scivolo*, en la que el autor reconoce algunos méritos, cosa que no reconoce en la producción de la mayoría de los componentes del grupo, Plebe critica la incoherencia de las vanguardias a la hora de llevar a la práctica los contenidos de sus postulados teóricos. En referencia a *Lo scivolo*, pero en realidad, criticando al grupo de vanguardia, Plebe afirma:

[...] il suo contenuto è un contenuto effettivo, mentre invece negli ideali del "Gruppo '63" il compito dei contenuti letterari sembra non dover uscire da

⁸⁹"Il Contemporaneo", 1964, n. 68.

quel generico contrapporsi alla "normalità" della tradizione, che si traduce il più delle volte in un qualunquistico agnosticismo nei riguardi della direzione in cui la "normalità" si possa e si debba superare. In secondo luogo il suo linguaggio (anche se si tratta di linguaggio mimico) non è del tipo di quei *collages* sperimentali a cui oggi gli avanguardisti, soprattutto quelli che amano apparire nipotini de *La cognizione del dolore*, si sentono tenuti. Qui, se vi è *pastiche*, vi è nel contenuto, non in una facciata aspirante a mobilitare l'attenzione [...] ⁹⁰.

Con estas palabras Plebe critica no sólo la inconsistencia del contenido (reducida a menudo a un "qualunquistico agnosticismo") y del lenguaje (a menudo reducido a "collages sperimentali"), sino que reconoce, además, en la obra de Perriera algunas de las "più amene ingenuità avanguardistiche del "Gruppo"", es decir, "il doveroso ossequio, che ogni membro del "Gruppo" sembra sentir il dovere di tributare, al canone supremo dell'aleatorio"⁹¹ (en *Lo scivolo*, observa Plebe, las entradas en escena del tercer actor serán, según las indicaciones del mismo Perreira, "a discrezione del regista o, meglio, di questo terzo attore o di non so quali imprevedibili circostanze"). Y añade además:

⁹⁰*Ibid.*, pp. 35-40.

⁹¹*Ibid.*, p. 38.

Altrettanto ingenuo è il tentativo di far comparire in una qualche maniera le ragioni dello strutturalismo, accanto all'ossequio dell'aleatorio: [...]. Questa è la tipica illusione degli "aleatori" che, al momento attuale di crollo dell'informale, sentendosi mancare il terreno sotto i piedi, s'illudono che basti sovrapporre al loro gusto indeterministico, una qualche parvenza di organicità delle loro opere, per "strutturarle" (non ricordo più da quale di costoro sentivo dire, recentemente, che, tutto sommato, l'alea e la struttura sono, in fondo, la stessa cosa vista da due prospettive diverse!)⁹².

Lo "aleatorio", insistirá Plebe, responde en la vanguardia simplemente a una falta absoluta de contenidos ideológicos verdaderamente válidos ("Altro che avanguardia e altro che *engagement*"), a "l'irrompere massiccio di una gnoseologia metafisiceggiante, di origine mezza fenomenologica e mezza psicologista".

Finalmente, Plebe muestra su enojo ante la justificación de Sanguineti cuando éste, hablando del peligro de envejecimiento, de la "museificación" del arte de vanguardia y del "mercato-museo"⁹³, se limita a admitir que el contexto en el que nace la *neoavanguardia* es distinto del de las vanguardias históricas y que, debido precisamente a este factor, es posible fundar "una nuova temporalità, e anzi la categoria della temporalità può essere indicata

⁹²*Ibid.*

⁹³E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, en *Avanguardia e Neo-avanguardia*, cit., pp. 94-95.

come il vero punto di partenza di una nuova avanguardia, pienamente consapevole della storicità del museo e della storicità della propria rivolta"⁹⁴. El desacuerdo de Plebe es de nuevo patente:

Per evitare il pericolo della museificazione occorre ben di più: occorre eliminare radicalmente i miti (l'aleatorio, il semi-aleatorio, il semi-strutturale, ecc.) e avere il coraggio di guardare prima alla realtà e poi alla sua mitizzazione, prima alla *whatness* e poi alla *howness*⁹⁵.

Tampoco podían faltar las críticas del *Grupo 70*⁹⁶, fundado por los poetas florentinos Lamberto Pignotti y Eugenio Miccini en marzo de 1963. Como señala Barilli,

Nasceva così un clima di contestazione reciproca, in quanto Pignotti e Miccini, coi loro seguaci, potevano rinfacciare ai rivali della neoavanguardia il limite di cadere a loro volta in un reato di umanesimo, dopo averne tanto a lungo e con tanta insistenza rimproverato tutti gli altri: di non osare, cioè, di assumere "tali e quali" le nuove risorse comunicative offerte proprio da quell'universo del progresso tecnologico, che pure era stato una delle ragioni

⁹⁴A. Plebe, *Sipùò sperare nel "Gruppo 63"?*, cit., p. 39.

⁹⁵*Ibid.*

⁹⁶Véase nota 11. El *Grupo 70* era, en cierto modo, como demuestra la escasa repercusión que ha tenido en el ambiente cultural de los años 60, la parte 'marginal' de la vanguardia.

giustificative della loro insurrezione iniziale; di rimanere chiusi entro operazioni passive di ritrascrizione, di riporto della nuova espressione poetica entro le vecchie forme tipografiche⁹⁷.

En cuanto a la falta de ideología, que ha caracterizado no sólo a la vanguardia italiana de los años 60, sino a gran parte de la literatura que se estaba creando en ese momento, P.P. Pasolini muestra breve e inteligentemente en *La fine dell'avanguardia*⁹⁸ cuál era la situación. Según este autor, el compromiso político durante el período de la reconstrucción burguesa en Italia no fue más que una simple representación de la problemática imperante; por el contrario, continúa:

Oggi l'impegno è un alibi ormai inutile per la coscienza della borghesia italiana, che ha superato la miseria e ha valicato il primo traguardo dell'industrializzazione: e la caduta dell'impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematicità tout court: la contestazione, l'individuo che protesta, l'anormale, il Diverso ecc. [...] La nuova "coscienza collettiva", in Italia, esclude i problemi. La sua ideologia, è ben noto, è il "declino dell'ideologia". Il marxismo, in crisi, non ha l'autorità per rendere validi gli argomenti che, giustamente, contestano tale declino, la sua vecchia

⁹⁷R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, p. 275.

⁹⁸P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, cit.

pretestualità, il qualunquismo teppistico dei suoi appelli alla tecnica ecc. ecc⁹⁹.

En lo que se refiere de manera particular a la vanguardia italiana las críticas de Pasolini se hacen aún más duras:

Poichè tutto è cominciato da parte loro, con un colpo di scena: cioè con la dichiarazione della propria dissociazione tra il fare linguistico e l'essere nella vita. Il fare linguistico consisteva in una pura e semplice battaglia linguistica contro la borghesia, l'essere nella vita consisteva in un comportamento naturalmente e tipicamente borghese¹⁰⁰.

Pues bien, si, como hemos visto, en los años 60 la vanguardia había 'conquistado' grandes admiradores y grandes detractores, convirtiéndose para estos últimos en un blanco excesivamente 'fácil', con el pasar de los años, el fenómeno de la vanguardia provocará reacciones diferentes y, a menudo, contradictorias. A principios de los años 70 prevalece una visión fría y objetiva sobre lo que acaba de suceder en los años precedentes; en los años 80, en cambio, la celebración del vigésimo aniversario del nacimiento del *Gruppo 63* conduce a una revalorización casi heroica de la vieja vanguardia.

⁹⁹*Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 10.

Si entrar en puntualizaciones demasiado concretas, podemos tomar como punto de referencia el debate organizado en Milán por la redacción de la revista "La Battana"¹⁰¹ sobre la situación de la literatura de cara a la entrada en la década de los 70. Marco Forti inicia su discurso con una revisión de los resultados obtenidos en campo literario en la década anterior. "Negli anni '60 [comenta Forti] la letteratura ha fatto, principalmente, direi, un lavoro di ricerca di nuovi strumenti, di nuovi mezzi, di nuove strutture, ha operato soprattutto sul linguaggio", pero esta búsqueda de un nuevo lenguaje significaba para muchos "operare anche nel senso dell'avanguardia politica", objetivo que, como demuestra el cierre casi inmediato de la revista "Quindici", había fracasado rotundamente, al no ser ésta capaz de encontrar un punto de acuerdo entre la vanguardia literaria y la vanguardia política.

Perché è fallito ["Quindici"]? Perché, molto probabilmente, la neoavanguardia ha operato sí nella ricerca di nuovi strumenti, di nuovi mezzi, ha cercato di inglobare nella letteratura forme, diciamo, meno tradizionali di quelle che erano nell'uso negli anni '50, però, nel medesimo tempo, lo ha fatto spesso in modo ristretto, in modo gratuito o manieristico, fine a se stesso, abolendo un vero rapporto, sia pur metaforico col reale, imponendo degli specie di *diktat* letterari¹⁰².

¹⁰¹Publicado con el título de *Prospettive letterarie degli anni settanta* en "La Battana", 1970, n. 22-23.

¹⁰²M. Forti, *ibid.*, p. 6.

En el mismo número de "La Battana", Giovanni Raboni se muestra mucho más heterodoxo: "Quello che volevo dire [afirma] è che negli anni '60 non è praticamente successo niente", "è stato un decennio assolutamente vuoto, di cui sarebbe addirittura impossibile parlare seriamente, al di fuori di quella che può essere la valutazione positiva di singole esperienze"¹⁰³ (entre las que cita las experiencias de Zanzotto, Giudici, Sereni, Luzi). Según Raboni, durante los años 60 se tenía la gran responsabilidad de discutir y superar la crisis heredada de la década precedente que no fue capaz de salvar el enorme vacío que había dejado el fascismo en Italia; sin embargo, continúa, "non abbiamo *vissuto* quella crisi che era una crisi importante, che doveva essere una crisi di crescita; non vi abbiamo partecipato; ci siamo baloccati su argomenti assolutamente secondari"¹⁰⁴; por este motivo, concluye, la literatura de los años 70 debe empezar prácticamente de cero.

Raboni acusa, además, a la literatura de los años 60 de su incapacidad de establecer una verdadera relación entre "l'impegno sui contenuti", de nuevo con el sentido de *engagement*, y "l'impegno sulla forma", centrándose obsesivamente en cuestiones puramente formales.

La crítica de los años 80, como señala Umberto Eco en *Sugli specchi e altri saggi*¹⁰⁵, plantea, por su parte, una nueva reflexión sobre el pasado literario italiano de los años 60. Según Eco, en los años 80 el *Gruppo 63* se

¹⁰³G. Raboni, *ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴*Ibid.*

¹⁰⁵U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, cit.

transforma en "il simbolo, il catalizzatore della novità, della lotta contro i miti provinciali" y, por tanto, en el símbolo de una verdadera "contestazione politica". Todo aquello que despide un aroma de novedad es, como dice Eco, automáticamente atribuido al *Gruppo 63*; se le atribuían incluso descubrimientos (en el campo de la lingüística, del estructuralismo, de la sociología de la comunicación de masa, de la semiótica, etc...) que en realidad no eran suyos.

En conclusión, y ésta es la reflexión que hace Renato Barilli a mediados de los 90, debe reconocérsele a la *neoavanguardia* el mérito de haber comprendido la transcendencia de una metamorfosis como la que había impuesto el neocapitalismo, pero, por otra parte, la vanguardia había pecado de...

essersi limitata a fotografarla passivamente, a darne un riscontro meccanico e passivo, arrendendosi a una simile cupa prospettiva di appiattimento progressivo delle coscienze, annullate in quello che non per nulla un preoccupato intellettuale di casa nostra, molto conformista nel suo modo di ragionare, se non di scrivere, Italo Calvino, aveva già qualificato come "mare dell'oggettività". Si stava ammettendo, in altre parole, che la neoavanguardia avesse diagnosticato giusto, ma in un clima di generale resa al trionfo del regime neocapitalista, con tutti i rischi di perdita dei tradizionali valori umanistici¹⁰⁶.

¹⁰⁶R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, pp. 229-230.

SEGUNDA PARTE

Giorgio Manganelli

Nota sobre Giorgio Manganelli

Giorgio Manganelli nace en Milano el 15 de Noviembre de 1922 y muere en Roma el 28 de Mayo de 1990. Tras una carrera brillante (con *30 e lode* en todos los exámenes), en 1945 (con poco menos de veintitrés años) se licencia en Ciencias Políticas por la Universidad de Pavía con una tesis de licenciatura con el título *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*¹. Ejerce durante algunos años la labor docente en Institutos de Enseñanzas Medias. Más tarde es asistente de literatura inglesa en la Facultad de Magisterio de la Sapienza de Roma, cargo al que renunciará en 1971.

Prescindiendo de otros datos puramente biográficos, que considero de escaso interés para el objetivo que nos hemos propuesto, podemos reconstruir, gracias a su bibliografía, algunos aspectos importantes de su

¹El texto de la tesis de licenciatura se encuentra actualmente en el Fondo Manganelli (Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei de la Università degli Studi di Pavia). A. Colombo le dedica a la tesis de Manganelli una intervención en "Il Politico", Año LXI, enero-marzo 1996, n. 1. pp. 5-26, con el título *Manganelli studente a Pavia (con uno scritto inedito su Campanella)*, junto a la que publica, en un Apéndice, el sexto capítulo de la tesis, titulado *Tommaso Campanella*.

trayectoria literaria². La enorme cantidad y variedad de sus escritos, recogidos con admirable exactitud en *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*³, confirman el interés del autor por los temas y géneros más dispares. Manganelli, amante y profundo conocedor de las literaturas antiguas y modernas, pasará de la traducción y la bibliografía razonada (sobre todo en su juventud) a la recensión, al prólogo, al artículo periodístico literario y, en general, cultural (invade las columnas de los periódicos más importantes con el sarcasmo que caracteriza a sus *corsivi*), al reportaje o artículo de viajes⁴ y de arte⁵, al ensayo de crítica musical, al diálogo dramático, al comentario, al cuento.

²En espera de la publicación del volumen correspondiente a la letra *M* del *Dizionario Biografico degli italiani*, resulta de interés el *Dizionario bio-bibliografico e Indici*, en *Letteratura italiana, Gli autori*, a cargo de A. Rosa, Einaudi, Torino, 1991, pp. 1122-1123. Es interesante además la monografía publicada por la Universidad de Pavia *Per Giorgio Manganelli*, a cargo de A. Stella, Varzi, Corrado e Luigi Guardamagna Editori, Pavia, 1992. Para la bibliografía completa de los escritos de Manganelli véase: G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli, Quaderni di Culture del Testo/3*, Titivillus Editore, Firenze, 1996.

³G. Pulce, *op. cit.*

⁴Desde 1972 y hasta al final de su vida, Manganelli realiza una serie de viajes, sobre los que publicará numerosos artículos y reportajes, algunos de ellos incluidos más tarde en los volúmenes *Cina e altri Orienti* y *Esperimento con l'India*. En 1972 viaja a China (artículos que publica en "Il Giorno" y más tarde en "Il Messaggero"), en 1973 a Filipinas ("L'Espresso"), en 1975 a la India ("Il Mondo"), en 1979 a Pakistán ("La Stampa"). Además de sus viajes por una Italia más o menos conocida (Florencia ("Corriere della Sera") o Abruzzo ("Il Messaggero")), realizará otros viajes por Islandia ("La Stampa"), Finlandia ("Corriere della Sera"), Alemania ("Corriere della Sera"), Argentina ("Il Messaggero") y Noruega ("Il Messaggero").

⁵El éxito de los escritos de crítica de arte de Manganelli induce a Franco Maria Ricci a reservar un espacio especial en su revista "FMR" entre febrero y octubre de 1986. Los *Salons*, dedicados a exposiciones de arte, serán posteriormente publicados en el volumen *Salons*, Franco Maria Ricci, Milano, 1987.

Tal diversidad de intereses responde a la pasión desenfrenada con que Manganelli se dedicó a indagar los más diversos campos del saber, a construirse una verdadera "biblioteca universal". En su cuaderno de apuntes, con fecha del 10 de febrero de 1952, se refleja claramente el afán del joven estudioso de colmar ese enorme vacío que le había quedado tras sus primeras lecturas de juventud:

Mi sono lietamente accorto di essere, ora a 29 anni e 3 mesi, affatto ignorante: e che quella mia prima cultura che misi in piedi tra i 15 e 20 anni se la sono per nove decimi portata via le acque delle varie vicende, e che ora mi trovo - più o meno - a zero. Croce me ne ha fatto accorto, e dandomi il buon esempio di uno studio che tutto riposa su colui che studia, mi ha amichevolmente rimesso in strada, e con una pacca sul didietro mi ha consigliato di rifarmi da capo, e seguendo estro e volontà e affetto, rimettermi al lavoro.

E poiché tutte le culture devono cominciare con una 'biblioteca universale', io ora 'lavoro' con la BUR.

Lector insaciable y polifacético, Manganelli había reunido al final de su vida una biblioteca que en gran medida se aproximaba a esa "biblioteca universal" que tanto había anhelado. Penetrando en el laberinto de la imponente biblioteca de Manganelli, unos 18.000 volúmenes, hoy en el Fondo Manganelli del *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* de la Universidad de Pavía, encontramos,

además de completísimas colecciones, enciclopedias y diccionarios, una riquísima variedad de obras referentes a las más dispares áreas de la cultura: historia, filosofía, política, sociología y antropología, psicología y psicoanálisis, música, historia del arte, ciencias ocultas, historia de las religiones. Sus intereses literarios, igualmente variados, van de la literatura griega, latina o italiana a la literatura francesa, española e hispanoamericana⁶, rusa, alemana, americana, inglesa, árabe y oriental. No faltan, además, innumerables colecciones, diccionarios y cursos de idiomas: junto a cursos de inglés, francés, español, ruso, alemán, portugués y griego moderno, encontramos otros de tibetano, sánscrito, turco, indonesio, árabe, chino o persa.

Maria Corti⁷ señala entre las principales colecciones de la biblioteca, los "Oxford Classical Texts", la "Loeb Classical Library", "Les Belles Lettres", los escritores griegos y latinos de la Fondazione Valla, los clásicos italianos de Ricciardi, Sansoni, Mondadori, Utet, los Scrittori d'Italia de Laterza, los primeros volúmenes de la Fondazione Bembo, las diversas colecciones de Einaudi, Adelphi, "La Pléiade", las obras completas de Freud, Croce y otros maestros del pensamiento.

⁶Entre las obras en lengua española podemos destacar, más por curiosidad personal que por referencia explícita en la obra crítica o narrativa de Manganelli, la obra completa de Cervantes (con numerosas ediciones - españolas, italianas y francesas - del *Quijote*) y su correspondiente crítica, la obra completa de Gracián y Quevedo; el *Lazarillo de Tormes*, Pío Baroja, Azorín, Galdós, Delibes; autores hispanoamericanos contemporáneos: García Márquez, Cortázar, Borges, Bioy Casares, Ocampo.

⁷M. Corti, *Manganelli: incontri e corrispondenze*, en *Per Giorgio Manganelli*, cit., pp. 24-25.

La carrera literaria de Manganelli inicia como traductor. En 1946 traduce la *Confidence* de Henry James, autor sobre el que volverá una y otra vez con otras traducciones y ensayos. A partir de 1947 y hasta la publicación de su primera obra narrativa (*Hilarotragoedia* de 1964) el interés del autor se centra sobre todo en la literatura anglo-americana. Manganelli se introduce en el mundo editorial gracias a sus traducciones de Yeats, Eliot, Spencer Chapman, Sprigge, O. Henry o Poe; a artículos y ensayos dedicados a D.H. Lawrence, Orwell, Peacock, Ezra Pound o G.B. Shaw; a ensayos sobre temas más generales como *Storia del romanzo americano*, *Realismo socialista in America* o *Poesia americana*. No faltan además en estos primeros años reseñas bibliográficas, escritos sobre literatura italiana y otras literaturas, transmisiones televisivas y radiofónicas.

Manganelli colaborará ya ininterrumpidamente, sobre todo a partir de la publicación de *Hilarotragoedia*, en diferentes revistas y cotidianos. En enero de 1964 aparece el primer número de la revista "Grammatica", de la que Manganelli, junto a Balestrini y Giuliani, es uno de los redactores. Colabora en "Quindici", revista mensual sociocultural y de política, publicada en Roma bajo la dirección de Alfredo Giuliani como iniciativa conjunta de los miembros del *Gruppo 63*. Colabora en periódicos como "Il Giorno", "La Stampa", "Il Corriere della Sera" y "Il Messaggero" y en semanales como "L'Espresso", "Il Mondo", "L'Europeo" y "Epoca" con artículos literarios (la mayoría publicados más tarde en los volúmenes *La letteratura come menzogna*, *Laboriose inezie* y en *Il rumore sottile della prosa*) y de

costumbres, a los que se dedicará sobre todo a partir de los años 70 (gran parte recogidos en *Lunario dell'orfano sannita* y en *Improvvisi per macchina da scrivere*).

Consultor editorial de Einaudi, Adelphi, Mondadori, Garzanti y Rizzoli colabora además en el "Terzo Programma" de la Rai, que en aquellos años, además de la realización radiofónica de textos dramáticos, proponía lecturas poéticas, adaptaciones de textos narrativos, poemas dramáticos, radiocomposiciones y radiodramas. Realiza una serie de *reportages* para la televisión en un estilo más próximo a la tradición del viaje sentimental que al verdadero reportaje informativo. Se trata a menudo del descubrimiento de lo ya conocido donde lo que interesa es sobre todo la búsqueda de lugares arquetípicos para el espectador occidental⁸.

En 1987 funda y dirige, junto a Dante Isella, la Fundación Pietro Bembo.

Encuadrar la obra 'narrativa' de Manganelli dentro de unos esquemas perfectamente definidos resulta de enorme dificultad, por lo que nos vamos a limitar en esta presentación general a catalogar las diferentes obras según la

⁸La India, por ejemplo, representa para Manganelli una alegoría del mundo. El viaje a este país se concibe como un itinerario hacia la madre, la tierra donde aún viven los dioses, los símbolos, las formas significantes; la tierra donde se vive el sueño y la "vocazione alle illusioni".

forma con la que han sido publicadas. Hemos incluido dentro del primer grupo aquellas obras (a excepción de los libros de viajes) que corresponden a la tradicional clasificación de "narrativa", sin hacer por el momento una ulterior selección dentro de este amplio grupo⁹. Corresponden a la forma narrativa: *Hilarotragoedia* (1964), *Nuovo commento* (1969), *Agli dèi ulteriori* (1972), *Sconclusionone* (1976), *Pinocchio: un libro parallelo* (1977), *Centuria* (1979), *Amore* (1981), *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi* (1982), *Dall'inferno* (1985), *Tutti gli errori* (1986), *Rumori o voci* (1987), *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare dei soldi* (1990), *La palude definitiva* (1991), *Il presepio* (1992). Ensayos críticos sobre literatura italiana y extranjera: *La letteratura come menzogna* (1967), *Angosce di stile* (1981), *Laboriose inezie* (1986). En forma de diálogo: *A e B* (1975). En forma dramática: *Cassio governa a Cipro* (1977). Libros de viajes: *Cina e altri orienti* (1974), *Esperimento con l'India* (1992). Artículos periodísticos no literarios: *Lunario dell'orfano sannita* (1973), *Improvvisi per macchina da scrivere*

⁹Las tentativas de clasificación de la obra de Manganelli han sido numerosas y casi siempre diferentes. El *Dizionario bio-bibliografico* Einaudi, por ejemplo, propone una clasificación en "prosa [que] spesso oscilla tra il racconto-visione e il trattato", "racconti fantastici", "dialoghi", "saggi critici", una colección de "prefazioni", "scelta dei corsivi e degli articoli di costume", "riscritture di classici", "note di viaggio", "scritti di critica d'arte" y una colección de "pagine della sua produzione narrativa e critica". M. Bersani, según el cual Manganelli casi siempre ha publicado obras "di difficile definizione e classificazione", propone en el *Dizionario Bompiani degli autori* (Bompiani, Milano, 1987, vol. III, p. 1402) una clasificación en: obras pertenecientes a un "ambito trattatistico, non del tutto esente da spunti narrativi", obras "più pertinenti al campo della narrativa", "dialoghi, di vaghe ascendenze luciane", "una libera riscrittura in forma drammatica", "volumi saggistici" y "commenti di viaggio".

(1989). Escritos de crítica de arte: *Salons* (1987). Antología de su producción narrativa y crítica: *Antologia privata* (1989). Colección de artículos sobre la escritura: *Il rumore sottile della prosa* (1994). Colección de breves escritos narrativos: *La notte* (1996).

Algunas entrevistas y traducciones de artículos o fragmentos de la obra de Manganelli han sido publicadas en periódicos y revistas de ámbito internacional, sobre todo en Alemania (donde la obra de Manganelli ha tenido gran repercusión) y en Francia. La obra narrativa ha sido traducida en alemán, griego, serbo-croata, español, checoslovaco, francés, holandés, danés, portugués e inglés.

El acercamiento de Giorgio Manganelli a las iniciativas de las vanguardias de los años 60 no ha de interpretarse como una verdadera adhesión a los 'ideales' de la vanguardia, sino como una oposición común contra los modelos realistas, la seriedad y estancamiento de los debates político-intelectuales que predominaban en la esfera cultural italiana de aquellos años. Manganelli participa directamente en los encuentros del *Gruppo 63* y en las discusiones llevadas a cabo por la *neoavanguardia* italiana, pero es importante destacar que comparte con ella sobre todo esa tendencia a destruir el viejo mito del *engagement* en favor de un espacio puramente literario alternativo a un mundo que él considera inhóspito. No obstante, la posición de Manganelli se ha mantenido desde un primer momento a cierta distancia de la base ideológica de la vanguardia. No

condivide con ella las ideas de esa izquierda militante a la que hacen referencia sus colegas de grupo, de igual manera que disiente de ciertas pretensiones del movimiento de imponer el modelo de la nueva vanguardia como único modelo totalizante. Su verdadera y única preocupación está en la escritura, en la forma de la escritura, y es precisamente esto lo que le pone en relación con las investigaciones formales de la *neoavanguardia*, con su reflexión crítica sobre los medios expresivos y comunicativos de la lengua, sin embargo no comparte con ella la necesidad de defender un compromiso entre el arte y "*l'altro*" o la "*realtà*".

Como afirma Renato Barilli, la posición de Manganelli en relación con el movimiento de vanguardia "si maturava, si rafforzava in una insularità cocciuta, orgogliosa della propria diversità". A diferencia de otros autores nacidos en torno a los años '20 - como Volponi, Calvino, Del Buono o Pasolini -, Manganelli se mantiene "lì alla finestra, non avendo trovato un *humus* congeniale a una propria manifestazione"¹⁰. Sin embargo, como añade Bersani, desde esa "insularità cocciuta", Manganelli "*à condotto a livello formale la più estrema e coerente dissoluzione delle strutture narrative portata avanti dalle avanguardie letterarie in quegli anni*"¹¹.

¹⁰R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 246.

¹¹*Dizionario Bompiani degli autori*, cit.

El "universo lingüístico" de Manganelli, rechazando la forma tradicional de la novela y re-descubriendo géneros literarios en desuso como el tratado y el comentario, se mantiene fiel a su particular *neosperimentalismo*, incluso en el momento en que el clima cultural italiano se transforma y desaparece el papel hegemónico de la *neoavanguardia*.

CAPÍTULO TERCERO

Hacia una poética manganelliana

CAPÍTULO TERCERO

Hacia una poética manganelliana

Tal vez hablar de 'poética manganelliana', en el pleno sentido del término "poética", no sea, en el caso de nuestro autor, del todo adecuado. Efectivamente, no se trata aquí de una verdadera y exhaustiva 'teoría literaria', sino, más bien de un "chiacchierare", en sentido manganelliano, sobre la literatura. Manganelli ha construido, en parte a través de sus escritos teóricos, y sobre todo a través de su coherentísima obra narrativa, una personalísima interpretación de la literatura. Sin adentrarnos todavía en detalles que trataremos más adelante, considero fundamental hacer algunas consideraciones. En los escritos de Manganelli aparecen recurrentemente temas que, en una primera lectura, podrían parecer una simple y banal provocación (así lo entendía de hecho gran parte de la crítica, especialmente a raíz de sus primeros escritos): afirmar que no existe el escritor, el personaje, la trama, las ideas; en suma, afirmar que la literatura no existe (todo ello perfectamente acorde, por otra parte, con lo que el público-lector, cada vez más habituado a los desafíos de la vanguardia, podía esperar) parece en realidad más un puro juego vanguardista que una verdadera

"poética", sin embargo, como veremos a continuación, no hay pieza que no encaje sorprendentemente en el puzzle de la lógica manganelliana.

Con el fin de presentar con mayor claridad la complejidad del tema, hemos dividido este capítulo tercero, contrariamente a lo que Manganelli proclama, en "literatura" y "crítica literaria". Partiendo de los escritos teóricos de Manganelli sobre la literatura, recogidos principalmente en *La letteratura come menzogna* (definida por algunos el gran manifiesto poético manganelliano) e *Il rumore sottile della prosa* (colección de artículos sobre la escritura), de las declaraciones del autor en entrevistas y conversaciones de crítica y de literatura y, por supuesto, de la obra narrativa, expondremos en este capítulo las nociones manganellianas de literatura, realidad, lenguaje literario, escritor, lector o temas como la inutilidad de la literatura y del escritor, su inmoralidad, etc...

En este capítulo III presentamos únicamente los temas principales de la 'teoría literaria' manganelliana, dejando para el capítulo IV el análisis de algunos de estos temas aplicándolos a los textos. Por otra parte, dada la estrecha relación que existe entre los temas que se tratan en el apartado 1.1. y los de los sucesivos, nos limitaremos a partir del apartado 1.2. a añadir sólo aquello que no ha sido expuesto con anterioridad.

1. Sobre la literatura

Ciertas afirmaciones con que se abre el ensayo *La letteratura come menzogna*¹ (basta leer el título) apuntan ya algunos temas fundamentales de la complicada máquina literaria manganelliana: "Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi" o "Non v'è dubbio: la letteratura è cinica" o "Assai antica è l'ira dei dabbene per la letteratura. Da secoli viene accusata di frode, di corruzione, di empietà. O è inutile o è velenosa. Dissacrante, perversa, affascina e sgomenta. Numinosa e mutevole [...]"²; o más adelante: "Anarchica, la letteratura è dunque un'utopia"³.

La literatura es, pues, para Manganelli "immorale", pura "menzogna", un modo de "creazione del reale", pura "invenzione". En una entrevista realizada por Graziella Pulce, el autor declaraba:

Per quanto riguarda la letteratura, cosa intendo dire quando dico che la letteratura è immorale? Quando mi è venuto quel titolo, *Letteratura come menzogna*, nella letteratura italiana dominava il tema della letteratura come verità. E infatti proprio allora ci fu un articolo di Carlo Bo che era intitolato

¹Incluido en el homónimo volumen, Feltrinelli, Milano, 1967/Adelphi, Milano, 1985*. El texto íntegro del ensayo está recogido en el ANEXO I.

²G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, p. 216.

³*Ibid.*, p. 219.

*Letteratura come verità. L'affermare la letteratura come menzogna voleva dire affermare la letteratura come invenzione, come creazione del reale e non come mimesi del reale*⁴.

En esta 'provocativa' definición manganelliana de la literatura como "menzogna" o "invenzione" (en otros lugares "artificio", "disonestà") confluye, evidentemente, por una parte, la lección de los formalistas rusos y en particular de Sklovski; por otra, Blanchot ("ciò che colpisce nella letteratura è che l'inganno e la mistificación non soltanto sono inevitabili, ma forman l'onestà dello scrittore, la parte di speranza e di verità che è in lui"⁵); y, desde luego, Barthes ("il solo compito dell'artista è di esplorare tutte le significazioni possibili, ciascuna delle quali, presa a sé, sarà solo menzogna (necessaria), ma la cui molteplicità sarà la verità stessa dell'artista. Ecco il paradosso [...]: dire la verità è mentire"⁶). Pero esta idea de la literatura (y del arte) como "immorale" y deshonesto (pues aparta de sí el mundo, la acción, el tiempo) y de la inmoralidad del escritor (porque es inútil a la sociedad), ya estaba presente en la obra del gran 'inmoral' Oscar Wilde:

⁴G. Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma, 1988, p. 113.

⁵M. Blanchot, *La follia del giorno - La letteratura e il diritto alla morte*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982, p. 76 (*La folie du jour*, Éditions Fata Morgana, Paris, 1973 - *La littérature et le droit à la mort*, en *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949).

⁶R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966, p. 200 (*Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964).

Gilbert: Tutta l'arte è immorale.

Ernest: Tutta l'arte?

*Gilbert: Sì. Perché l'emozione per l'emozione è lo scopo dell'arte, e l'emozione per l'azione è lo scopo della vita, e di quella organizzazione pratica della vita che chiamiamo società*⁷.

Sin embargo, esta ostentada "menzogna" de la literatura ha llevado a pensar a no pocos críticos que se trataba de un simple truco, que Manganelli en realidad decía la verdad⁸. Franco Maria Ricci, presentando los *Salons*⁹ manganellianos, reconoce: "Manganelli ha spesso tramato l'elogio della letteratura come menzogna; io però non sono d'accordo con lui, perché i bugiardi dicono cose false facendo finta che siano vere, e Manganelli cose vere facendo finta che siano false"¹⁰.

Una literatura concebida en estos términos exige, naturalmente, del escritor un alto grado de "cinismo" (*La letteratura come menzogna*); el escritor debe considerar con cinismo no sólo su propia obra, sino el concepto mismo de literatura, el modo de comportarse ante la "verità".

⁷O. Wilde, *Saggi*, Mondadori, Milano, 1981, p. 228 (*The critic as artist*, en *Plays, Prose writings and poems*, J.M. Dent & Sons Ltd., London, 1930).

⁸Veáanse las recensiones de R. Guarini en "Il Messaggero", 2/4/1989 y de A. Giuliani en "Il Messaggero", 2/4/1989.

⁹G. Manganelli, *Salons*, FMR, Milano, 1987.

¹⁰*Ibid.*, p. 12.

Quando io intendo dire cinismo, devo intendere proprio questo: che la sussunzione di un certo atteggiamento che noi possiamo chiamare "verità" è in tutto assimilabile ad una figura retorica. [...] Se io utilizzo la così detta "verità" come un momento privilegiato cui ancorare l'intero discorso che mi accingo a fare, il risultato sarà un insolente e onesto didattismo, e niente più dell'onestà ideologica è esiziale alla letteratura¹¹.

El escritor no debe asumir el papel de reproductor de verdades, debe simplemente crearlas. Al margen de pretender establecer un contacto con la realidad, tarea que no es competencia del escritor, pues, como afirma Barthes, "il discorso non ha nessuna responsabilità verso il reale: nel romanzo più realista, il referente non ha "realtà"¹², éste debe únicamente extraer de ella el material necesario para reutilizarlo en una escritura estrictamente literaria, estrictamente estructural, es decir, en una escritura que ha de situarse a un nivel de autonomía respecto de la realidad.

Cioè lo scrittore può utilizzare quella che chiamavo prima la propria verità, solo se l'affronta con totale cinismo; lo scrittore deve avere per se stesso mancanza di rispetto, irrisione, dileggio metodologico. Io posso adoperare le mie lacrime letterariamente, soltanto se nelle mie lacrime mi ci rotolo¹³.

¹¹Entrevista de E. Battisti a G. Manganelli, *Gli amici dissidenti. Il gruppo 63 a Reggio Emilia*, "Marcatrè", 1965, n. 11-12-13, p. 47.

¹²R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1981, p. 77 (*S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970).

¹³*Gli amici dissidenti*, cit.

Sin embargo una escritura puramente estructural, y en cualquier caso ausente de realidad, no implica necesariamente su aparente opuesto, la fantasía. En una entrevista concedida a Sandra Petrignani, de la que reproducimos una parte, Manganelli exponía en términos precisos la distinción entre realidad y fantasía.

"Spesso si parla della fantasia come di qualcosa che si contrappone alla realtà, Lei che ne pensa?"

"Non c'è nessun motivo per considerare la fantasia come una cosa indipendente dalla realtà. A parte che la parola 'realtà' è una parola di cui non capisco bene il significato, immagino che la fantasia sia inclusa nella realtà. Il sogno, scusi, fa parte della realtà o è qualcosa di alternativo al reale, secondo lei? Ecco, questo mi deve dire".

"Le do la risposta di una sognatrice: il sogno è realtà".

"Ah, dunque lo ammette: lei è una sognatrice! E in che senso? Crede nei sogni! Li ascolta, si lascia guidare dai sogni! Ma questo va benissimo, figuriamoci se non la capisco. Lo faccio anch'io. Ecco, finalmente parliamo lo stesso linguaggio"¹⁴.

Se le puede atribuir a la fantasía, como al sueño, una realidad más real que la realidad, "ma in più, [añade el autor] la fantasía participa di un

¹⁴S. Petrignani, *Fantasia & Fantastico*, Camunia, Brescia, 1985; además como *Immobile e tiranna. Sandra Petrignani intervista Giorgio Manganelli*, en G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994*, p. 240.

elemento dissolutivo della realtà, almeno nel nostro quotidiano, dissoluzione che nel sogno non esiste in modo così imperativo"¹⁵:

Prendiamo una strada: lei la può percorrere guardando dritto alla meta e allora ci metterà il tempo necessario allo spostamento, a piedi, in autobus o in macchina. Ma la può percorrere secondo fantasia e allora si farà incuriosire, devierà, si fermerà. La fantasia, insomma, deve percorrere spazi enormi, per questo risulta economicamente lenta¹⁶.

La fantasía (o el "imaginario") es el espacio de la literatura; la realidad, por el contrario, es el espacio de la vida. La fantasía no corresponde con la realidad, sin embargo es real como la misma realidad. En esta idea y en el modo en que comienza la creación literaria a través de la fantasía, Manganelli se hace eco de la afirmación de Blanchot:

L'immaginario [...] non è una strana regione situata al di là del mondo, è il mondo stesso, ma il mondo come insieme, come tutto. Perciò non è nel mondo: perché è il mondo preso e realizzato nel suo insieme dalla negazione totale di tutte le realtà particolari che vi si trovano, dalla loro messa fuori gioco, dalla loro assenza con la quale inizia la creazione letteraria. Questa nutre l'illusione, quando ritorna su ogni cosa e su ogni essere, di crearli,

¹⁵*Ibid.*, p. 242.

¹⁶*Ibid.*, p. 244.

perché li vede e li nomina a partire dal tutto, a partire dall'assenza di tutto, a partire dal nulla¹⁷.

La realidad no es "una sustanza in sé rinonoscibile e descrivibile, ma è appunto un concetto puramente moralistico"¹⁸, por eso la literatura debe evitar todo contacto con la realidad.

Pertanto, io non credo ai tentativi, che si fanno, di ideologizzare l'avanguardia. È una operazione sostanzialmente conservatrice. Credo, al contrario, che oggi sia urgente affermare che la letteratura è per sua natura refrattaria a qualsivoglia coonestazione ideologica¹⁹.

Eliminando, entonces, de la literatura todo "insolente e onesto didattismo", toda "coonestazione ideologica", la palabra literaria perderá todo significado. Como ha declarado Manganelli en numerosas ocasiones²⁰, las palabras no expresan absolutamente nada, y mucho menos ideas, simplemente son, simplemente constituyen un diseño que de por sí no quiere decir nada (también para Blanchot "La literatura è. Ciò che essa dice è esclusivamente questo: che essa è - e niente più. Al di fuori di questo, non è

¹⁷M. Blanchot, *La follia del giorno - La letteratura ed il diritto alla morte*, cit., p. 84.

¹⁸*Immobilie e tiranna. Sandra Petrigani intervista Giorgio Manganelli*, cit., pp. 241-242.

¹⁹G. Manganelli, *Avanguardia letteraria*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 77.

²⁰Por ejemplo en *Lettura d'autore*, cit., p. 103.

niente"²¹). El valor de las palabras no está en su significado, sino, sobre todo (como demuestra la fascinación que siente Manganelli por el Seicento, por la "gioia della chiacchiera"²² y "della verbalità pura"), en el contexto de una determinada estructura, en su "qualità sonora":

era perfettamente chiaro in origine - è soltanto con la nascita dell'estetica che questo diventa meno chiaro - che il pronunciare delle parole con un certo suono e con un certo ritmo è di per sé un agire, e che questo agire, proprio perché è un agire, non ha senso, perché è per l'appunto come il muoversi di un incantesimo²³.

Manganelli propone como única alternativa a la a-ideología necesaria de la literatura el artificio, el juego de las estructuras lingüísticas ("non mi riesce di pensare una letteratura se non, appunto, tecnicista, strutturale"²⁴, declara el autor). Esta literatura "tecnicista" y "strutturale" era, al contrario de la literatura "leggibile" y "umanistica" defendida por Moravia, típica de un cierto sector de la vanguardia. A estos autores (y contra Moravia) se refiere Manganelli cuando dice:

²¹M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975, p. 8 (*L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955).

²²Para el autor la "gioia della chiacchiera" es el momento más alto de la creación literaria.

²³*Lettura d'autore*, p. 106-107.

²⁴*Avanguardia letteraria*, cit., p. 73.

D'altro canto, esistono scrittori che non coltivano una programmatica affidabilità; non lusingano il lettore, anzi non senza protervia aspirano a inventarselo da sé: [...]. Il loro lavoro letterario si concentra su di una tematica linguistica e strutturale; domina la coscienza dell'atto artificiale, anche innaturale della letteratura; e si celebra la fastosa libertà, l'oltraggiosa anarchia dell'invenzione di inedite strutture linguistiche²⁵.

1.1. El pensamiento manganelliano

En la relación con Ernst Bernhard²⁶ y, a través de él, con el pensamiento de Jung²⁷, Manganelli encuentra una importante base ideológica que dominará gran parte de sus escritos teóricos y narrativos. Manganelli cuenta en una entrevista para el "Corriere della Sera" lo que significó para él conocer a Bernhard: "allora, in fondo, avevo un'idea che avrei dovuto essere un'unica immagine coerente. Avere un'unica biografia [...] la prima cosa che ha provocato in me l'impatto con Bernhard è stato proprio il rompere quella

²⁵G. Manganelli, *La letteratura come mafia*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 101.

²⁶Médico berlinés que, con su llegada a Roma en 1936, contribuye notablemente en la difusión del pensamiento de Jung en Italia.

²⁷Con motivo del Congreso "Jung e la cultura Europea" (Roma, 21-24 de mayo de 1973), Manganelli dedicará a Jung el famoso ensayo *Jung e la letteratura*, en *Antologia privata*, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 204-216.

idea. L'idea della unicità dell'io e quindi una decomposizione dell'immagine della mia personalità, di quello che io ero"²⁸. Todo ello aparece ampliamente tratado en la *Re-visione della psicologia*²⁹ de James Hillman, otro junguiano de la biblioteca de Manganelli, que Graziella Pulce resume de la siguiente manera:

Il riconoscimento delle diverse personalità e l'inevitabile obbligo di dare cittadinanza ai contrastanti io nei quali l'individuo non può di volta in volta, e anche simultaneamente, non riconoscersi, comporta uno scardinamento delle categorie intellettuali occidentali (e umanistiche), la scissione della coscienza, l'ingresso prepotente e tirannico di una mitologia vivace e pervasiva. [...] L'uomo smette di percepire se stesso come il prodotto della creazione ma scopre di assistere ad una creazione continuata, di cui non è protagonista ma comparsa, testimone (o vittima) inconsapevole di eventi scatenati tra entità superiori e distanti, eventi dei quali giungono fino a lui segni cifrati e casuali. In questo universo l'essere vivente è un accadimento effimero, non una finalità. Hillman è molto chiaro sul fatto che l'anima individuale è da considerare solo in relazione con l'anima universale e che dunque l'individuo è qualcosa di assai più ampio e diversamente delimitato di come è stato assunto nella civiltà occidentale³⁰.

²⁸Entrevista de Caterina Cardona, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, "Corriere della Sera", 10/6/1990, anticipación fragmentaria de *Da un'autobiografia all'altra*, "Immediati dintorni", 1990, pp. 208-221.

²⁹Adelphi, Milano, 1983.

³⁰G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, cit., p. 13.

El pensamiento de Bernhard anula toda ilusión antropocéntrica y abre al ser humano la perspectiva de la entelequia, en un contexto que no se agota con la consciencia y con la razón, sino que se dilata más allá de lo humano. Desde esta perspectiva, el lenguaje es, pues, el de la "visión" que permite al personaje describir, sin mediaciones, situaciones en las que se encuentra, ofreciendo de ellas únicamente destellos fragmentarios. El personaje es al mismo tiempo testigo, víctima y actor en esa típica situación que Bernhard define "*della immaginazione attiva*".

Gracias a la psicología analítica y al psicoanálisis, Manganelli aprende a dar voz a su propia "sombra". Sobre todo a partir de *Amore* (1981) se encuentra en la obra de Manganelli un "io" que tiende a salir de sí mismo cada vez con más fuerza, a perder sus propios límites en busca de su propia sombra. El inconsciente irrumpe en la consciencia fragmentando la unidad de un yo que descubre dentro de sí la "ombra", el "altro", el "nemico". Esa "ombra" oculta surge, en el caso del escritor, en el momento preciso de la creación:

Sono le parole che noi pronunciamo che ci fanno capire che cosa pensiamo. In questo stesso momento in cui parlo, una parte di me si sta ascoltando, con affettuosa deplorazione, e ascoltandomi coglie ogni tanto delle parole e dice: "Toh, lo sapevi tu di pensare questo?", "No, non lo sapevo".

[...] Non si sa mica che cosa succede quando ci si mette a scrivere, e non sto mica parlando, per carità, di ispirazione: sto parlando direi piuttosto di

seduzione, di una corruzione che la losca fertilità verbale esercita nei confronti dell'integrità morale dell'io³¹.

Esta ruptura en la "integrità morale dell'io" se produce, como ha señalado Graziella Pulce, cuando "il soggetto si trova immerso nella *nigredo* della perdita di sé" y emprende una...

indagine su qualcosa di mutevole e beffardo, indifferente e ingannevole, con il quale infine l'ignaro investigante constata, più che una semplice affinità, una vera e propria identità. Palude, foresta, labirinto, stemma, tiranno, sono i nomi che consentono di volta in volta di penetrare e fare ricognizione in una condizione nella quale le forme, compresa quella antropomorfica, e soprattutto quella, sono illusioni, momentanei apprendimenti di qualcosa che mai è consentito racchiudere nella pochezza di un nome, incessante metamorfosi, oscuro fondamento dell'essere, in cui trovano luogo i possibili e gli impossibili³².

Ese "qualcosa", que no se puede definir con palabras, es lo que Manganelli denominará unas veces "provocazione", "invenzione", "gioco", "menzogna", otras veces, "opacità", "oscurità", "errore", "enigma". En este contexto se mantiene en Manganelli una visión de la literatura como privilegiada vía de acceso a un *numen* incognoscible, hacia un "altrove"

³¹Lettura d'autore, p. 92 y 94.

³²Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli, p. 66.

desconocido e inalcanzable, organización artificial de la nada, enigma irresoluble. Detrás de ese sistema de imágenes rigurosamente irreales que Manganelli ha construido, y que son puramente simbólicas, no existe absolutamente nada.

Ecco, se c'è qualcosa che alla letteratura è totalmente estraneo, sono le idee. Nessuno scrittore pensa niente, perché nessuno scrittore ha niente da dire, [...]. Se la presenza, l'invasione, la suggestione, la seduzione, la corruzione della verbalità è prevalente in ogni modo del discorso, è chiaro che avere o non avere delle idee è non solo inutile ma altamente pericoloso, [...]. [...] il compito caso mai dello scrivente, [...], è proprio quello di riportarsi alla verginità ambigua, adolescenziale del momento verbale, cioè al momento in cui non esistono ancora le idee ma esiste tutto il materiale che consentirà ad un certo momento di aggredire la parola, di impoverirla, di ucciderla, di demolirla e di estrarne quel nocciolo povero e vile che chiamiamo idea, [...]³³.

En la continua búsqueda del "altrove", pueden existir sólo hipótesis, infinitos mundos posibles, nunca ideas. Como veremos en el próximo capítulo, *Hilarotragoedia* y *Nuovo Commento* se mueven evidentemente en esta línea. El texto literario es en sí mismo una pluralidad insondable de

³³*Lettura d'autore*, p. 96.

significados, cuya totalidad no es posible encontrar ni en el texto, ni en el "verbo", ni en el "altrove"; como dice Barthes,

si tratta, contro ogni in-differenza, di affermare l'esistenza del plurale, che non è quella del vero, del probabile oppure del possibile. Questa affermazione necessaria è però difficile, giacché, nel momento stesso che niente esiste al di fuori del testo, non c'è mai un *tutto* del testo [...]: bisogna liberare il testo dal suo esterno e, insieme, dalla sua totalità³⁴.

Un dios terrible es el autor del mundo y el escritor no es más que la escritura de ese dios que no da signos de sí, de un dios que está nietzschianamente muerto (el "diomorto" de *Hilarotragoedia*). Como afirma Pulce, "l'opera è il portale che introduce a quel deposito di simboli cui la civiltà occidentale ha dato il nome di uomo; l'autore vi procede a un confronto serrato con l'alterità irriducibile, alla quale saranno attribuiti nomi via via diversi: testo, centro, labirinto, stemma, palude, nulla, amore, tiranno"³⁵. Nos encontramos ante un gnóstico dios negativo, un dios que es al mismo tiempo destructor y demiurgo, centro y motor del universo conocido, un dios que excluye toda posibilidad de salvación. Al ser humano

³⁴R. Barthes, *S/Z*, cit., pp. 11-12. De la pluralidad infinita de las palabras se refiere también V. Contini en *Riflessioni sulla scrittura di Giorgio Manganelli*, en AA.VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Olschki, Firenze, 1995.

³⁵*Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, p. 22.

se le ofrecen únicamente signos, apariencias de un más allá (el "enigma") que no le es posible conocer. El mundo de lo real es el mundo de las apariencias, de la luz; la literatura, en cambio, pertenece al mundo de la noche, de la oscuridad, de lo no-manifestado. En el mundo discontinuo de la literatura, situado más allá de lo creado, "oltre lo specchio", las palabras adquieren formas efímeras que inmediatamente se disuelven en la Nada. La palabra literaria es al mismo tiempo *stemma* y *ombra*³⁶, presencia y ausencia. Funda el Reino del *stemma* (la obra literaria), y al mismo tiempo sondea el límite del vacío, del *Nulla*, de la *ombra* (la imagen detrás del espejo). La literatura es, pues, un proceso de destrucción-creación; destruyendo, la literatura, da lugar a un nacimiento, una regeneración y un retorno a lo no-manifestado. Como dice Blanchot,

Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire: cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce

³⁶Sobre el tema del *ombra* y del *stemma* hablaremos más detenidamente en el capítulo IV, 4.1. (*Discorso dell'ombra e dello stemma*). El concepto es el de la teoría de la "diseminación" o de la "diferencia" de Jacques Derrida (véanse: *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano, 1984 (*La voix et le phénomène*, Éditions du Minuit, Paris, 1967); *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1989 (*La dissémination*, Éditions du Minuit, Paris, 1972); *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1982 (*L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967)). El tema de la presencia/ausencia aparece también en R. Barthes, *S/Z*, cit. El tema del *Nulla* será tratado con más detalle en el cap. IV.1. de este trabajo.

qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas³⁷.

La respuesta no se encuentra, pues, al final del camino, sino en el mismo caminar. En el camino (como en el viaje de Ulises) no encontramos el medio, sino el sentido humano del caminar. En el viaje manganelliano, como señala Mattia Cavadini,

Non vi sono gesta, non vi sono azioni, solo un lento sprofondare, un'erranza senza fine. Il pellegrinaggio è un pellegrinaggio fra visioni; è un abbandono, un addio, una fuga dal mondo. Il viaggio manganelliano è il viaggio che disperde lo stesso esploratore, è il viaggio verso l'annichilimento, la morte; è il viaggio verso luoghi inesistenti che si materializzano all'interno di un io, che ha disertato il mondo e gli affanni; [...]³⁸.

El "periplo", que únicamente el "privilegiado genio" consigue realizar, es heroico no porque encuentre un sentido a la imposibilidad del mundo, sino porque consigue recorrer el camino hasta el final, a completar aquello que se revela como un círculo infinito y ciego. Pero al final del camino, como dice Romana Petri, se esconde sólo el *Nulla*:

³⁷M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 325.

³⁸M. Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano, 1977, p. 125.

In Giorgio Manganelli il Nulla è un momento di squilibrata conoscenza, è una messa a fuoco sostenuta dal terrore, una realtà travestita da allucinazione per non turbare troppo chi vi si immerge. [...] Le voci narranti che occupano lo spazio dei libri di Manganelli sembrano voler penetrare questa assenza di panorama, sembrano ricercarne addirittura il dettaglio, nella speranza che dopo, solo dopo questa disperata autoconvinzione di possesso di un luogo pieno di vuoto, tutto possa finalmente sfarinarsi e trovare un'autentica origine³⁹

En la narrativa de Manganelli (*La palude definitiva, Amore, Dall'inferno, Rumori o voci*), al final del camino encontramos sólo la "faccia della morte" (il *deinós* de los antiguos). Esta "predilezione per la morte" de Manganelli, es, según Paolo Milano, "l'unico verso per cui la letteratura non è menzogna". Pero, puesto que esa "predilezione" se declara inmediatamente "insostituibile figura retorica", "allora, (ci si avventura a sospettare), la "morte" che Manganelli predilige è forse proprio la letteratura"⁴⁰. Porque, si la poética de Manganelli cuenta con un punto central, que es la artificiosidad de la estructura, dentro de cada artificio formal se acaba por descubrir ese contenido supremo que es la muerte ("Le mappe strutturali non sono per il nostro autore oggetti effettivamente gratuiti, ma forme che si modellano su

³⁹R. Petri, *Discesa all'inferno*, "Leggere", mayo de 1992, n. 41, p. 26.

⁴⁰P. Milano, *Ordigni letterari e splendide larve*, "L'Espresso", 16/4/1967.

movimento quasi biologico dell'esclusione, dell'emarginazione, della morte⁴¹).

Precisamente "la terribilità di questa immagine ultima e primigenia [dice Pulce] è ciò che deve venire in qualche modo schermato dall'impianto retorico. Nell'indissolubilità dei contrari [...] giace il significato dell'enigma. Nulla si perde in un cosmo così concepito e dunque non ci può essere errore che non sia insieme salvezza (e viceversa), [...]. E dunque l'errore, la dispersione, la sconfitta, il non essere, sono i nomi attribuiti a una modalità dell'insondabile, il cui volto è appunto stemma indecifrabile"⁴². El laberinto, por tanto, permite sólo "errar", es decir el "error". Sólo cambiando el punto de observación⁴³ podemos superar la apariencia de las cosas e introducirnos en el mundo del "altrove".

La literatura, concluye *La letteratura come menzogna*, es, en suma, un universo donde "tutto è esatto" y "tutto è mentito":

*La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito*⁴⁴.

⁴¹G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, en "I Contemporanei", vol. X, Marzorati, Milano, 1979, p. 10.061.

⁴²*Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, p. 77.

⁴³Estas diferentes perspectivas, todas igualmente válidas, es lo que Bernhard define como "accadimento entelechiale".

⁴⁴*La letteratura come menzogna*, p. 222-223.

1.2. La retórica y el lenguaje literario

Numinosa e mutevole, [la literatura] non esita ad usare degli dèi per adornare le sue favole. Ma per quella squisita ironia che ne definisce il destino, essa sola sa celebrare adeguatamente la grandezza, la gloria di quel dio che essa degrada e nobilita a personaggio, ipotiposi, iperbole. Il terribile lanciatore di fulmini, entrato nella fragile rete della retorica, cessa totalmente di esistere, si trasforma in invenzione, gioco, menzogna.

Corrotta, sa fingersi pietosa; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi, irreal, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti. La sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità. Quando getta via la propria anima trova il proprio destino⁴⁵.

Si en los escritos del primer periodo es la categoría "morale", como objetivo principal del intelectual, la que impone un "orden inteligible donde è il disordine, l'impredibilità, la minaccia dell'esistenza, della realtà"⁴⁶, en un segundo periodo será la "retórica", término utilizado inicialmente en sentido antiidealista y antiideológico, el instrumento usado para liberar a la literatura de la racionalidad y de la buena conciencia que le ha impuesto la sociedad.

⁴⁵*Ibid.*, pp. 216-217.

⁴⁶*La critica di Edmund Wilson, en La letteratura come menzogna*, p. 191.

Como afirma Pulce,

L'insofferenza di Manganelli verso quella mediazione razionale, che contrassegna gran parte della cultura occidentale da Platone in poi [es decir, con el paso de la *sofla* a la *filo-sofla*], va assunta tenendo conto di una trasformazione che è cruciale per la cultura moderna, il passaggio da un'età dei sapienti, estremo termine di un'età priva di scrittura, non necessaria ad un mondo che sapeva ancora mantenere vivo contatto con gli dèi, a un'età contrassegnata dalla scrittura, dalla retorica, dalla razionalità⁴⁷.

La retórica, en sentido manganelliano, no es mediadora entre la sociedad o la realidad y el escritor, sino entre el escritor y su inconsciente, de manera que el individuo, que como tal está destinado a perecer, pueda acceder, en un gesto ceremonial, a un contacto con la potencia innominable. En la lucha entre el dios desafiante y el hombre (o el escritor) es el texto el único superviviente, sólo a través de él, y gracias a la retórica, es posible repetir la batalla indefinidamente. Manganelli anotaba en uno de sus cuadernos:

⁴⁷*Biografía degli scritti di Giorgio Manganelli*, p. 76. Éste es el tema central de *Discorso dell'ombra e dello stemma*.

Ho l'impressione che un linguaggio letterario è comunicabile (letterariamente) solo come retorica: un linguaggio assolutamente estraneo alla retorica sarebbe affatto privato e inintelligente⁴⁸.

En el contexto manganelliano de retórica, el texto literario "non procede dalla psicologia dell'autore, e quindi l'autore spesso viene mortificato come tale ma è proprio un oggetto letterario di cui si possono descrivere, fenomenologicamente s'intende, alcuni criteri di lettura che sono ad esempio le figure retoriche"⁴⁹. La letteratura (y con ella, el escritor y su obra) no es concebible, pues, sino como figura retórica ("Possiamo definire la letteratura un *adunaton*, un impossibile, trasformandola tutta intiera in una figura retorica. È indifferente all'uomo. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano")⁵⁰. De este amor por la retórica deriva, evidentemente, el amor de Manganelli por el Seicento y por la tratadística barroca:

il Seicento era talmente, profondamente permeato della gioia della chiacchiera, della gioia della verbalità pura, del piacere delle parole che giocavano fra di loro, della rissa delle sillabe, dei sintagmi, degli accenti, che

⁴⁸G. Manganelli, *Quaderno 10/3/1951-2/11/1952* (el apunte es del 24/6/1951). Los cuadernos de Manganelli, salvo brevisimos fragmentos, se mantienen inéditos. Se conservan en el Fondo Manganelli de la Universidad de Pavia.

⁴⁹*Lettura d'autore*, p. 121.

⁵⁰*La letteratura come menzogna*, p. 218.

tutto questo sembrava profondamente immorale. Era immorale, ed è per quello che è così interessante, per quello che c'è tutto il recupero di questa cultura della chiacchiera, che può essere una delle strade d'ingresso a uno dei secoli tuttora più impervi della nostra letteratura, a mio avviso, e più affascinanti, che è il Seicento⁵¹.

En cuanto al texto literario, a la palabra y, en general, a la literatura, según Manganelli,

L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente. Nella sua fragile, incorruttibile carne non nasconde alcun tumore di *Weltanschauung*⁵².

En *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*⁵³, Manganelli se proclama defensor de "lo scrivere oscuro" como condición inherente a la escritura: "questo oscurissimo problema della chiarezza è viziato *ab origine*

⁵¹Lettura d'autore, p. 100.

⁵²La letteratura come menzogna, p. 221.

⁵³en *Il rumore sottile della prosa*, pp. 40-43.

dall'essere, codesta chiarezza, affidata al linguaggio, il quale chiaro non è, né vuole essere; per cui questa fatica dell'esser chiaro a me pare un agire a contraggenio del linguaggio"⁵⁴; y añade a continuación: "Esiste una condizione in cui il linguaggio è attivo per l'appunto in grazia di ciò che è, per la sua mostruosa e numinosa polimorfia? Certo, è la letteratura. Esiste una chiarezza della letteratura? A mio avviso, non può esistere"⁵⁵.

1.3. El autor y la obra

El acto de la escritura es para Manganelli la pura ejecución de un gesto ("Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato"⁵⁶ o, como dirá en cierta ocasión: "Accade di scrivere"), de un gesto que nace (no se sabe cómo)⁵⁷ en el momento preciso de la escritura. El escritor no se siente "responsable" de su propio trabajo. Desde el instante en que ve la luz, el "ambiguo essere" que él ha 'creado' está destinado al "stupro", por lo que

⁵⁴*Ibid.*, p. 40.

⁵⁵*Ibid.*, p. 42.

⁵⁶*Luogo di lavoro, ibid.*, p. 15.

⁵⁷Esta idea de la escritura como gesto que 'no se sabe' qué o quién lo ha inspirado aparece también en Barthes (véanse *Saggi critici* y *S/Z*) y en Blanchot (*Lo spazio letterario*).

cualquier vínculo que pudiera haber existido entre el autor y su obra queda completamente anulado.

Dunque, l'autore non sa, non deve sapere sul suo lavoro neppure quanto ne sanno gli altri. Di più: egli ha l'oscura sensazione che quell'ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la calliditas corporale e l'eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire. E sebbene sappia di averlo destinato allo stupro fin dall'inizio, il pensiero che si voglia spiegare "che cosa vuol dire" lo riempie di istintivo orrore⁵⁸.

El trabajo creativo es, por lo tanto, absolutamente impersonal. El escritor, en cuanto individuo, queda anulado (¿Cuántas veces ha declarado Manganelli que "l'autore non esiste", que es la literatura la que hace al escritor?: "Ho spiegato che cos'è la letteratura, io non faccio letteratura, la letteratura fa me, casomai, quindi non è assolutamente in quanto competente del fare letteratura che io parlo di letteratura, ma in quanto, direi, contagiato"⁵⁹). Es su inconsciente el que, a través de la retórica, se plasma en la escritura; de ahí la tantas veces mencionada "irresponsabilidad" del escritor.

⁵⁸*La letteratura come menzogna*, p. 221. Manganelli insiste de nuevo en *Lettura d'autore* (p. 95) en esta idea: "Diceva Montale: non chiedermi qualcosa sulla mia poesia. È una cosa stupenda e ovvia. Non c'è niente di più repulsivo e di più assolutamente metodologicamente insensato di chiedere a uno scrittore di parlare di qualche cosa che lui ha scritto, perché se c'è qualche cosa di cui lui non sa nulla è proprio esattamente quello che lui ha scritto. [...] Non è bene dare corda ai propri libri. I libri vanno trattati da orfanelli, da trovatelli, da bastardi. Li hanno messi per strada e lasciati lì. Perché hanno la loro storia da raccontare, ma la raccontano loro; mica siamo noi che la raccontiamo".

⁵⁹*Lettura d'autore*, p. 117.

Come accade ai testimoni, lo scrittore "non sa": ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili, falsi, menzogne, illusionismi, giochi e cerimonie. [...] Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile ed aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità. Non lavora secondo estro o fantasia, ma secondo ubbidienza; cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio [...]. Durante la lavorazione dell'oggetto verbale, è vincolante codesta condizione di dotta ignoranza. Egli sa fare perfettamente solo ciò che non conosce⁶⁰.

Entre el escritor y su obra, para que ésta no llegue a dominar a su 'creador', deberá, además, mantenerse una cauta distancia.

[...] lo scrittore deve avere nei confronti della propria opera, e degli eventuali momenti psicologici che la sollecitano, un atteggiamento non solo di estremo distacco, ma direi [...] di malafede. La malafede è semplicemente la capacità dello scrittore di non essere ridotto in servitù dalla sua materia, la capacità di giocare col proprio soggetto, di eluderlo. Lo scrittore è aggredito dalla materia, e la materia non è educata, non è colta, non è discreta, non ha fatto

⁶⁰*La letteratura come menzogna*, pp. 220-221.

gli studi e lo aggredisce in una maniera brutale e sommaria. Il rapporto tra lo scrittore e il proprio soggetto è uno dei temi tragici della letteratura⁶¹.

1.4. Sobre la inutilidad del escritor

El escritor, al que Manganelli insiste una y otra vez en denominar "fool", "buffone", "giullare", "clown", "mentitore o "stupido", es para nuestro autor el ser inútil por excelencia:

Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l'antica insolenza degli uomini utili: "buffone". Sia: lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore⁶².

No se trata de un puro juego narrativo. Como afirma Graziella Pulce, "tutte le volte in cui parla del *fool*, della stupidità, del *nonsense*, Manganelli si riferisce alla qualità oggi più nascosta del *logos*, la qualità divina nella sua

⁶¹*Gli amici dissidenti*, cit., p. 47.

⁶²*La letteratura come menzogna*, p. 218.

carica ostile verso l'uomo, il quale rimane schiacciato dalla fatalità, dal rigore e dall'inafferrabilità dell'enigma, ma anche dalla sua futilità"⁶³.

En el artículo *Perché io scrivo?*⁶⁴ Manganelli insiste irónicamente en afirmar que el escritor, incapaz de realizar cualquier otra actividad, se dedica a aquello que le permite "evitare di fare": "Rammento G.B. Shaw: "Troppo stanco per lavorare, scrivevo libri". Scrivere è certamente un modo astuto per evitare di "fare" (p. 21); "Le cose che non sapevo fare, che non so fare, sono innumerevoli: insomma, sono la vita; pertanto dovevo fare qualcosa che mi compensasse della mia palese inettitudine" (p. 23); "[...] lo scrittore è appunto come l'alchimista o l'astrologo, un tale che imbrogliava fabbricando macchine mentali che nessuno può giudicare" (p. 24).

1.5. *"La storicità del momento narrativo"*

La a-socialidad y a-historicidad son para Manganelli características esenciales de la literatura: "Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni

⁶³Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli, p. 92.

⁶⁴en *Il rumore sottile della prosa*, pp. 21-25.

socievole comandamento"⁶⁵. La literatura y, desde luego, el escritor, son, por su naturaleza, 'seres asociales':

Direi che il momento iniziale dello scrittore è il rifiuto della socialità, non della comunicazione, ma di essere strumento, comunque inserito e integrato, di un discorso collettivo. Quindi è un disubbidiente, un refrattario, quello che elude, è un pochino sulla frangia, e mi pare che questo spieghi una delle tragedie della storia della letteratura, il tentativo continuo di farla diventare un'attività onesta. [...] E non è possibile farla diventare onesta, perché muore subito; non è possibile dimostrare che è già onesta perché non lo è, perché la sua ricchezza sta proprio nell'essere ambigua, disonesta, losca, piena di significati molto di più di quanto lei stessa sappia, di essere portatrice di disubbidienze, di estri, di bacilli, di cose non riducibili assolutamente ad un'accettazione sociale, collettiva⁶⁶.

Prescindiendo, pues, de toda determinación histórica o social, la obra narrativa de Manganelli, elimina todo contacto con la realidad (una realidad entendida en sentido barthiano: "tutti i codici culturali, sgranati di citazione in citazione, formano nel loro insieme un piccolo sapere enciclopedico, bizzarramente cucito, un insieme di sciocchezze: questo insieme forma la

⁶⁵en *La letteratura come menzogna*, p. 218.

⁶⁶*Gli amici dissidenti*, cit., p. 48.

"realità" corrente, rispetto alla quale il soggetto si adatta, vive"⁶⁷). De esta manera, el contexto literario manganelliano se concentra, como hemos visto, únicamente en el nexo entre consciente e inconsciente.

Entonces, puesto que la cultura impide el pleno desarrollo de la literatura, porque, como afirma Blanchot "la cultura è l'azione di un individuo che si trasforma via via nel tempo e non godimento immediato di una trasformazione fittizia che congela sia il tempo che l'azione"⁶⁸, lo que la literatura debe hacer es "compensare in un determinato momento quello che la società ha represso, reprime in se stessa"⁶⁹, es decir, llegar a un puro estado literario.

En este contexto, Manganelli rechaza radicalmente la idea del escritor como producto de su tiempo.

che utilità ha spiegare in termini di socialità una letteratura che può produrre contemporaneamente, in parallelo, degli scrittori che non hanno niente in comune l'uno con l'altro e che esprimono dei mondi, degli universi che sono assolutamente incomunicabili? [...] Ma che importanza ha, che cosa mi dice

⁶⁷R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 168.

⁶⁸M. Blanchot, *La follia del giorno - La letteratura e il diritto alla morte*, cit., p. 116.

⁶⁹G. Manganelli, *Jung e la letteratura*, cit., p. 209.

sul testo? È ovvio, è vissuto in quel periodo, avrà pure preso qualche cosa, avrà sentito suoni, parole, tutte le cose che accadono⁷⁰.

1.6. El lector

En relación con la asocialidad de la literatura y del escritor, encontramos (¡lógicamente!) en Manganelli la figura del lector asocial. El "provvisorio destinatario" de la literatura no es el "lettore immediato", pues éste forma parte de esa sociedad, sino un "lettore inesistente", "lettori impossibili":

[La literatura] Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non ne è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori. [...] [El escritor] Allude ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa⁷¹.

⁷⁰*Letture d'autore*, p. 123. O como dice Barthes: "A che scopo tentare di ricostruire un codice culturale, quando la regola d'ordine da cui dipende non è altro che un *prospetto* (secondo l'espressione di Poussin?)", R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 92.

⁷¹*La letteratura come menzogna*, p. 219. Esta idea se repite en el artículo *Avanguardia letteraria*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 74.

El libro que se opone a un consumo inmediato, el libro que celebra "un rito dedicado a fruitori inesistenti" exige, según nuestro autor, "un consumo lentísimo, el más lento posible"⁷². Como Manganelli ha declarado en *Avanguardia letteraria*⁷³, "esistono [...] doveri velocissimi, che si esauriscono nel giro di un gesto, ed altri lentissimi, inafferrabili". Estos son los que hacen del escritor un "infedele al proprio tempo, sleale, egoista, codardo; sempre, in ogni caso, asociale". Cualquier vínculo entre el escritor y el "lector inmediato" llevaría a la inevitable destrucción de las estructuras, "giacché noi dobbiamo usare ogni mezzo possibile per accelerare il contatto, destinato a bruciarsi nel giro di pochi anni"⁷⁴. Por ello, el escritor debe destinar su obra a "il lettore inesistente, l'infinita maggioranza dei nostri lettori, i non nati, [...], e nei confronti dei quali è inane porsi il problema di un colloquio. Sono loro, in conclusione, che diranno se siamo o non siamo scrittori, non i recensori di oggi, non i lettori dei quotidiani"⁷⁵.

Sobre el tema del lector ausente, Manganelli volverá, años más tarde, en el artículo dedicado a Emily Dickinson, *La poesia scritta per lettori assenti*⁷⁶. A esta autora le dedicará las siguientes palabras: "abitatrice nella terra dei fantasmi, delle immagini eterne, era consapevole, come solo un

⁷²"Grammatica", 1964, n. 1, pp. 6-7.

⁷³en *Il rumore sottile della prosa*, p. 75.

⁷⁴*Ibid.*

⁷⁵*Ibid.* *I non nati* es precisamente el título de un cuento de T. Landolfi (el *non nato* es por una parte la figura abstracta que toma forma gracias al acto de la escritura, pero se relaciona, al mismo tiempo, con la idea de *non nato-non detto* de Manganelli).

⁷⁶"Corriere della Sera", 10/12/1980.

profeta può esserlo, di essere incomprensibile, di scrivere per lettori non nati, forse non mai nascituri".

Pero, entonces, reflexiona Graziella Pulce, si el escritor no escribe para lectores existentes, "per chi scrive lo scrittore?"

Lo scrittore, appunto perché non esiste come scrittore ma esiste come testimone dell'accadimento verbale, non ha il problema del lettore. Il lettore ci sarà non perché lui ha persuaso il lettore a leggerlo, ma perché le parole si sono trovate in una posizione tale da poter corrompere simultaneamente uno pseudo-scrittore e uno pseudo-lettore; quindi nasce quel momento di instabile equilibrio che è la letteratura⁷⁷.

Sólo en el preciso momento de la lectura, de la interpretación y de la re-escritura, el lector establece una relación con el texto (nunca con el escritor).

Il libro esiste in quanto esistono il lettori, in quanto viene letto, cioè il libro è un accadimento del lettore. Come è un accadimento dello scrittore. Accade dentro il lettore che il libro si configuri secondo quel disegno. Se non ci fosse il lettore non succedrebbe niente di tutto questo. [...] Noi leggendo il libro lo riscriviamo con quelle stesse parole, ma quelle sono le parole che usiamo noi e

⁷⁷*Lettura d'autore*, p. 108.

quindi il libro accade in una maniera diversa da come era accaduto nel momento in cui si coagulava davanti allo scrittore. Ho detto "si coagulava" per evitare qualsiasi idea che sia lo scrittore a fare il manufatto⁷⁸.

1.7. La forma narrativa

Entre las diferentes formas literarias (no me atrevo a llamarlas "géneros"), Manganelli ha cultivado únicamente la prosa (prosa narrativa, prosa dramática, prosa ensayística; en resumidas cuentas, prosa). Ahora bien, conviene distinguir perfectamente los términos ("romanzo", "racconto", "narrazione", "saggio", "messaggio") para no caer en ningún equívoco. En el artículo *Che cosa non è un racconto?*⁷⁹, ya el título es de por sí bastante elocuente, Manganelli hace una clara distinción entre "racconto" y "romanzo", o, lo que es lo mismo, entre el concepto general de narración-cuento y el concepto particular de novela:

Nulla è più sregolato del romanzo nel senso che non ha regole di confezione generalmente valida; ma, insieme, nulla è più dominato dal complesso della norma.[...]. Il romanzo è l'Erode dei racconti. Può svolgersi solo uccidendo

⁷⁸Lettura d'autore, p. 118.

⁷⁹en *Il rumore sottile della prosa*, pp. 31-35.

continuamente possibili racconti, [...]; e questo fa perché i racconti si collocano trasversalmente al percorso del romanzo⁸⁰.

La assoluta repulsión que siente Manganelli por la novela (expresada en numerosas ocasiones, entre otras en el volumen *Il romanzo sperimentale* (1966), es, en realidad, la misma repulsión que siente por la idea de una literatura transmisora de un mensaje. Como ha repetido muchísimas veces Manganelli, se puede comprender un texto literario únicamente cuando se excluye el contenido, cuando es imposible resumirlo⁸¹.

Io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere [...] e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riattamento a condizioni abitabili; codesto sprofondamento ha, a mio avviso, una causa precisa. [*I romanzieri*] Sono persuasi che nelle pieghe del loro raccontare debba essere disposto il coonestante aroma di una qualche idea generale, di un messaggio. [...] Non per caso, il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea

⁸⁰*Ibid.*, p. 34.

⁸¹*Lettura d'autore*, p. 118.

dell'opera letteraria come artificio; in particolare, l'esplosione ottocentesca del romanzo coincide con la liquidazione della retorica classica⁸².

El arte de la novela, dice, por otra parte, Manganelli en el artículo *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare, se ha convertido en una simple "macchina imparaticcia" de modelos ya anquilosados.*

Quando si parla o si chiacchiera di "morte del romanzo", non si parla certo di morte della narrazione; piuttosto, credo si voglia dire che il romanzo è diventato un genere estremamente scolastico, una macchina imparaticcia, che irretisce e non libera le dinamiche fantastiche implicite nella vocazione del narrare⁸³.

Una respuesta a este género "decadente" se puede encontrar, además de en la pura narración, en el ensayo:

Il saggio è in qualche modo l'immagine tipica del discorso letterario perché per l'appunto è fuori tema, cioè per l'appunto è il luogo in cui si celebra nella maniera più abbandonata, più deliberatamente corrotta, il contubernio, la complicità con la verbalità, cioè si segue ciò che viene in mente e ciò che viene in mente sono sempre parole e quindi si corre dietro una parola che

⁸²Publicado más tarde en *Il rumore sottile della prosa* con el título *Il romanzo*, pp. 57-58.

⁸³*Op. cit.*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 95. Este fragmento aparece, sólo en parte citado, en el capítulo II, 2.6. de este trabajo.

chiama un'altra parola, ed è questo perdersi, questo abbandonare le garanzie della struttura, che dovrebbe appartenere a qualsiasi genere⁸⁴.

2. Sobre la crítica literaria

2.1. La crítica literaria

La labor del crítico ocupa en la actividad literaria de Manganelli un papel tan importante como la propia creación narrativa. Giorgio Manganelli, de igual manera que aquellos que T. Todorov incluye bajo la denominación de "*i critici scrittori*"⁸⁵ (Sartre, Blanchot y Barthes), hace del género "crítica" una auténtica creación literaria ("Il critico fa letteratura. Non si esce dalla letteratura"⁸⁶). En un artículo titulado *Ma Kafka non esiste*⁸⁷, incluido en *Il rumore sottile della prosa* bajo el título genérico de *Recensire*, Manganelli declara de una manera clara y concisa su idea personal sobre la crítica literaria.

⁸⁴*Lettura d'autore*, cit., p. 97.

⁸⁵T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino, 1986 (*Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Éditions du Seuil, Paris, 1984).

⁸⁶*Lettura d'autore*, p. 116.

⁸⁷en *Il rumore sottile della prosa*, pp. 118-121.

È mia personale convinzione che la critica sia semplicemente letteratura sulla letteratura. La critica non spiega, non giudica, soprattutto non giudica, non individua valori, non ha nulla da capire; è una gestione di parole a proposito di parole. È una narrazione che ha per personaggi le parole di un libro, di una lettera, di una poesia [...]»⁸⁸.

De igual manera que la literatura es para Manganelli negativa y antihistórica, una mera construcción de "ordigni linguistici", función del crítico será desentramar la estructura lúdica de las obras literarias, su "congegno artificiale", es decir, hacer de la crítica un puro juego literario. A partir de una obra literaria, que a menudo le sirve simplemente como pretexto, el crítico crea una nueva obra literaria. Como afirma Paolo Milano, "Come lo scrittore d'immaginazione, anche il critico è per Manganelli il fabbricatore di un "oggetto letterario", il cui rapporto con l'opera in esame è in partenza libero fino all'arbitrio, ma poi è rigorosissimo all'interno di questa scelta"⁸⁹.

Esta última 'obra literaria' es, como en el caso de *Citati*, un libro "impuro", "literatura en segundo grado", pero no debemos olvidar que, en este proceso de creación de la literatura a partir de la literatura, "la crítica non ha un compito vicario rispetto alla letteratura così detta creativa, ma che, malgrado i suoi vincoli - analoghi alle rime della sestina - è essa stessa

⁸⁸*Ibid.*, pp. 118-119.

⁸⁹P. Milano, *Ordigni letterari e splendide larve*, "L'Espresso", 16/4/1967.

creativa, e dunque impura; giacché usa le parole e le parole sono impure [...]”⁹⁰.

Una de las principales características de la crítica es, según Manganelli, que no sea, ni pretenda ser exhaustiva, "un testo di critica è fatto in misura uguale di presenze e di assenze, di citazioni e di omissioni, di frammenti di giorno e di frammenti notturni"⁹¹. Es necesario hacer una selección del material que se somete a la crítica y ha de ser el crítico el que libremente, con "una certa irresponsabilità", centre su interés en unos aspectos para abandonar otros. La selección de uno u otro material no hace del crítico un buen o un mal crítico, sino el modo en que afronta la obra.

Il buon recensore - quello lievemente losco - ha licenza di chiacchierare di quel che ha letto con una certa irresponsabilità - la letteratura in tutte le sue forme, è forse l'unica attività umana che esige una quota di irresponsabilità.

Il recensore può perfino divertirsi, può baloccarsi, può fare delle folgoranti scoperte, ma non avrà bisogno del brevetto accademico per annunciarle come tali. Può cambiare idea, e può sbagliarsi, anzi è prevedibile che sbaglierà spesso⁹².

⁹⁰*Ma Kafka non esiste*, cit., p. 120.

⁹¹*Ibid.*, p. 119.

⁹²G. Manganelli, *Con licenza d'errore*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 138.

"La buona critica", añade por su parte Pietro Citati (crítico enormemente admirado por Manganelli), "è un'arte dell'oscurità, serve a stupire, arricchire, a confondere, a ottenebrare, e nessuno può "adoperarla". Un altro fatto la definisce. Essa non si sazia mai"⁹³.

Se habla con cierta frecuencia de la honestidad o deshonestidad del crítico, de su implicación o no en el mercado editorial, del favoritismo por determinados autores (por amistad o movido por otras causas), sin embargo, no debemos olvidar que, por una parte, "la recensione è nell'insieme abbastanza onesta perché non muove grandi concupiscenze"⁹⁴, pero que, sobre todo, la labor del crítico es ambigua, equívoca y de dudosa moralidad cuanto la mera operación de escribir: "Credo che una tal quale dose di ambiguità sia utile e naturale alla letteratura"⁹⁵.

El Manganelli-crítico se sumerge en el texto, entra en sus más oscuras profundidades. Como ha señalado Citati, "Ogni volta il gesto di Manganelli è identico: sebbene sia innamorato come pochi delle qualità verbali del testo e assapori vocaboli e ritmi, egli finisce sempre per spossessarlo della superficie, di quel delizioso e frivolo involucro che, per molti, è l'unico incanto, e ci indica le sue nascoste qualità teologiche, il suo brivido metafisico"⁹⁶. En

⁹³P. Citati, *La letteratura e l'inferno*, "Corriere della Sera", 21/11/1981 (reseña de *Angosce di stile*).

⁹⁴G. Manganelli, *Così il critico è perfetto*, en *Il rumore sottile della prosa*, p. 127.

⁹⁵*Con licenza d'errore*, cit., p. 137.

⁹⁶P. Citati, *La letteratura e l'inferno*, cit.

efecto, las preferencias del Manganelli-crítico por uno u otro autor y por una u otra obra (casi siempre de épocas y procedencias diferentes) dependen generalmente de la estructura, de la perfección del diseño arquitectónico, del interés de una determinada obra como arquetipo narrativo. Pero después, una vez superado el nivel estructural, penetra en las "nascoste qualità teologiche" del texto.

Existe, tal vez, en Manganelli una cierta 'debilidad' por la literatura "negra", por la idea de que lo fantástico y lo irreal puedan construirse sólo con medios racionales, pero, en realidad, esta atracción por lo fantástico no es otra cosa que una atracción por la "letteratura della "profondità"", en la que, como dice Ferroni, Manganelli "svela come dentro ogni universo ne sia nascosto un altro, scava dentro la superficie delle parole, scoprendovi nuove parole, nuovi segni nascosti da scavare ulteriormente e così all'infinito"⁹⁷.

En cualquier caso, Manganelli se deleita en su "vicio" por *la lectura* (por la literatura en general) "egli ama "tutti" i libri, [dice Citati] e il suo sogno è di insinuarsi dentro di essi, uno dopo l'altro, svuotandoli e arricchendoli progressivamente, diventando una intera biblioteca. Così anche Manganelli è un enciclopedista maniaco dell'assoluto: attraverso i testi, vorrebbe conoscere e possedere tutto il mondo; e dilatare e allargare il proprio io fino a farlo coincidere con la linea estrema dell'orizzonte"⁹⁸.

⁹⁷G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, en I Contemporanei, vol. X, Marzorati, Milano, 1979, p. 10.059.

⁹⁸P. Citati, *La letteratura e l'inferno*, cit.

Manganelli se hace crítico de su propia obra y crítico de su propia crítica en "i risvolti"⁹⁹ de sus libros. De la crítica propuesta en *Angosce di stile*¹⁰⁰ (recopilación de escritos críticos - presentaciones, introducciones, en suma, "prefazioni" - de Manganelli), el autor asegura que se trata de un "procedimento" "impreciso, generoso, avventuroso, irresponsabile", que no es otra cosa que "parole che parlano di frasi, frasi che commentano parole, pagine a proposito di libri, e infine un libro che tratta di pagine". En el "risvolto" de *Angosce di stile*, se retoman, además, algunas ideas manganellianas sobre la crítica: la indiferenciación entre literatura y crítica literaria: "Tutto quello che posso dire a favore di questo atto letterario che sfiora il codice è solo che, secondo i criteri generalmente accolti, non si tratta di critica, genere letterario della cui esistenza educatamente ma con fermezza diffido"; la inutilidad de la reseña literaria: "Non v'è nulla di più futile della recensione, gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomitolino di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze. Ma appunto questa fatuità insolente può fare della recensione un 'genere' letterario più infimo che minore".

En otros "risvolti", el autor habla de la literatura y del crítico como "buffone": puesto que la literatura, dirá en *Laboriose inezie*¹⁰¹, no es más que "una città frequentata da cantafavole, buffoni, prèfiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il

⁹⁹Véase el cap. IV, 3.4. de este trabajo.

¹⁰⁰Rizzoli, Milano, 1981.

¹⁰¹Garzanti, Milano, 1986.

buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claqué del meditaondo, il parassita del pedante"; o de la "antología", en este caso de su propia *Antologia privata*¹⁰², como de "una legittima strage, una carneficina vista con favore dalle autorità civili e religiose, un massacro commercialmente attendibile, infine un mezzo per cui il così detto autore può dar sfogo alla parte più cruda della sua ambivalenza verso quei libri di cui egli sa meno di chiunque altro".

2.2. Criticar al crítico

Dentro de la obra crítica de Manganelli, se encuentran algunas reseñas de las reseñas de algunos de sus más admirados críticos literarios. Encontramos entre ellos a figuras como Edmund Wilson, el gran crítico americano por el que Manganelli sentía un particular interés y que ha influenciado notablemente su obra crítica, Italo Calvino o Pietro Citati, en opinión de nuestro autor, dos de los más grandes críticos italianos del siglo XX.

¹⁰²Rizzoli, Milano, 1989.

En *La letteratura come menzogna* se incluyen tres ensayos sobre la labor crítica de Wilson. El primero de ellos, *La critica di Edmund Wilson*¹⁰³ (de 1958), es un extenso y detallado estudio sobre la obra crítica y la vida del autor. Paolo Milano, tomando como referencia precisamente este ensayo, se plantea, en su artículo *Ordigni letterari e splendide larve*, varias cuestiones: "Se la letteratura è menzogna, che si dirà della critica? Menzogna di una menzogna?"; y ¿cómo se explica la 'adoración' de Manganelli por un crítico cuyos criterios ("la critica letteraria come indagine storica, quadro psicologico, giudizio di valore ed atto civile, insomma una critica che va sempre oltre la letteratura") están en evidente contradicción con los suyos? Tal vez, responde Milano, porque el ensayo de Manganelli pertenece al periodo en el que "la sua allergia alla critica umanistica non era ancora esplosa".

En el segundo ensayo, *L'onestà faziosa*¹⁰⁴ (de 1965), Manganelli dedica unas páginas a un libro de Wilson ("un libro un pò divulgativo e un pò critico") sobre la literatura simbolista. Manganelli define al crítico como un "pensatore bizzarro, riluttante alle grandi sintesi, capace tuttavia di estri tanto accortamente ragionati quanto temerari; lo ispira un settecentesco amore per il discorso chiaro, il gesto sobrio, il sarcasmo implicito; e ad una bella alterezza di modi accompagna il gusto della sorvegliata iracondia"¹⁰⁵. Por

¹⁰³pp. 151-192.

¹⁰⁴pp. 193-197.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 194.

otra parte, de las reseñas de Wilson escritas entre los años 20 y 40 (como dice Manganelli, su "capolavoro critico"), nuestro autor reconoce: "recensore di vocazione, cioè in primo luogo "uomo che legge", Wilson è un maneggiatore, non un deduttore di testi letterari; recensore onesto, è un paziente lettore di tutto ciò che attiene alla sua ricerca"¹⁰⁶.

Por último, en *Pertinenti menzogne*¹⁰⁷ (de 1966), dedicado al ensayo inicial de *The Bit between my Teeth* (W.H. Allen & Co.), colección de reseñas y ensayos escritos por Wilson entre 1950 y 1965, nuestro autor apunta algunas de las virtudes de Wilson y en general de un buen crítico:

Dubito che compito del critico sia di essere generoso, onnicomprensivo, e vagamente neoclassico: e, comunque, Wilson non fu alcuna di codeste cose. Resterà come uno dei massimi critici americani perché non fu né universale né sincretista; ma fazioso, orgoglioso, e sommamente capace di *ira intellectualis*. Wilson ha assolto puntigliosamente al supremo compito del vero critico, che è quello di non capire alcune cose, di essere totalmente impervio a taluni valori, perché altri gli si svelino con incontestabile chiarezza¹⁰⁸.

¹⁰⁶*Ibid.*

¹⁰⁷pp. 198-201.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 199.

De las reseñas incluidas en este libro, dice Manganelli: "Troviamo ancora brevi, asciutte recensioni, genere che Wilson portò ad una perfezione da sonetto, da sestina: enunciati critici compatti quanto agili, e sempre, anche in venti righe, dense di implicita struttura intellettuale: mai documenti di mero gusto"¹⁰⁹.

Por otra parte, en *Antologia Privata*, Manganelli dedica, bajo el título genérico de *Extravaganti*, una particular atención a dos autores que han contribuido de manera decisiva en el campo de la literatura y de la crítica italianas. El primero de ellos (titulado *Calvino*¹¹⁰) está dedicado al autor de *Lezioni americane* (según Manganelli "Libro estupendamente duplice, un testo letterario che parla di letteratura"), entonces apenas publicado en Italia (el artículo es de 1988). De Calvino, como de cualquier crítico excelente, Manganelli alaba "la capacità, la vocazione fatale a vedere per l'appunto ciò che sta oltre, accanto, attorno, dietro alla pagina: una pagina a più dimensioni, a infinite dimensioni, illusionistica, allucinatoria, enigmatica, ma sempre tale in virtù della chiarezza"¹¹¹. El crítico, dice Manganelli, ha de ser capaz de leer y de interpretar más allá de la página impresa, pero es imprescindible, además, que sea suficientemente claro para iluminar "tutte le ambiguità, la duplicità, l'insondabile superficialità del discorso letterario". Es

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 200.

¹¹⁰pp. 163-166.

¹¹¹*Ibid.*, p. 163.

precisamente esa claridad de Calvino la que, según nuestro autor, constituye el principal valor de su crítica, porque en Calvino, "tutto è chiaro, ma niente è limpido; tutto è rigoroso ma niente è immobile; tutto "è lì", ma non lo puoi toccare"¹¹².

El segundo artículo está dedicado a Pietro Citati¹¹³, gran amigo y al mismo tiempo importante crítico de la obra de Manganelli, por la reciente publicación de su *Il migliore dei mondi possibili* (el artículo es de 1982). En la obra crítica de Citati, Manganelli reconoce esa doble tendencia hacia en centro y hacia la fuga que dan a su obra "una drammatica e impetuosa compattezza", que envuelve su obra en "un che di amoroso e un che di rissoso". Citati, como quien persigue la misteriosa perfección de una página, sabe que "deve essere pronto a far getto del proprio "io"" dentro de "tutti i miracolosi, felici e angosciosi travestimenti che sono la letteratura".

¹¹²*Ibid.*, p. 164.

¹¹³Citati, en *Antologia privata*, pp. 170-173.

CAPÍTULO CUARTO

La escritura en la escritura de Giorgio Manganelli

CAPÍTULO CUARTO

La escritura en la escritura de Giorgio Manganelli

1. La escritura del *Grande Nulla*:

1.1. *Hilarotragoedia*

Giorgio Manganelli publica en 1964 *Hilarotragoedia*¹, su primera obra narrativa. Con este "trattatello", con este "manualetto pratico" (que Giuliani define como "capziosa autobiografia in forma di trattatello blasfemo" donde "s'incontra quel personaggio "angosciastico", "gastronomo dell'universale

¹Feltrinelli, Milano 1964/Adelphi, Milano, 1987*. El ANEXO II recoge el texto íntegro de dos incisos narrativos de *Hilarotragoedia* y la parte conclusiva. Véanse para la crítica sobre *Hilarotragoedia* los siguientes trabajos: A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, "Il Verri", 1964, n. 14; I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, "Il Menabò", 1965, n. 8; A. Guglielmi, "*Hilarotragoedia*", en *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano, 1968, pp. 161-164; G. Celati, *Il racconto di superficie*, "Il Verri", 1973, V serie, n. 1, pp. 93-114; G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, "Il Ponte", 1973, n. 9-12, pp. 1261; G. Ottone, *Cultismo linguistico di Manganelli*, "Italianistica", 1976, n. 1, pp. 182-183; A. Giuliani, *Rosicchiando il grande nulla*, en *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano, 1977, pp. 35-36; G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, en *I Contemporanei*, vol. X, Marzorati, Milano, 1979, pp. 10.062-10.067; M.L. Vecchi, *Ritratti critici di contemporanei. Giorgio Manganelli*, "Belfagor", 1982, XXXVII, pp. 42-44.

deceso" a cui si "dispiega ghiotta estensione di leccornie disperative" y en la que "non è difficile ravvisare il ritratto per procura dell'autore"²), Manganelli inicia una trayectoria literaria que pasará del tratado filosófico-narrativo manierista a los libros de viajes, a los artículos de costumbres y literarios, al teatro, a la re-escritura de obras clásicas. Es importante destacar, dentro de esta gran variedad de formas y de temas, las dos primeras obras narrativas (*Hilarotragoedia* y *Nuovo commento*), en primer lugar por constituir un grupo en sí bastante compacto, en segundo lugar por la complejidad del tema y de la estructura.

Su tercera obra narrativa (*Agli dèi ulteriori*, publicada en 1972), aun manteniendo el tema, y en cierto modo la forma de las dos primeras obras (de hecho una de las composiciones que se incluyen en el libro, *Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti*, ya se había publicado individualmente en 1965) marca ya una evolución hacia un tipo de literatura menos 'densamente' conceptual y, en cierto modo, menos retóricamente 'estricta'.

Efectivamente, años más tarde se publicarán *Lunario dell'orfano sannita* (de 1973) y *Cina e altri orienti* (de 1974), donde parece haber desaparecido completamente la línea marcada por *Hilarotragoedia* y *Nuovo commento*.

²A. Giuliani, *Rosicchiando il grande nulla*, cit., p. 33.

Pero volvamos a *Hilarotragoedia*. Como indica Manganelli en el "risvolto", "l'autore, umile pedagogo, ambisce alla didattica gloria di aver, se non colmato, almeno indicato una lacuna della recente manualistica pratica", en la que, entre tantos y tan completos *do it yourself*, se ha descuidado precisamente el que "ha attinenza con la propria morte, variamente intesa". En este tratado, continúa el "risvolto", se definen conceptos que a menudo se dan por descontados, así como "balistica interna ed esterna, angosciastico, adediretto" e igualmente se hace una clasificación "delle angosce". Todo ello se divide en dos partes : "*Morfologia ed Esercizi*".

Hilarotragoedia está dedicada "ai rari ma costanti cultori della levitazione discenditiva", a los "adediretti", es decir, pretende instruir acerca del camino tortuoso que lleva hacia la muerte a través de una continua "levitazione", que en este caso no tiende hacia arriba, como la palabra "levitación" haría suponer, sino hacia abajo, hacia un punto central (que en realidad es el espacio de la nada, del vacío) que es el corazón del "Ade".

La narración, y como veremos más adelante será ésta una de las características esenciales de la narrativa de Manganelli, no sigue una línea estructural y temática 'tradicional', es decir, no existe una acción lineal (con un principio y un final), no existe un espacio y un tiempo, y, sobre todo, no existen personajes. Para algunos autores, y Manganelli es efectivamente uno de ellos, la novela, género que rechazan enérgicamente, no puede ofrecer ninguna sugestión nueva para la prosa contemporánea. A la novela, como

género, dicen, ya no le queda nada que merezca ser contado. Manganelli, convencido de esa imposibilidad de narrar, convencido de que el mundo es siempre igual a sí mismo, de que la literatura es tautológica, de que narrar es una tarea insensata, imposible, demencial, opta por el juego lingüístico, casi obsesivo, de descomponer en mil pedazos un mismo objeto 'narrativo' (¿o tal vez sea inadecuado utilizar ese término para Manganelli?) para después contarlos de mil formas diversas (¿o iguales?).

Angelo Guglielmi habla del "inferno linguistico di Manganelli"³, de una "allucinante operazione" lingüística en la que todo se monta y se desmonta de manera vertiginosa: "Le immaginazioni-allucinazioni" de Manganelli, dice Guglielmi, toman como punto de referencia un dato real, una experiencia propia o ajena, un pretexto de realidad que inmediatamente pierde su forma 'realista' para descomponerse y después volverse a componer en otras infinitas formas.

Protagonista di questa allucinante operazione è la lingua che è anche la vera e grande protagonista di *Hilarotragoedia*. È essa che crea e che distrugge, che fa e che disfa. La lingua in Manganelli si finanzia da sé: è insieme funzione e norma; legge e esercizio della legge. È tout court la realtà⁴.

³A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, cit., pp. 88-91; más tarde publicado, con poquíssimas modificaciones, con el título "*Hilarotragoedia*"*, en *Vero e falso*, cit., pp. 161-164.

⁴*Ibid.*, p. 162.

Efectivamente, para Manganelli las cosas no existen por sí mismas; en ningún caso son representación de la realidad. El único valor que les es posible adquirir les viene dado a través de la escritura, como gráfico de su propia muerte. Ésta las aísla de la realidad para introducirlas en su "universo lingüístico", único lugar donde las palabras, y no ya las cosas, asumen su verdadero sentido.

Hilarotragoedia es, por este motivo, una sucesión de hipótesis y elucubraciones filosóficas, de "acrobazie intellettuali", de fragmentos, de narraciones parciales que no hacen referencia a un centro, fuera de ese 'centro absoluto' que es el Hades. Basta abrir el libro por una página cualquiera para comprender inmediatamente que se trata de una composición hecha de múltiples fragmentos. En este vórtice vertiginoso en el que todo "levita" hacia ese punto de mayor profundidad, hacia ese abismo al que invariablemente conducen, sin identificar su verdadera posición, todas las hipótesis, los distintos fragmentos se van encajando "a modo de cajas chinas" (como ha sido definida la prosa de Manganelli) en un interminable juego de glosas que glosan las glosas. Todo enunciado, toda hipótesis exige una serie de inevitables precisiones. Toda tentativa de clasificación (momento esencial del tratado) lleva inevitablemente a una serie de dificultades, de posibilidades alternativas (y a veces contradictorias) que se presentan fragmentariamente, unas dentro de otras, en una continua contradicción, en una continua corrección de lo anteriormente dicho y donde nunca se propone un 'resultado' definitivo que aclare la infinita sucesión de hipótesis y contra-hipótesis. De una "chiosa" surge una nueva "chiosa" que a su vez es

'explicada' (¡relativamente!) por una "postilla", un "splanamento", una "ipotesi correlata alla chiosa", una "testimonianza", "un aneddoto propedeutico", una "documentazione", etc... Todo ello se halla inmerso en un ritmo narrativo que se interrumpe y se retoma, entre movimientos acelerados y contenidos, mimando el itinerario laberíntico de las elucubraciones del pensamiento.

Analicemos esquemáticamente la estructura narrativa de *Hilarotragoedia*. El tratado inicia de la siguiente manera:

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 si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA⁵.

De esta manera se da inicio a la construcción hipotética que se extenderá hasta la conclusión de la obra. Tras este breve ¿primer capítulo? o presentación, encontramos las primeras "chiose": *Chiosa al concetto di discesa*, *Nota sui "verba descendenti"* (explicación de los verbos *discendere*, *chinare*, *calano*, *digradano*, *dirupano*, *precipitare*, *piomba*, *si atterra*), *Introduzione al suicida*, *Balistica discenditiva* (con una "1) ipotesi"), *Chiosa*

⁵*Hilarotragoedia*, p. 9.

all'ameba (con una "2) ipotesi"), *Chiosa alle pantegane*, *Postilla alla ipotesi 2)*, (*docens loquitur*).

En esta primera parte, la *expositio*, la narración adopta la forma del tratado didáctico. El pedagogo instruye a sus discípulos sobre los primeros conceptos de la "levitazione discenditiva". A continuación se introduce el *Trattato sulle angosce con inserto sugli addii*. En la primera parte se definen la *angoscia titillante* y la *angoscia disrompente* - que termina con dos puntos, como dando entrada a la siguiente narración; en el *inserto sugli addii* aparecen tres formas de adiós: una nota 1) incluye la *Chiosa sulla donna infedele*, *Chiosa su abbandono di casa ingrata*, *Ipotesi correlata alla chiosa precedente*; en la nota 2) está *Ancora delle partenze*; y por último encontramos una nota 3). La glosa a la nota 3) (*Chiosa a n.3, p. 58, riga 7*) va acompañada de la *Testimonianza di un giovane solitario* (el primero de los tres incisos narrativos que aparecen en la obra), seguida de la *Chiosa alle parole: "io morto, infine, un giorno, ignaro o meno, ritroverò le mie mani"* (p. 71). A continuación sigue la *Postilla sul cervo suicida*. Se retoma de nuevo aquí la reflexión, poco antes abandonada, sobre el Hades y la "levitazione discenditiva", ilustrado con un *Aneddoto propedeutico*. Dos nuevos incisos narrativos interrumpen nuevamente el fluir de la reflexión: *Storia del non nato* y *Documentazione detta del Disordine delle favole*. Y finalmente concluye la narración planteando la misma cuestión con la que se abría el libro.

Entre el lector (o "cultori de la levitazione discenditiva") y el autor ("umile pedagogo") se crea (con ese *tu* falsamente fraternal) una estrecha, pero al mismo tiempo grotesca y vil, complicidad que los une en su común descenso a los infiernos. Entre maestro y discípulos se establece una íntima convivencia marcada por una insalvable fragmentación del "io", donde es imposible distinguir entre el "io" y "l'altro", donde no se puede saber lo que, dentro del universo en que se mueven, pertenece al uno y al otro. Como señala Ferroni,

ci viene [...] suggerito che [...] un individuo non è un "io" integrale, ma risulta dall'aggregazione di più "io" vaganti e ciarlieri, di "animule" dotate di destini diversi. [...] In questa totale disintegrazione delle persone e dell'universo, la fraternità, l'amicizia, l'amore sono paradossalmente offerti dall'"angoscia", e in particolare da quella detta "disrompente", produttrice e veicolo degli addii, delle separazioni tra persone e delle fratture all'interno della stessa persona: questa angoscia è la condizione privilegiata di un dialogo comunicativo, possibile soltanto nell'"estraneità" e nella "infinita separazione"⁶.

Cuanto mayor es la distancia que separa a dos seres, nos enseña el texto, mayor y más intensa es la unión entre ellos: la soledad es la máxima ocasión de solidaridad, el adiós el momento más auténtico de la relación erótica, el odio la forma suprema del amor.

⁶G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., 1979, p. 10.063.

Este vasto universo, compuesto no sólo de seres humanos, sino de objetos naturales y de materia animal en continuo movimiento y descomposición, seres fantásticos y monstruosos, mitad biológicos mitad minerales, mitad orgánicos mitad inorgánicos, sufre una continua metamorfosis. Acorde con este inagotable proceso metamórfico, reverbera, como algunos han reconocido, en el lenguaje de Manganelli, la rica tradición del tratado manierista y barroco (incluso del más extremista, Giordano Bruno), el expresionismo de Gadda o la biblioteca universal de Borges.

El lenguaje de Manganelli es un "universo proliferante" en el que tienen cabida vocablos procedentes de los diccionarios más insospechados: aparecen rebuscadísimos términos (muchos de ellos en desuso) o términos específicos de determinados campos del saber junto a términos jergales o extranjeros. Los neologismos, diseminados por todo el texto, se construyen entrecruzando fonemas de distinta raíz, a través de extrañas cesuras, por derivación, a partir de un calco, de un *pastiche*, o incluso transformando la propia función gramatical o semántica. Este material verbal, ya de por sí bastante exasperado, se encuadra en una estructura sintáctica-estilística, si cabe, más frenética: los larguísimos y laberínticos periodos, ricos de incisos, apéndices y remisiones, donde predomina la construcción hipotáctica, tienen su origen en la tradición del tratado manierista barroco. La reiteración de un mismo concepto, con palabras que se precisan infinitamente, refleja una artificiosidad recomendada por la retórica clásica. Los procedimientos formales se adaptan al racionalismo sofisticado y demostrativo. En cuanto a los recursos estilísticos, son igualmente ricos: enumeraciones en serie,

aliteraciones, sorprendentes oxímoros (algunos críticos consideran el oxímoro la forma caracterizante de la prosa manganelliana).

Guglielmi, si bien reconoce en *Hilarotragoedia* la maestría de los insólitos y variados artificios formales de la retórica manganelliana, no deja de advertir, en esta prosa desenfundada, dos fundamentales deficiencias. La primera se basa en un aspecto del que ya hemos hablado: si la prosa de Manganelli parte de un dato real para explotarlo en un proceso de invención lingüística, es necesario que el lector conozca ese dato. Sin embargo, puesto que "l'autore tende a coprirlo", "il linguaggio invece di innestarsi in quel nucleo fattuale per reinvertirlo e farlo nascere a una diversa realtà, diventa invece un modo di non dire"⁷. (Me sorprende el estupor que muestra Guglielmi. ¿Existe, en realidad, "un modo di dire" en *Hilarotragoedia*?). Guglielmi reconoce además otro 'error' en el que Manganelli incurre de vez en cuando, que "è quello di avere dei mancamenti, cioè di perdere la consapevolezza dei fini del suo esercizio linguistico e quindi di spendersi in acrobazie stilistiche immotivate e gratuite. Sono quelle parti in cui l'autore si lascia prendere dal giuoco dell'argomentare controargomentando, e in esso inavvedutamente si smarrisce"⁸.

En *Hilarotragoedia*, y más tarde en *Nuovo commento*, todo gira, como en el diseño de una ciudad o de un laberinto, en torno a un centro. Los

⁷A. Guglielmi, "*Hilarotragoedia*", cit., p. 163.

⁸*Ibid.*

"adediretti", en continuo movimiento hacia un centro desconocido y ausente, se sitúan en un espacio eternamente periférico, marginal, lateral, donde no existe indicación alguna sobre la manera de acercarse o introducirse en esa zona central alrededor de la cual se mueven. En espera de una imprevisible iluminación que les indique la vía de acceso al Hades, los "adediretti" se dedican al juego (como rito, como culto religioso), convencidos de que "l'unica via certa è il colpo esatto alle carte, ai dadi, alla morra: l'esattezza del caso".

Finalmente dos historias, *Storia del non nato* y *Documentazione detta del Disordine delle favole*, demuestran, una por defecto y otra por exceso, la imposibilidad del lenguaje. La *Storia del non nato*⁹ inicia de la siguiente manera:

Io sono un "non nato"; aggiungerò, a precipizio: un eternamente, veramente non nato; non il fisiologico non nato, il nascituro, che è tale, ovviamente, finché non nasce. Dovevo nascere mezzo secolo fa: non nacqui.

Preparado para su nacimiento, al "non nato" se le comunica que ha habido un "mutamento di piani" y que, por tanto, aunque deberá seguir los acontecimientos que le hubiera correspondido vivir, no va a nacer. El "non nato" se sitúa, desde el momento de su no-nacimiento, en el espacio de la

⁹*Hilarotragedia*, pp. 110-121/ANEXO II, [I].

ausencia, de lo no-dicho, de lo que está más allá del lenguaje. A través de la ficción lingüística, trata de expresar aquello que se esconde detrás de la misma ficción, la ausencia de palabra, el mundo vacío al que alude el lenguaje en el acto mismo de crearse. Se trata de una paradójica operación, según la cual, toda aserción positiva (pues, toda narración debe necesariamente afirmar) intenta desmentir su misma posibilidad de decir. La no-historia es posible únicamente reconociendo a cada paso que el no-ser del protagonista vacía y niega todo fragmento de creación narrativa ("bastava la mia sola presenza a smentire la grande menzogna dei paradisi, a infelicitare il più ottuso dei taumaturghi").

Io! A che pro usare tanto pronome per definire ciò che mai usò un verbo, col quale mai concordò un aggettivo; meno che un pronome, forse solo una interpunzione, o piuttosto un refuso. Dunque: io non nacqui; ma fu necessità che seguissi le vicende di quelle vite, di quelle cose che continuamente si aggiravano, perplesse, attorno alla mia assenza¹⁰.

El "non-nato" se convierte, entonces, en estudioso de su propia ausencia,

¹⁰*Ibid.*, p. 113/ANEXO II, [1], p. XIV.

ed essendo insieme irraggiungibile dalla gravezza degli eventi, e partecipe lucido di tutte le angosce dei vivi, ebbi modo di sviluppare una solidarietà intellettuale sottile e comprensiva, fantasiosa e capziosa; [...].

[...] imparai le angosce, come un cieco i colori e la luce; non essendo direttamente coinvolto nei loro prodursi, me ne appropriai oggettivandole con la mia asciutta intelligenza¹¹.

A través del estudio de su propia ausencia, desde el espacio del no-signo absoluto de su inexistencia, desde la ausencia absoluta de palabra, el protagonista trata de penetrar en una ficción construida sólo de palabra, que en realidad no es su ausencia absoluta, su no-ser, sino su ausencia transformada en palabra. Es decir, sólo hecho de querer estudiar su "estar fuera", su ausencia que es presencia (aunque ficticia), demuestra que está inevitablemente "dentro", que la cancelación de la palabra es inevitablemente palabra, porque la ausencia de lenguaje es inevitablemente lenguaje.

Pero, poco a poco, el protagonista empieza a sufrir y a comprender el dolor y la angustia de "gli umani, così chiassosi e indecorosi", cuestionándose si su dolor "era di miglior qualità di quello da cui derivava; se, al contrario, era più diluito, o frivolo, o esangue".

Poco alla volta, la pena trapassava nel mio niente. Ogni grano di dolore che così si faceva mio accoglievo con una sorta di letizia intellettuale, come

¹¹*Ibid.*, p. 113 y 114/ANEXO II, [1], p. XIV.

indizio di vita vera, e subito lo lavoravo con l'esattezza di una mente che non conosceva le fumigazioni dei sensi¹².

En la segunda narración, *Documentazione detta del Disordine delle Favole*¹³, de estructura especular respecto de la *Storia del non nato*, la historia del "fabuloso" presenta, por el contrario, la situación de un exceso de lenguaje, de una acumulación infinita de fabulación que conduce inevitablemente a la ausencia, al "altro". Ya desde las primeras palabras se demuestra que la vida del protagonista es "una costante smentita del principio di contraddizione".

Io nacqui in un borgo selvatico, credo dell'Alsazia, o erano gli Appennini? Vi si parlava una lingua dolce e vinosa, 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. Era un borgo marittimo inselvato tra montagne e ghiacciai, una baita lambita da due oceani. Qui possiamo far sosta. È sempre così. Io non posso tener discorso di me senza che in due batter d'occhio tutto sia piombato nella più inestricabile contraddizione. Io ho definito la mia sorte come Disordine delle Favole¹⁴.

¹²*Ibid.*, p. 115/ANEXO II, [1], p. XVI.

¹³*Ibid.*, pp. 122-132. ANEXO II, [2].

¹⁴*Ibid.*, p. 122/ANEXO II, [2], p. XXII.

El protagonista, que no sabe de sí mismo nombre, sexo o procedencia, se transforma vertiginosamente de figura en figura en un flujo continuo de arquetipos narrativos: de Cenicienta pasa a Bella Durmiente, después a Blancanieves, más tarde a Bruja... Las fábulas y los personajes se van superponiendo con la rapidez con que se pasa de una enunciación a otra. Aquí todo es palabra, todo es narrado e inmediatamente desmentido.

Ricordo con esattezza, infatti, che all'età di dodici anni io mi innamorai perdutamente di una sguattera delle cucine. Qui è facile: Cenerentola. [...] Ma subito il disordine ripiomba su di me. Se quella era, come dicevo or ora, Cenerentola, perché mai finì addormentata nel bosco? Ecco, sono certo di aver colto un errore, [...]. IO finii addormentata nel bosco. Ma allora, lei, come finì? Lo dirò in tutte lettere. Sia: fu LEI a vendere la mela avvelenata a Biancaneve. Questo è, lo ammetterete, incomprensibile. Per quale oscura continuità o folgorante discontinuità la serva, la sguattera puttarella diventava la Strega? Non indugiamo. Altri interrogativi incalzano: se io ero innamorato di codesto continuum Cenerentola-Strega-Biancaneve, come mai toccò a me, proprio a me, di mangiare la mela avvelenata? [...] ¹⁵ Sarà meglio procedere con prudenza. Prudenza! A che vale la prudenza, quando la nostra anima ha avuto in sorte di abitare nel cuore stesso della gran macchina che manipola i numeri originari, le figure prime del mazzo di carte dell'universo?¹⁶

¹⁵Véanse las sucesivas transformaciones en las pp. XXV-XXVI.

¹⁶*Hilarotragoedia*, pp. 125-126/ANEXO II, [2], pp. XXV-XXVI.

"La gran macchina che manipola i numeri originari" mueve, en efecto, las "cartas del universo" y, así como las cartas se mezclan en la baraja, las fábulas se van entretejiendo de una manera absolutamente aleatoria. Este exceso de historias y de signos aleatorios son, en realidad, la imagen que representa la ausencia y la muerte. La imposición, por parte del "buttafuori", de representar cada vez un papel distinto en las infinitas representaciones del teatro mortal del mundo, dan muestra de la "inadeguatezza" y "falsità" del exceso de lenguaje.

Nella nostra terra tien luogo di destino un buttafuori tiranno e incanaglito; costui spedisce, a notte, i suoi messi con copioni, abbigliamenti e ordigni, a casa dell'uno o dell'altro, ci strappa ai nostri studi, o svaghi, o amori, o attesa della morte, e a ciascuno di noi impone quel che comporta la gestione dei suoi spettacoli: sicché oggi tu sarai veltro, e domani archibugiere, anatroccolo, femmina di conio, invertito da farsa. Guitto, nient'altro che un guitto; [...]. E tuttavia, ora che ho scritto queste parole, ora che ho fatto quella che, credo, meriterebbe il nome di "confessione", la disperazione mi coglie; giacché ne sento tutta la inadeguatezza, anzi, semplicemente, la falsità¹⁷.

Sólo con la muerte, el protagonista puede esperar que el caos de las fábulas se ordene y se detenga. Muere junto al Lobo en un "non fittizio abbraccio".

¹⁷*Ibid.*, p. 126/ANEXO II, [1], p. XXVI.

In capo a pochi minuti i nostri cadaveri giacquero in non fittizio abbraccio sulla terra illuminata da un sole non nuovo né vecchio. E intanto, noi, sottratti alla vile favola che ci aveva straziato e insozzato, precipitavamo per l'aria amica, in una luminosa disperazione dannati e salvi, suicidi e riconciliati. Ora, io e il mio amico Lupo mettiamo ordine al gran corpo delle favole che tanto ci affaticò ed illuse. Da quando soggiorniamo nei sobborghi dell'Ade? Quale ordine o senso ci ripromettiamo di trovare nell'Ade? E non ci potrà bastare questa penombra eterna, senza soluzioni, dove anche il divino è clandestino, dove il demoniaco insieme ti mastica ed ama?¹⁸

Como ha señalado Maria Luisa Vecchi, *Hilarotragoedia* y, en particular, esta narración, propone un mensaje extremadamente importante: "da un lato la faticosa sovrabbondanza di parole, la finzione, l'artificio, rendono possibile per contrasto la cognizione del silenzio; dall'altro lato, l'accumulo di linguaggio, necessario per tentare una definizione del nulla, non fa che sacrificare ulteriori silenzi"¹⁹.

Y entramos en la parte conclusiva del libro. En esta última parte se plantean de nuevo infinitas hipótesis sobre la estructura del Hades: "Ancora sulla macchina carnale: se questa favolosa ipotesi è ragionevole, che sarà mai quel punto geometrico donde prese le mosse l'autocostruzione e crescita dell'Ade? Sarà dunque il punto centrale dell'Ade, punto negativo su cui si

¹⁸*Ibid.*, p. 131-132/ANEXO II, [1], p. XXXI-XXXII.

¹⁹M.L. Vecchi, *Ritratti di contemporanei, Giorgio Manganelli*, cit., p. 44.

incentra l'universo negativo?"²⁰. Tal vez se trate, continúa el autor, de "una sorta di animalone [...] in cui vada via via entrando il mondo, riducendosi a bolo alimentare", "animale grande e potente, [...] misura misurante di ogni cosa, che cose e dèi liquefa, disfa e omogeneizza in merda, senza ira o interiore sconcezza, così che quella sarà merda liturgica ed astratta: teomerda". O bien se podría pensar que "l'universo sia formato a intestino, e che l'Ade sia solo il punto terminale: il culo secondo taluni, la merda, secondo altri". O más bien parece "più ragionevole pensare sia il buco del culo, come luogo astratto e insieme fatale" y "meglio ancora ipotizzarlo come escremento, estrinseco e insieme salto qualitativo, indegno, ignobile, scandaloso, dotato pertanto delle qualità idonee a dar vita ad un "no" cosmico". Pero si el Hades fuera "escremento", continúa el razonamiento, sería un "quid che non c'è", una "smagliatura del niente" y en ese caso "nel niente dell'Ade si concentrerebbero non solo tutte le cose, ma altresì le non cose; e l'universo sarebbe piuttosto da pensare come da sempre irretito nell'Ade, che lo provvederebbe di distanze e assenze, e di ogni altra forma di diniego".

Entre el Hades y el "universo", como entre el agua y el aceite, parece existir una total incompatibilidad. El Hades, identificado con esa cavidad abstracta, ese "animalone" que todo lo que engulle lo convierte en "merda liturgica", en suma, "il buco del culo" (que ni siquiera es "il culo", porque podría tener algún contacto con el intestino, que es el universo), sería el

²⁰*Hilarotragedia*, p. 139. ANEXO II, [3].

canal de descarga a través del cual pasarían los excrementos del universo, concebido como "teomerda", gigantesca producción fecal. Pero, en esa "smagliatura del niente", que es el Hades, se concentrarían no sólo "tutte le cose", sino también "le non cose", es decir, no sólo las palabras, los discursos vacíos y las argumentaciones inútiles de *Hilarotragoedia*, sino también las "distanze e assenze", la "diferencia", el "altro", lo que oculta tras de sí la escritura en el momento mismo de su creación, lo no-dicho, aquello alrededor de lo cual se mueve la escritura en su desesperada, y no por ello menos inútil, búsqueda de un centro.

A diferencia de la ideología (o más bien, la ausencia de ideología) que parecía trascender de *La letteratura come menzogna*, es decir, la tentativa de eliminar toda "verità umana" de la literatura, reduciéndola a mero juego de ficción, de artificio, de máscara, en la que la máscara, según la poética manganelliana, remitiría a ese "altro" que, en realidad, no posee una verdadera presencia, sino que es sólo el término de un juego de remisiones, en el que "la "verità" non è né in ciò che è nascosto, né in ciò che appare, ma nell'affacciarsi del simulacro che instaura le "differenze" della cultura e del linguaggio, in una totale reversibilità"²¹, Giulio Ferroni defiende en *La menzogna mentita di G. Manganelli* que "Manganelli non gioca per il piacere di giocare, non si maschera per il piacere di dipingersi e di cancellarsi

²¹G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, cit., p. 1263.

il viso, ma sembra arrivare alla scrittura e alla "finzione" solo in seguito ad una decisione ideologica iniziale"²².

Basterà scendere un pò di più all'interno della poetica di Manganelli e della struttura della sua opera per rendersi conto di come, nonostante la sua disposizione a giocare sul filo di "differenze", a tramare sottili incastri artificiali, egli sia completamente lontano da un simile uso "carnevalesco" e relativizzante della maschera, e tenda invece (proprio lui, beffardo irrisore di valori "umanistici") a risolvere alla fine la propria opera nella ricerca metafisica di un punto centrale e "profondo", nella sacrale riaffermazione di un valore pieno (per quanto negativo e distorto), privilegiando enfaticamente la propria voce di artista e di virtuoso retorico²³.

Contrariamente a la tesis de Ferroni, Gianni Celati sostenía en un brillante artículo, *Il racconto di superficie*²⁴, que en la prosa de Manganelli, como superficie plana en la que, dentro de un juego combinatorio se va cambiando libremente la posición de las cartas, no existe una "estructura profunda", sino una simple "estructura di superficie". Sin embargo Ferroni insiste en que el odio que se transmite en *Hilarotragoedia* ("La letteratura è per Manganelli pura gratuità, anarchica e fantastica libertà: ma la sua ideologia la condanna poi a rimuginare dolorosamente sulle sfoglie

²²*Ibid.*, p. 1264.

²³*Ibid.*

²⁴cit., pp. 93-114.

avvelenate dell'universo, a rimasticare un dato iniziale tautologico e senza uscita; dosi di odio, di rabbia, di livore vi si aggiungono a tutti i livelli"²⁵) es el residuo de la ideología de la "profundidad". Éste es el mismo odio del que Angelo Guglielmi hablaba en los primeros enunciados de su ensayo "*Hilarotragoedia*": "Questo libro di Manganelli nasce dall'odio. Dall'odio per la condizione umana, il suo doloroso sviluppo, i suoi insensati destini. Nasce dall'odio, cresce attraverso la maldicenza, si conclude con un insulto"²⁶.

Todas las cuestiones hipotizadas a lo largo del libro llegan, como se podía esperar, a un punto final sin solución, es más, a un punto final que da paso (con esos dos puntos insinuantes abiertos ante la página blanca) a un nuevo inicio, y al mismo tiempo a la nada más absoluta de *Hilarotragoedia* y de toda la literatura.

Infine, affrontando il medesimo problema per altro verso, come si concluderà la levitazione discenditiva? In quale forma dobbiamo pensare l'Ade, affinché sia idoneo a dar soddisfazione alla esigente angoscia degli adediretti? Quale qualità e guise avrà la letizia ad essi fornita da quel luogo geometrico, animale, macchina, escremento, non essere, buco?

In proposito, si potrebbe avanzare la seguente ipotesi: ²⁷

²⁵G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, cit., p. 1265.

²⁶en *Vero e falso*, cit., p. 161.

²⁷*Hilarotragoedia*, p. 143.

El Hades, misterioso lugar de abstracción, tal vez exista sólo en la muerte, pero ni siquiera la muerte conduce a alguna parte. Ésta simplemente aparta de todo lugar y de todo lenguaje. El universo lingüístico, la "teomerda", se descompone en la nada, en la muerte. La única conclusión posible de *Hilarotragoedia* está fuera de la página, detrás de los dos puntos finales, tras la muerte de la escritura (del autor y del lector, que ha sido siempre arrastrado por la turbulencia de la narración), en esa zona ausente de signos que no permitirá la escritura de ningún libro, ni la formulación de ninguna hipótesis. Pero contrariamente a lo que Manganelli parece hacernos creer, es decir, que detrás del "Altro" está únicamente el *Nulla*, Ferroni afirma: "La finzione di Manganelli è una menzogna sacrale: finzione falsa, trucco mentito, che sembra promettere il piacere di una "menzogna" vuota e senza profondità, e invece aspira alla "verità" della metafisica e della morte"²⁸.

²⁸G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, cit., pp. 1271.

1.2. *Nuovo commento*

Podría ser una manera interesante de iniciar el estudio de *Nuovo commento*, y tal vez estemos empezando la casa por el tejado, presentando un fragmento de la carta que Italo Calvino envió a Manganelli comentándole sus impresiones sobre la obra:

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, chissà come farà a tenerlo per tante pagine senza nessuna narrazione; poi si scopre che sono le metafore a fare da narrazione; poi, quando non ce lo si aspetta più si riceve il ghiotto regalo di narrazioni vere e proprie; 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 perfettamente²⁹.

²⁹Lettera a Manganelli, en *Nuovo commento*, edición de Adelphi, Milano, 1993, pp. 149-150.

*Nuovo commento*³⁰ es efectivamente, como indica el título, el comentario de un texto, pero a diferencia de otros comentarios, el texto no sabemos dónde está y ni siquiera sabemos si realmente existe. El esquema del comentario sigue una estructura circular que se mueve en torno a un centro, pero, si ese centro parecía encontrarse en *Hilarotragoedia* en el Hades, es decir en un lugar impreciso situado hacia abajo, en el bátrato, en *Nuovo commento* el texto parece encontrarse por definición en el centro, y los movimientos lingüísticos son, pues, una rotación alrededor de un baricentro no identificado. El comentario es como un mapa circular de signos combinatorios en el que los elementos se pueden alterar sin modificar la estrategia de base. Un complejo sistema de notas, aparentemente aleatorio, va marcando, casi siempre engañosamente, los itinerarios del comentario.

Manganelli define en el "risvolto" *Nuovo commento* como un simple "supporto per copertina", un objeto que sirve para acompañar y sostener la composición de signos, letras y jeroglíficos que aparecen en la cubierta del libro, según explica el autor, única imagen alusiva a la que marginalmente

³⁰Torino, Einaudi, 1969/Adelphi, Milano, 1993*. El ANEXO III recoge algunos fragmentos referentes, sobre todo, al texto, al comentario y a la labor del crítico. Véanse para la crítica sobre *Nuovo Commento* los siguientes trabajos: G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, cit., p. 1261; M. Corti, *Aspetti nuovi della prosa letteraria in prospettiva semiologica*, en *Società di Linguistica Italiana, Storia linguistica dell'Italia del Novecento*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 93-105; G. Ottone, *Cultismo linguistico di Manganelli*, cit., pp. 181-182; A. Giuliani, *Rosicchiando il grande nulla*, cit., p. 35-36; M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 149-159; G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 10.067-10.071; M.L. Vecchi, *Ritratti critici di contemporanei. Giorgio Manganelli*, cit., pp. 45-46. Véanse además las siguientes recensiones: P. Milano, *Chiosando le chiose al testo della vita*, "L'Espresso", 15/6/1969; G. Bonura, *Scava nel buio cercando tracce di città morte*, "Avvenire", 5/9/1969; F. Piemontese, *A che serve la retorica*, "Paese Sera", 5/9/1969.

hace referencia el texto. El texto, concebido como "furia di segni", exigirá necesariamente, como veremos a continuación, un comentario centrado únicamente en los signos verbales.

La forma del comentario y, en general, la composición del libro, se remite, como ocurría en *Hilarotragoedia*, a modelos claramente barrocos, si bien en *Nuovo commento*, como observa Ferroni, se acentúa su 'barroquismo' respecto de la obra anterior: "la dimensione parodisticamente erudita, con l'utilizzazione degli schemi della trattatistica manieristica e barocca e di tutta la tradizione accademica e scolastica del "commento ai testi"³¹. Pero si, por una parte, sigue las formas barrocas del comentario, por otra, continúa Ferroni,

Manganelli si trova a demistificare l'ideologia scolastica che per molti secoli ha fatto uso del commento per bloccare la libera fruibilità dei testi, per riconoscervi modelli di comportamento e di verità, per accanirsi in una assurda puntualizzazione di significati e sfumature; ma d'altra parte egli si compiace anche della possibilità, che la formula del commento gli dà, di ricamare attorno all'assenza metafisica, con una sorte di ammuffita soddisfazione pedantesca³².

³¹G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.067.

³²*Ibid.*

En efecto, Manganelli lleva hasta un extremo tal su gusto por el comentario manierista, que el comentario como tal, como brillante virtuosismo retórico, y no como referencia al texto (ausente, ¿o tal vez inexistente?), va a adueñarse, en toda su amplitud, de la composición y va a transformarse de comentario en texto. Maria Corti propone en *Il viaggio testuale*³³ una interesante lectura en clave semiótica de *Nuovo commento*. Bajo el título *Struttura formale e manierismo*, donde se incluyen, junto a Manganelli, a Alice Ceresa y Sebastiano Vassalli, autores que comparten con Manganelli el rechazo por el género novelístico y su interés por modelos prerrománticos como el tratado manierista del siglo XVII, Corti analiza algunas características del tratado manierista re-utilizados por estos escritores: la ausencia de "actantes", la inexistencia de un narrador-personaje en favor de un *noi* impersonalizado, la acronía. Todos estos elementos se dan sistemáticamente en *Nuovo commento*, salvo en los escasos paréntesis narrativos, así como se observa "una struttura isosintattica prefabbricata del trattato, cioè una mimesi della sintassi dell'argomentazione, sia pure utilizzata in chiave demistificatoria o ironica e diversamente manipolata a seconda delle finalità stilistiche del testo"³⁴. Esta estructura sintáctica, añade Corti, "nata su modelli barocchi, è una struttura simbolica entro l'ipersegno artistico per la interazione di tutti i suoi livelli di lettura, compreso l'ideologico"³⁵.

³³M. Corti, *op. cit.*

³⁴M. Corti, *ibid.*, p. 149.

³⁵*Ibid.*, p. 153.

Manganelli, siguiendo la línea iniciada por la neovanguardia, rompe con las expectativas retóricas del público. Por medio de una operación casi obsesiva, bien por la ampliación hiperbólica de los límites semánticos, bien por el cambio metafórico de campo semántico, el autor crea un mundo de imágenes en continua metamorfosis. Se trata de una acumulación de figuras en las que diversos mecanismos retóricos se ponen contemporáneamente en movimiento. Como señala Corti,

un simile operare trae i suoi motivi da una generale presupposizione: il rifiuto della referenza a livello di struttura testuale profonda; la referenza, cioè l'extratesto e l'extralinguaggio, a livello di superficie testuale può esistere solo in due prospettive: la deformante e la puramente ironica; è questa la ragione per cui le figure retoriche, per quanto si diversifichino retoricamente, sono ideologicamente orientate in un solo modo, partono a raggera dalla stessa struttura profonda testuale, dal rifiuto delle immagini che li vengono offerte dalla referenza³⁶.

La fuerza comunicativa de *Nuovo commento* está, sin lugar a dudas, en las figuras retóricas, sin embargo, tampoco debemos olvidar la riqueza léxica (cargada de neologismos, latinismos, palabras áulicas y raras) o los juegos fónico-tímbricos que ya aparecían, y que ya hemos comentado, en *Hilarotragoedia*.

³⁶*Ibid.*, p. 155.

La dificultad de la lectura de *Nuovo commento* y, en general, de la lectura de un texto cualquiera, se apunta ya desde la primera nota del libro:

(1) Non nasconderemo al lettore, che supponiamo, meglio che benevolo, moralmente implicato, ed anzi complice, all'intrapresa, tra blasfema, neghittosa e distensiva, di leggere ragionevolmente il testo, non nasconderemo, dicevamo, le difficoltà generiche ed specifiche che offrono non meno il corpus compaginato e compatto - ansioso di decentratrici, democratiche analisi - che i singoli articoli ed arti - della sintesi³⁷.

Esta primera nota, donde se avanzan las primeras hipótesis sobre la esencia, la estructura y la colocación del texto, no es más que el inicio de una complicadísima estructura creada a través de un juego de notas que remiten a lugares imposibles del texto. Calvino descifra, con una minuciosa lógica entre matemática y filológica, el sistema que rige ese continuo remitirse de notas, que, como apuntábamos, parece inicialmente ausente de toda lógica: "Ci sono tre parti che ripetono la numerazione da capo (da 1 a 7; da 1 a 7; 1 e 2)³⁸. Dentro de esta nota (1) se van abriendo otras notas suplementarias, notas a las notas de tercero, cuarto, quinto y sexto grado que van entrando apresuradamente unas tras otras hasta llegar a un punto final en el que dos notas de distinto grado se ensamblan de una manera casual.

³⁷*Nuovo Commento*, cit., p. 9. Véase el ANEXO III, [8] sobre la dificultad de la lectura a nivel no sólo gramatical y sintáctico, sino, sobre todo, retórico.

³⁸*Lettera a Manganelli*, cit., p. 152.

A partir de este punto, siguen, según un criterio espacial, un grupo de notas que remiten a diferentes lugares del texto y que giran en torno a improbables "zonas", "regiones", "provincias", "territorios" del texto: "Ma quello [el texto] è inabitabile affatto, centrale tutto, ovunque periferico, costantemente altrove, immobile e ignaro di tregua"³⁹. Aparece de nuevo la recurrente metáfora de la "città", lugar de organización racional y abstracta que mejor representa la imagen del texto. Ferroni interpreta esta metáfora de la siguiente manera: "la cosa più probabile sembra che al centro della città-testo vi sia un malefico demiurgo, l'assassino creatore che ha inventato il testo e insieme l'ha ucciso, "il verbapoiete, il cosmagogo delle grafie, babbo della tortura e della morte"⁴⁰.

Este complejo 'caos' estructural, se interrumpe con una extensa narración (aparentemente completa: con un principio y un final, sin notas), *Il caso del commentatore fortunato*⁴¹. La narración cuenta la historia de un comentario concebido como acercamiento al lugar espacial del texto: un apasionado cultor de los comentarios, tras haber estudiado la obra de un comentador recientemente desaparecido, se dedica a comentar un necrológico encontrado casualmente en un periódico. Guiado por la aspiración de encontrar un centro textual, reconstruye minuciosamente la vida del difunto del necrológico hasta llegar a introducirse en su propio

³⁹ANEXO III, [1].

⁴⁰G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.069.

⁴¹*Nuovo commento*, pp. 56-93/ANEXO III, [7].

mundo. Finalmente se casa con la viuda y revive los mismos movimientos y hábitos cotidianos del difunto. De esta manera, observa Ferroni, "egli può arrivare a testualizzarsi, a trasformarsi nell'oggetto del proprio commento: alla fine commenta e scrive se stesso come centro e come vuoto, però questa sua metamorfosi in testo non è ritrovamento di una essenza assoluta, ma solo approdo alla morte"⁴². Por otra parte, dice Maria Corti, "come il protagonista dell'*exemplum*, partendo da tre aggettivi di un necrologio, giunge a scoprire il significato di una morte violenta, così lo scrittore o commentatore dell'universo linguistico, universo che prolifera all'interno di una sfera per irradiazioni, disfacimenti e dilatazioni, deve dilatare la raggiera delle sue note per essere alla fine balestrato nel centro della sfera; solo da questa operazione si produce il suo messaggio"⁴³.

A continuación, la nota [;(1).]⁴⁴ da inicio a una nueva disquisición, esta vez sobre el punto y coma. Una interminable serie de hipótesis, llevadas al absurdo, como es habitual en Manganelli, nos hace dudar no sólo de la colocación del texto entre los signos de puntuación, sino hasta de la misma existencia del texto, cosa que ya empezábamos a sospechar. Estas son algunas de las hipótesis: "Ora, io posso supporre che il testo sia integralmente compreso tra il punto al di sopra, e la virgola al di sotto", "Ma si dànno più drammaticamente supposizioni: che il testo non tanto stia chiuso

⁴²G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.070.

⁴³M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 152.

⁴⁴*Nuovo commento*, pp. 95-107.

tra punto e virgola, ma sia da intendere svolto discenditivamente, dal punto in direzione della virgola", "Ma si dia che il testo non fluisca, né voli, o precipiti, o si inerpichi; ma se ne stia immoto, ospitando in sé e punto e virgola, non più interpuntivi, pertanto, ma immoti segni in immoto continuo", "Si è ad esempio argomentato che l'intero testo sia da intendersi tra parentesi". En conclusión, ¿dónde está el texto? El texto, nos lo confirma la nota final (2)⁴⁵, no está en ninguna parte porque se trata, en realidad, de un texto perpetuamente futuro, eternamente "altrove":

Si suppone, appunto, che la nota 2, sia riferita al futuro e dunque rientri nel sindacato della profezia, e ciò pare chiaro per il fatto che non s'è trovato modo di preporre una nota 1. Questa nota 2 è dunque da intendersi "altrove" rispetto ad un qualunque luogo apparecchiato per una nota 1: e poiché la sorte del commento è ovviamente quella del testo che lo sovrasta, siamo di fronte ad un testo altrettanto "altrove"⁴⁶.

Esta nota 2 se apoya en el testimonio de "un erudito ed avveduto commentatore, tra i rari di specifica competenza profetica", al que se le pide opinión sobre la nota en cuestión. El protagonista es un adivino que mediante el ejercicio ascético trata de penetrar en el lenguaje con la absurda esperanza de convertirse en texto y afirmar así la textualidad de todo el universo. Dando a todo lo que le rodea el valor de signo, incluyendo el 'todo'

⁴⁵*Ibid.*, pp. 107-129.

⁴⁶*Ibid.*, p. 107.

en un discurso total que no concibe nada fuera de sí, el adivino trata de vivir un texto-lenguaje que integre el 'todo', sin interrupciones, un 'todo' donde cada elemento sea al mismo tiempo centro y periferia y donde el hombre sea el signo central. A diferencia de lo que ocurría en *Il caso del commentatore fortunato*, aquí "non si tratta di collocarsi in un "luogo" preciso [...], ma di investire tutta la vita, passata, presente, futura, di un blocco unico di segni linguistici, che preveda e definisca il tempo, in cui tutto sia rigorosamente sistemato, in modo da inglobare in una immensa geografia segnica, commento e testo, pieno e vuoto, presenza e assenza"⁴⁷.

Este universo lingüístico, esta unidad absoluta en la que todo se integra en modo de lenguaje, podría transformar la clave de lectura de ausencia en omnipresencia del texto, sin embargo, el adivino es consciente de que existe un único modo de realizar su sueño hasta el final: la destrucción de todo texto, de toda forma de escritura. Puesto que la escritura es la "eterna dizione del non-detto" y puesto que no le es posible contener en sí todos los signos (lo dicho y lo no-dicho), el único universo lingüístico posible y total está en la destrucción, en el todo y, por tanto, en la nada. Como ha afirmado Giuliani,

Ecco, pertanto, il nostro ossesso cerimoniere fingersi la più divorante ambizione di penetrare nel Testo Unico delle leggi universali, affettare di voler leggere e descrivere e glossare questa generativa inesistenza, questa

⁴⁷G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.070.

distruzione impassibile, astrazione onnipresente e brulicante di vivente mortalità; ecco il gioco inane e insieme oltraggioso, greve di materiali piaceri lessicali e sintattici, del *Nuovo commento*, pseudoteológica burla, inesorabile pantomima allegorica del Grande Nulla fisico metafisico e letterario⁴⁸.

Pues bien, hemos visto en esta primera presentación la estructura general y los temas principales de *Nuovo commento*. Pasemos ahora a analizar la relación entre el comentario y el texto, el modo en que va construyéndose el comentario, el modo en el que el "commentatore" va realizando la escritura de ese *Grande Nulla* que es *Nuovo commento*. En las primeras páginas de *Nuovo commento* encontramos una serie de indicaciones sobre el arte del comentario: sobre cómo ha de hacerse un comentario, sobre los límites del comentario, etc... El texto invita al lector "a tenere presente [...] che il compito di chiosare il testo non può non comportare l'ulteriore ufficio di chiosare le chiose"⁴⁹ y que "il commentatore" se distingue precisamente por su "esasperata pochezza, che lo costringe ad adibire se medesimo a strumento di chiose"⁵⁰. Por otra parte, añade, "Qualcuno potrebbe legittimamente sospettare che ufficio di un commento potrebbe essere l'amplificazione del testo", procedimiento imposible, dado que "il testo non è in grado di percepire alcunché di aggiuntivo, che semplicemente non

⁴⁸A. Giuliani, *Rosicchiando il grande nulla*, cit., p. 35.

⁴⁹*Ibid.*, [2].

⁵⁰*Ibid.*, [3].

divori, sciolga, annulli in sé; poiché tutte queste amplificazioni sono già incluse nel testo". No se trataría en realidad de añadir nada nuevo al texto, sino de "isolare e tagliare via fette testuali", de "ucciderlo infine, non fosse già morto da sempre". El texto no admite, pues, ningún tipo de ampliación, así como no admite ningún tipo de delimitación, ningún tipo de comentario, porque todo lo que contiene el texto se halla ya dentro de él. En cualquier caso, el comentario de un texto se mantendría siempre "fuera" del texto, en una zona periférica, "strutturalmente estraneo" al texto⁵¹.

Toda aproximación al texto, toda lectura unidimensional, no deja de ser una lectura infinitamente parcial "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, tra tutti i quali testi, o regioni, o quartieri, o membri, del testo, intercorre un rapporto dialettico sommamente oscuro, ignorando noi se si tratta di reciproca contraddizione, o capziosa smentita, o ironia supponente, o conformistica integrazione"⁵².

En *Il caso del commentatore fortunato*, "il rapporto con quello [el texto], lungamente gregario, si rovescia" y, en lugar de permanecer en la periferia del texto, el protagonista pasa, "per un atto, un salto qualitativamente mortale", al centro del texto. Es en ese preciso momento

⁵¹*Ibid.*, [5].

⁵²*Ibid.*, [6].

quando el protagonista "avverte [...] di avere toccato la sede in cui il testo esiste e consiste per sua propria solitaria volontà; lo riconosce preesistente al suo autore". Su función no será ya la de "dilatare ulteriormente la raggera delle note", puesto que "regge nelle mani impersonali tutta intera la rete dei significati; ma questi ora non si sommano, non si integrano né si elidono o rettificano; ciascuno sta dentro e attorno all'altro, grembo e pene e feto"⁵³. El amor por el texto y su continuo y paciente estudio han llevado finalmente al "commentatore fortunato" a ese lugar "donde sa non darsi esito". Tomando posesión de la vida del muerto y haciéndose así centro de su propio comentario, no puede esperarle otro destino que el que él mismo había comentado en el necrológico de Federico.

Così appunto, sollecitato, affabulato, mi accadde di insinuarmi in un cunicolo che, avvertii, poteva dare adito all'irreparabile centro; e quel cunicolo era la morte di Federico.

[...] Con insistenza, ostinazione suicida mi feci strada verso quel luogo centrale; il nonluogo al quale in un unico modo si poteva accedere; l'abisso dello stemma.

[...] Ora toccava a me procedere oltre, ascendere dalla mia peritura morte, ad altra definitiva ed esauriente. Condotta finalmente ad una conclusione, alta quale mai avrei osato sperare, io, commentatore esauriente, a solenne sigillo e inutile spoglia del consumato itinerario, trascrivo e schedo la mia morte⁵⁴.

⁵³*Ibid.*, [7].

⁵⁴*Ibid.*

El tema del comentador que, leyendo y estudiando la muerte del personaje del que él se ha 'apoderado', transcribe su propia muerte se puede asociar fácilmente con la lectura de Aureliano de su propia muerte al final de *Cien años de soledad*. Aureliano, tras un largo y paciente estudio de los pergaminos de Melquíades, descubre que éste había escrito todos los detalles de la historia de la familia con cien años de antelación. Mientras trata de descubrir cuál había de ser su final, descubre, antes de llegar al final del texto, que está leyendo su propia muerte:

[...] empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra⁵⁵.

⁵⁵G. García Márquez, *Cien años de soledad*, 1961.

A partir de aquí, una vez concluida la historia del "commentatore fortunato", se abre paso a toda una serie de conjeturas sobre la existencia o inexistencia del texto, sobre la posibilidad de que exista más de un texto, o de que el texto que se está comentando no sea más que un texto falso, o de que sea, en realidad, el comentario el que genera el texto: "in nessun modo sappiamo se sia corretto supporre il testo tutto presente nel momento in cui lo si commenta", tal vez "la sua presenza fosse dinamica e non statica"⁵⁶; "potremmo supporre che la natura delle indicazioni del testo sia di non aver rapporto né con il qui né con l'adesso", que la "realità non fosse che malfatta incarnazione di una astrazione", por lo que "ogni forma anche negativa del consistere, si ridurrebbero ad una serie di equivoci, di meri quiproquo che, per gradi, da terminologici sono cresciuti in ontologici"⁵⁷. Y aquí llegamos a la verdadera clave, el verdadero punto neurálgico de *Nuovo commento* y de la escritura de Giorgio Manganelli:

Procedendo per questa strada, che pone l'accento sulla operatività astratta del testo, lo si è voluto descrivere come una traduzione grafica della morte, arguzia di qualche finezza, considerando la morte como evento "non"; e che pertanto i suoi dati vadano interpretati como collocati in uno spazio assolutamente postmortem. Dunque lo específico luogo in cui dovrebbe librarsi il critico indagatore, ciarliera mongolfiera, sarebbe la stessa morte; più che conclusiva, sospesa condizione⁵⁸.

⁵⁶ ANEXO III, [9].

⁵⁷ *Ibid.*, [10].

⁵⁸ *Ibid.*

Se reitera aquí explícitamente lo que, implícitamente, Manganelli ha querido demostrar con este complicado juego de ingenio intelectual. El texto, efectivamente, no es ni puede ser otra cosa que una perfecta abstracción del *texto perfecto*. El texto perfecto y total es necesariamente abstracto, inmaterial. Posee la *totalidad* de los significados, es infinito y, por tanto, no se puede delimitar dentro de la forma contingente de la escritura. La idea del texto como "traduzione grafica della morte" se pone claramente en relación con la idea de la *muerte de la Literatura* (con mayúscula) a través de la escritura, del texto. El texto aniquila a la Literatura porque de ninguna manera puede contener todo aquello que está implícito en el texto ("il non-detto")⁵⁹, por lo que "i suoi dati" pueden ser interpretados sólo "come collocati in uno spazio assolutamente postmortem" y "lo specifico luogo in cui dovrebbe librarsi il critico indagatore, [...], sarebbe la stessa morte". En conclusión, como afirma Ferroni, "L'uomo in genere, e in particolare lo scrittore, non sono che commentatori: ricercatori di tesori insostenibili, elaboratori di artifici con cui cercano di agganciare quel qualcosa che non c'è e che si dà solo nella smentita, nel vuoto e nella morte"⁶⁰.

Avanzando en la lectura de *Nuovo commento*, empezamos a considerar la posibilidad de que el texto, que el comentador trata demencialmente de

⁵⁹La imposibilidad del comentario totalizante se traducirá en *Pinocchio: un libro parallelo en un exasperante e infinito juego de conjeturas sobre lo que está "detrás" o "debajo"* de *Le avventure di Pinocchio* de Collodi. Véase el siguiente apartado.

⁶⁰G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.069.

descifrar, no sea, como se estaba hipotizando, un texto inexistente, sino, y es aún más frustrante para el comentador, una "deliberata frode"⁶¹. Pero en este caso "sarà il commentatore, con il suo commento, a condizionare questo testo [...]. E ancora: noi frodati siamo signori dell'autore del testo che, per illuderci, ha dovuto ubbidire ai nostri umori. Siamo dunque signori di un universo falso, che tuttavia ci spetta". Y si existiera un segundo texto, ¿en qué relación estaría con el texto falso y con el auténtico? "Può darsi che il testo autentico sia nascosto sotto infiniti strati di testo fittizio", pero también es posible que... A partir de este momento se suceden, como ocurría en la parte final de *Hilarotragoedia*, mil y una suposiciones:

Più ragionevole pare supporre che il testo veritiero sia altrove, così che noi, intesi alla miope decifrazione del dirimpettaio, non avvertiamo l'altro, forse assai più agevole, alle nostre spalle. Ma perché mai, si domanda, tanta smania di tener nascosto il testo schietto? Forse perché smentisce, rettifica, demolisce ogni possibile commento? [...] O si vuole vi sia perennemente un testo mondo di chiose, che non si consente ad altra fruizione che del suo avaro autore? Parrebbe futile ragione, e dunque possiamo aggiungere, a caso: che il testo autentico sia agevole e semplice fino alla stoltezza; [...] infine che sia di tanta nullità concettuale e morale da essere contestuale al nulla, o anzi un nulla testuale⁶².

⁶¹ ANEXO III, [13].

⁶² *Ibid.*, [14].

Pero esiste una última hipótesis⁶³ que, como las anteriores, no aclara mínimamente la cuestión:

che non si dia tipografo, non testo veritiero, ma un solo ed unico testo e, quello, falso. Il testo autoformatosi e autoformantesi non sarebbe che una sterminata menzogna, instaurata nello spazio, e attorno a questo scherno, questa baia, graviterebbe l'infinita agitazione morfologica e sintattica del commentatore, nella forma dichiaratamente linguistica e in quella mediata. [...] Ma allora la stessa frode verrebbe ad ingannare non solo noi, ma se medesima: infatti, se il nulla si è maliziosamente scelto sotto forma di testo, e quel testo è ora il centro attorno al quale gravita l'altra, involontaria menzogna dei nostri commenti illusi; non potendo dunque non essere coerente, essendogli imposta la coerenza del commento, a suo modo sarà veritiero, non esistendo termine di confronto che, essendo vero, lo smentisca; fermo restando che il nulla testuale, ed anzi tutto il sistema di testo e commento, pensati in altro sistema, *ché altrimenti non sarebbero pensabili, non possono non essere*, come di fatti sono, menzogneri. [...] O forse tutto ciò si fonda sulla segreta, demente convinzione che alla fin fine sarà il commento a generare il testo. E dunque il commento non solo non è infondato, e men che meno insensato, ma indipendente dalla esistenza del testo. Meglio ancora: esso finirà per partorirlo, e di calzante pertinenza. E dunque la veracità del commento che avevamo supposto innocentemente frodolento non è che dilazionata.

⁶³Véase en el cap. III de este trabajo el significado de la "hipótesis" en Manganelli.

Non nascondiamo che questa idea dell'autonomia del commento, e dunque dell'imperativo di continuare a commentare, nella persuasione che alla fin fine un testo si troverà cui questo commento si attagli, ha incontrato molti sectatores: parte per convinzione, parte crediamo, per nobile e torva disperazione, filologico riscatto di fronte a frode tanto irreparabile⁶⁴.

2. El comentario como escritura del *non detto*:

Pinocchio: un libro parallelo

*Pinocchio: un libro parallelo*⁶⁵ es efectivamente, como indica el título, un libro "paralelo", pero así como las líneas paralelas pueden multiplicarse infinitamente, el libro de Manganelli no se propone como único libro paralelo, sino simplemente como *uno* de los infinitos libros paralelos posibles. Como todos los libros paralelos (y dirá Manganelli "non v'è libro che non sia "paralelo"⁶⁶), este libro paralelo está dentro, y no fuera, del libro, está implícito en el libro. Y puesto que el libro de Collodi es ya en sí

⁶⁴ANEXO III, [15].

⁶⁵Einaudi, Torino, 1977. El ANEXO IV recoge algunos fragmentos sobre el libro paralelo, el texto infinito, el lector, etc...

⁶⁶ANEXO IV, [10].

una infinidad de libros, el libro paralelo de Manganelli representa sólo una de sus múltiples posibilidades⁶⁷:

tanto è infinito il procedere del parallelista, quanto è infinito il testo; e il testo, sia attraversato nella sua struttura di luogo degli echi, che maneggiato come labirinto di tutti i possibili itinerari, è assolutamente senza limiti⁶⁸.

El libro de Pinocho, desde el momento en que ha sido escrito, desde el momento en que ha sido publicado, queda materialmente fosilizado en la forma impresa de un libro, sin embargo, como todos los grandes libros, "genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo"⁶⁹.

El libro-comentario de Manganelli es, sí, una re-escritura narrativa de la historia de Pinocho, pero es al mismo tiempo, y sobre todo, una re-escritura de todo aquello que no está presente en el libro. Manganelli ("questa sorta di commentatore") "non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono"⁷⁰. Leyendo entre líneas, leyendo entre los signos tipográficos, en suma, leyendo lo que no ha sido escrito, se

⁶⁷Esta idea de la multiplicación infinita, de la narración que al descomponerse origina infinitas narraciones (iguales, pero cada una diferente de la anterior) queda perfectamente reflejada en *Centuria. Cento romanzi fumi*, Rizzoli, Milano, 1979.

⁶⁸ANEXO IV, [9].

⁶⁹*Ibid.*, [2].

⁷⁰*Ibid.*

construyen no uno, sino infinitos libros paralelos⁷¹. Y es precisamente el lector el que ha de saber qué palabras se esconden tras las palabras del texto, qué se esconde tras los espacios en blanco. Es, por tanto, el lector el que ha de re-escribir el texto, es el lector quien, a través de la lectura del texto, se convierte en su autor, en uno de los innumerables autores del texto⁷². Y puesto que las palabras contienen en sí todos los significados posibles y, al mismo tiempo, ninguno, pues "le parole hanno tutti i sensi meno quell'unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di "mettervi"⁷³, el lector (ya como autor) posee la libertad absoluta de escribir uno o cien libros "paralelos".

Manteniendo en su estructura la forma del comentario, un comentario que, como vamos a ver, se hace narración, Manganelli provoca una demencial e interminable desintegración de las partes que componen el texto. Como es característico de la narrativa manganelliana, se trata de un juego de descomposición-recomposición en el que los elementos se disuelven, se fragmentan, se interrumpen para tomar, a continuación, una forma nueva, si bien igualmente discontinua. Como ya en *Hilarotragoedia* o en *Nuovo commento*, Manganelli impone un 'sistema' lingüístico en el que se van superponiendo palabras a palabras, frases a frases, sinónimos a sinónimos, dentro de una construcción que descomponiéndose se construye a modo de exégesis, podríamos decir autoexégesis, de esa misma construcción. Esta

⁷¹*Ibid.*, [13].

⁷²*Ibid.*, [4] y [5].

⁷³*Ibid.*, [6].

operación sigue evidentemente el principio manganelliano, tantas veces repetido, de que los posibles significados de una palabra son, como declara el autor en *Lettura d'autore*, inagotables:

non è mai vero che noi possiamo esaurire il significato che le parole ci propongono; noi possiamo all'incirca sapere che cosa pensiamo, ma non di più di questo, perché la parola che ci è venuta incontro è a sua volta un cunicolo, è un labirinto. È uno spazio assolutamente insondabile. Non è tanto vasta, quanto incatturabile, è un animale incatturabile e questa sua qualità è la fecondità ambigua del momento letterario⁷⁴.

En *Pinocchio*, Manganelli lleva hasta la exasperación su obsesivo proceso desintegrante. Cuestionándose, a partir de lo que está escrito en el texto, todo aquello que, sin estar escrito, podría haber sido escrito, pero que no ha sido escrito, o bien, considerando la posibilidad de interpretar no aquello que está escrito en el libro, sino exactamente su contrario, Manganelli va construyendo una narración hecha de un comentario que se comenta a sí mismo. Y son tantos y tan variados los medios de los que se sirve que, como en el caso de *Nuovo commento*, es capaz de escribir un tratado de varias páginas sobre el punto y coma. En *Pinocchio*, cuyo 'método' no varía en esencia del de *Nuovo commento*, Manganelli demuestra

⁷⁴G. Pulce, *Lettura d'autore*, cit., p. 95.

nuevamente su increíble habilidad para interpretar y re-interpretar una simple frase, un simple adjetivo, una simple coma, hasta fragmentarla en mil pedazos.

En cuanto a la 'devoción' de Manganelli por el *Pinocchio* de Collodi, sobre el que ha escrito numerosos ensayos⁷⁵, es curioso observar el hecho de que Manganelli poseía en su biblioteca, además de una infinidad de ediciones del Pinocho de Collodi y de numerosas interpretaciones y re-interpretaciones de la obra, dos ejemplares iguales de la edición de la BUR en los que el texto aparece minuciosa e incansablemente anotado y subrayado.

Veamos sólo un ejemplo tan particularmente elocuente que no necesita ulteriores comentarios. Tomemos como modelo las primeras páginas del libro, claramente representativas del modo de comentar de Manganelli. Sobre las tres frases (en total siete palabras) con las que se abre *Le avventure di Pinocchio* ("C'era una volta.../-Un Re.../No..."), Manganelli, partiendo de la inexistencia del Rey y de las posibles explicaciones sobre su inexistencia, construye una auténtica cadena de hipótesis y contra-hipótesis, siguiendo un juego de sinónimos y contrarios, de analogías fonéticas y semánticas, de simples conexiones de ideas.

⁷⁵Algunos de ellos aparecen en *Laboriose inezie*, cit., pp. 309-315: Carlo Collodi: *Pinocchio* o *La morte di Pinocchio*.

Quale catastrofico inizio, quanto laconico e aspro, una provocazione, [...]. A scrutare tra gli interstizi di queste sette parole, si scopre subito una favola nella favola, qualcosa che è prossimo al cuore d'ogni possibile favola. Il "c'era una volta", è, sappiamo, la strada maestra, il cartello segnaletico, la parola d'ordine del mondo della fiaba. E tuttavia, in questo caso, la strada è ingannevole, il cartello mente, la parola è stravolta. Infatti, varcata la soglia di quel regno, ci si avvede che non esiste il Re. È difficile sopravvalutare l'importanza di questa frode iniziale [...].

Ma, in primo luogo, noi non sappiamo esattamente in che modo codesto Re "non c'era una volta". Sappiamo, vagamente che "non c'è": condizione terribile [...] ⁷⁶.

3. La crítica como creación literaria

Pues bien, como hemos visto en el capítulo anterior, literatura (como creación literaria propiamente dicha, es decir, literatura en primer grado) y crítica (como literatura sobre la literatura o literatura en segundo o tercer grado) convergen y se entretajan en igual medida en la obra de Giorgio Manganelli. No existe en toda su producción una neta disociación entre

⁷⁶*Pinocchio: un libro paralelo*, cit., p. 3.

literatura y crítica, sino una perfecta simbiosis difícil de desenredar. Una y otra conviven íntimamente dentro de un mismo espacio literario.

Si consideramos en su conjunto la variadísima producción manganelliana, observamos que una obra como *Hilarotragoedia* (1964) entraría indudablemente dentro de la clasificación general de "narrativa", un libro como *Laboriose inezie* (1986) formaría parte de su obra "crítica", una obra como *Cassio governa a Cipro* (1977) se incluiría dentro de la denominación de género "dramático", sin embargo en todas estas obras es tal la amalgama entre 'literatura' (en primer grado) y 'crítica' (en segundo o tercer grado) que la una sin la otra serían inconcebibles. En la narración de *Hilarotragoedia* confluye la compleja concepción del tratado barroco, en la crítica de *Laboriose inezie* el juego creativo de la fantasía y de la descomposición, en el teatro de *Cassio governa a Cipro* el *Otelo* shakespeariano.

Una clasificación de la obra de Manganelli dentro de unos límites perfectamente definidos resulta, como hemos visto, absolutamente insatisfactoria, debido, precisamente, a esta dualidad entre el escritor y el crítico. Partiendo de esta indivisibilidad entre el "escritor" y el "crítico", y sin pretender de ninguna manera excluir la creación literaria propiamente dicha del puro ensayo crítico, hemos incluido bajo el título de "la crítica como creación literaria", por una parte, los tres libros que recogen la obra crítica del autor: *La letteratura come menzogna*, *Angosce di stile*⁷⁷ y *Laboriose*

⁷⁷Rizzoli, Milano, 1981.

*inezie*⁷⁸, por otra, "i risvolti", brevísimos textos (en ningún caso superan una página) que aparecen en las portadas de los libros donde, en el caso de Manganelli es él mismo quien los escribe, se hace una presentación o 'crítica' de la obra. De los tres libros citados, sin analizar cada uno de los ensayos y artículos que recogen, labor que iría más allá del objetivo que nos hemos propuesto, hemos seleccionado algunos modelos de análisis, claramente representativos de la crítica manganelliana.

3.1. *Grandi speranze (La letteratura come menzogna)*

La letteratura come menzogna recoge, como hemos visto, una serie de ensayos críticos (algunos lo han denominado el "libro delle prefazioni", por ser más de la mitad de los ensayos introducciones o prólogos), sobre autores que pertenecen, como afirma Ferroni, a "un'area otto-novecentesca, soprattutto anglosassone (da Dickens a Firbank, da Lewis Carroll a Beckett), ma con diramazioni in altri settori di letteratura "fantastica" (Hoffmann) o addirittura ai confini del *Kitsch* (*I tre moschettieri* di Dumas) [...]"⁷⁹. Todos estos autores, añade Ferroni, "sono in genere riconoscibili come votati a una

⁷⁸Garzanti, Milano, 1986.

⁷⁹G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 10.058.

letteratura dell'"artificio", come programmatori di finzioni perfette percorse da sotterranee minacce".

La obra está estructurada en tres partes: la primera recoge 16 ensayos (escritos entre 1962 y 1966) dedicados bien a un autor y a diferentes obras de éste, bien a una obra determinada con referencia al autor y a otras obras del mismo. La segunda parte consta de 5 ensayos (de los años 1954 a 1962) sobre diversos autores y obras en lengua inglesa, de estructura similar a los primeros ensayos, y 3 ensayos dedicados, como hemos comentado, a la labor crítica de E. Wilson. La última parte incluye únicamente el ensayo *La letteratura come menzogna* (de 1967), ya estudiado en otro capítulo.

De *La letteratura come menzogna* hemos tomado como modelo de análisis el ensayo *Grandi speranze*⁸⁰ (1966), por ser, tal vez, uno de los que más se ciñe a la estructura 'tradicional' del comentario estrictamente textual. En este ensayo, y en general en esta obra, el tipo de planteamiento es, respecto de los otros dos libros, más 'académico', en parte debido a la influencia de un sistema universitario (recordemos que Manganelli enseñó en la Universidad de Roma hasta 1971), en parte debido a que se trataba de las primeras experiencias críticas del autor.

⁸⁰pp. 63-71. El ANEXO V recoge el texto íntegro del ensayo.

El texto inicia de la siguiente manera:

Dickens è uno scrittore delizioso e irritante. Quanto è difficile da maneggiare questo cordiale, unghiuto, un pò pingue, o forse pletorico, animale letterario, la cui gola poderosa sa articolare ogni sorta di voci: ruggi, rantoli, stronfi, e anche delicatissime fusa, tiepidi sgnauli⁸¹.

Este *incipit*, más interesante por el uso de la lengua que por el verdadero contenido crítico, da perfecta cuenta de lo que Manganelli afirmaba en *Il rumore sottile della prosa*: "recensire è scrivere". Evidentemente en este párrafo que da inicio a *Grandi speranze* no es el Manganelli crítico el que se descubre (su verdadero y único juicio de valor está en la frase "Dickens è uno scrittore delizioso e irritante"), sino el Manganelli escritor que, tomando como pretexto la obra de Dickens, hace un, diría casi ostentado, despliegue de sus mejores dotes narrativas, es decir, de una adjetivación y de una sustantivación capaz de agotar un entero campo semántico en poco menos de cuatro líneas.

⁸¹*Ibid.*, p. 63/ANEXO V, p. XLVIII.

Y continúa...

Scrittore straordinariamente ambiguo e anche contraddittorio, è capace di invenzioni straordinarie, di intuizioni fulminee e inquietanti, di fantasie furibonde ed ilari; e insieme inclina a una corrività da mediocre libertino dei sentimenti: non sa resistere agli ancheggiamenti di una creatura infelice. [...] vi sono momenti in cui si ha l'orribile dubbio che Dickens sia uno scrittore "buono". In realtà, Dickens è uno scrittore "nero" che soffre di allucinazioni sentimentali⁸².

De nuevo con un tono más próximo a la creación literaria que a la crítica propiamente dicha, Manganelli apunta algunos juicios de valor sobre aquello que es extraordinario y aquello que, por el contrario, deja entrever una punta de debilidad ("sentimental") por parte del autor. Tras esta primera página introductiva, cargada de 'impresiones' personales sobre el autor, inicia el verdadero análisis de la obra. Siguiendo una estructura pausada y ordenada, en un perfecto juego de armonía, en la que unos elementos van dando entrada a otros, es decir, van 'justificando' la natural entrada de otros elementos, Manganelli reflexiona, durante el acto mismo de la escritura, sobre "la trama del racconto", sobre los personajes, sobre el lugar en que se desarrolla la narración.

⁸²*Ibid.*

Manganelli trata de descubrir en este ensayo, como, por otra parte, en toda su obra crítica, el verdadero "cuore torvo e vitale che nutre le membra del racconto"⁸³. Si por una parte la trama posee todos los ingredientes necesarios para arrastrar al lector dentro de la corriente de la narración: "Colpi di scena, agnizioni, scene madri, *suspense*", Manganelli no excluye, sin embargo, la probabilidad de que el verdadero peso del cuento no esté precisamente en la trama:

Dickens non rinuncia a nulla di insensato, di assurdo, di improbabile, di provocatorio. [...] Essendo assurda, la trama è attiva; essendo inverosimile, è coerente. Dunque, potrebbe essere la struttura portante dell'opera. Forse non è così. Appunto dalla trama può cominciare una breve analisi delle ambiguità dickensiane⁸⁴.

Como Manganelli ha declarado en algunos de sus escritos 'teóricos', "esistono molti, non moltissimi, libri che sono ottimi ed hanno una trama raccontabile; ma, se sono veramente ottimi, credo che siano tali che, spellati della trama, offrano una immagine segreta, uno strato sotterraneo in cui veramente consiste la grandezza di un libro"⁸⁵. De nuevo en el cuento de Dickens se plantea con ese "Forse non è così" los posibles 'límites' de la estructura narrativa de *Grandi speranze* y, sobre todo, reflexiona sobre cuál

⁸³*Ibid.*, p. 68/ANEXO V, p. LIII.

⁸⁴*Ibid.*, p. 64/ANEXO V, pp. XLVIII-XLIX.

⁸⁵G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 130.

es el verdadero peso de la narración dentro de la estructura general de la obra.

Tras un esquemático análisis (en primera parte, segunda parte y final) Manganelli insiste en la idea de que el verdadero centro del texto no está en la narración: "Tuttavia, si ha l'impressione che la storia, la narrazione, non siano affatto il centro dell'invenzione letteraria dickensiana"⁸⁶. Y añade a continuación:

Il racconto è instabile, fluttuante; talora è la chiave interpretativa, il gesto organizzatore; talora non più che un filo erratico ed estroso; qualche volta una figura geometrica, più spesso un contenitore generoso ma alquanto disordinato. Oscilla tra struttura e quello che chiamerei pseudostruttura: una presenza ambiziosa ma sommaria, un deposito di elementi disparati cui non impone la violenza della propria qualità grafica.

Codesto genere di trama non è, non può essere, la macchina da cui l'opera trae movimento e senso [...] "⁸⁷.

Pero entonces, se cuestiona nuevamente, "Che cosa potrà rivelarci una trama così fatta?" Y responde: "In primo luogo, dei personaggi". Pero, por otra parte, hay que tener en cuenta que...

⁸⁶*Grandi speranze*, p. 64/ANEXO V, p. XLIX.

⁸⁷*Ibid.*, pp. 64-65/ANEXO V, pp. XLIX-L.

Una lettura consapevole che il personaggio ha viscere di parole, e può avere solo quelle membra ed eseguire quei gesti che gli consente il linguaggio che l'ha partorito, non cercherà persone nascoste nei cunicoli maliziosi di aggettivi e sostantivi; non ne esalterà la mitologica tonalità interiore; ma ne apprezzerà l'angolatura aspra e abbreviata, la sveltezza, la virulenza, la miscela di brutalità ed estro, infine la sconcia deformità. I personaggi di Dickens sono deformi e frammentari [...] ⁸⁸.

El análisis crítico continúa con el estudio de esa "rica e diversificada teratología" que son los personajes de Dickens ("tra mostri e spettri", como los define nuestro autor). Cada personaje viene caracterizado por una o dos frases (muy concisas, pero llenas de fuerza), seguido de una cita. Entre ellos encontramos a Mr. Wopsle ("il deforme fulmineo dispettoso e risibile"), al señor Pumblechook ("Dalla descrizione di un mostriciattolo da bottiglia alchemica, ad un animale totalmente immondo, il signor ..., splendido prodotto di odio fantastico"), a Joe ("un mostro eccitante, ma al più *foolish*, "sciocco") y a la mujer ("un animale mentitamente domestico da seviziare con festoso rancore"), todos ellos, personajes que constituyen el "aditivo di carnale, tattile, odio o disgusto" que necesita la fantasía lingüística de Dickens.

⁸⁸*ibid.*, p. 65/ANEXO V, pp. L-LI.

En todos estos personajes el humorismo (el famoso sentido del humor dickensiano) se mezcla con la ira. Son personajes cargados de una fuerza expresiva inigualable, sin embargo, como intuye Manganelli, no son más que *instrumentos de algo que se encuentra más allá*:

Ma i personaggi, non diversamente dalla trama, possono essere strumenti adibiti alla scoperta del cuore torvo e vitale che nutre le membra del racconto. La trama violenta, i personaggi variamente consanguinei di Calibano o di un decomposto Ariele sono vie d'accesso, segnaletica che ci conduce al luogo centrale dell'invenzione dickensiana: e non v'è dubbio che sia una provincia degli inferi⁸⁹.

Hemos llegado al verdadero centro, a lo verdaderamente extraordinario de la compleja construcción dickensiana. Esa "provincia degli inferi", que es el núcleo central de la creación narrativa de Manganelli, núcleo en torno al cual toma forma gran parte de su obra narrativa, es el auténtico marco contenedor y aglomerador de los diversos elementos que constituyen el cuento de Dickens. Sin este núcleo concentrante, los demás elementos que confluyen en el cuento correrían el riesgo de perderse en una fragmentariedad no totalizante.

⁸⁹*Ibid.*, p. 68/ANEXO V, p. LIII.

Ogni qualvolta Dickens tocca, direttamente o metaforicamente, la regione della morte, dello sfacelo, della follia, la sua fantasia si fa lucida, aggressiva, patetica ma non sentimentale, carica di una segreta, febbrile fosforescenza. E il riso che vi serpeggia è diaccio, lievemente sinistro, ed ancor più tale perché affatto cordiale e complice.

È un umorismo di genere patibolare e cimiteriale; combina un atto di violenza con una cerimonia apotropaica⁹⁰.

La "regione della morte" exige necessariamente un vínculo conglomerante, una expresión lingüística congenial al mundo en el que se mueven cada uno de los elementos. En efecto, dice Manganelli, "la lingua di Dickens, ricca, fitta, sempre allo stato fluido, tocca in taluni luoghi tetramente privilegiati una calcolata malizia retorica, una concentrazione ritmica e verbale"⁹¹.

Y llegamos finalmente a la conclusión. Como todo buen crítico 'racional' y metódico, Manganelli concentra en poco más de cuatro líneas, de una manera concisa y perfectamente estructurada, todos aquellos puntos que ha ido analizando a lo largo de su comentario: la "favola", los personajes, el "luogo pulsante" y el "lessico di un linguaggio ilare":

⁹⁰*Ibid.*/ANEXO V, pp. LIII-LIV.

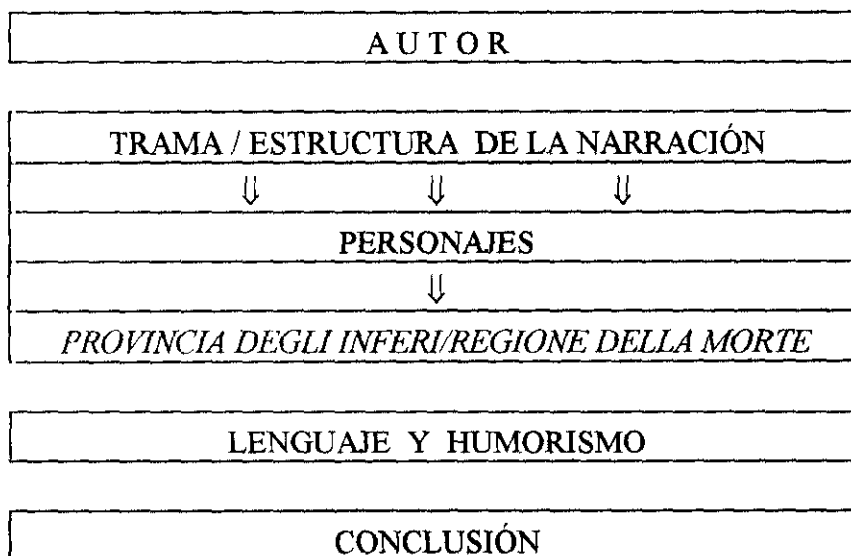
⁹¹*Ibid.*, p. 69/ANEXO V, p. LV.

Dunque, la favola violenta, e i personaggi, abbreviati fantasmi, ruotano attorno al nucleo centrale, ad una struttura che immaginerei come un luogo pulsante, donde procedono immagini, appunti corporei, suoni, segnali. Sono il lessico di un linguaggio ilare e angosciato, in cui il terrore si insaporisce di un sardonico riso⁹².

Pues bien, del estudio de *Grandi speranze* observamos cómo el planteamiento del análisis sigue perfectamente las pautas de la estructura más 'tradicional' de la crítica textual: en primer lugar se presenta al autor (en este caso con algunas nociones más subjetivas que bio-bibliográficas); en segundo lugar se analiza la trama y la estructura de la narración; en tercer lugar los personajes; en cuarto lugar "la provincia degli inferi"/"la regione della morte"; en quinto lugar el lenguaje y el humorismo dickensiano; y en sexto y último lugar llegamos a la conclusión (en la que se resumen brevemente los puntos anteriores).

⁹²*Ibid.*, p. 70/ANEXO V, p. LVI.

El esquema se podría ilustrar gráficamente de la siguiente manera:



Gracias al estudio de la totalidad de los ensayos incluidos en *La letteratura come menzogna*, podemos observar que, sea cual sea el texto o el autor que se comenta, en todos los ensayos de Manganelli se concede una extrema atención al comentario lingüístico y al comentario ideológico. De R. Firbank⁹³, por ejemplo, observa que "non è un distruttore o inventore radicale di linguaggi letterari, ma di strutture narrative", que posee una "coerente artificialità", que "l'artificio, la decorazione, l'ornamento sono

⁹³Ronald Firbank, en *La letteratura come menzogna*, pp. 11-21.

strutturali, non elementi estetizzanti: fanno parte di una tecnica di rifiuto della narrazione"⁹⁴. De *Flatland*⁹⁵ de Edwin A. Abbott dice que "è appunto invenzione in senso rigoroso: scoperta e delimitazione di uno spazio astratto mediante la creazione di un linguaggio. Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere "quí" solo accettando le regole linguistiche che lo inventano"⁹⁶. De Hoffmann⁹⁷ afirma: "Con la cautela selvatica dei saggi arcaici, maneggia il libro degli incantesimi, a quello ubbidisce; al libro che vuole mani impure, occhi astuti, animo frodolento e coscienza della morte"; y añade: "Da sempre, prima figura retorica della letteratura è l'invenzione degli dèi e dell'inferno"⁹⁸.

3.2. *Esopo (Angosce di stile)*

El segundo libro, *Angosce di stile*, publicado en 1981, recoge 14 introducciones (*prefazioni*), escritas entre 1968 y 1980. El tema de estos ensayos es heterogéneo, característica que ya va siendo habitual en el ensayo manganelliano: de la literatura anglosajona, más de la mitad de los ensayos

⁹⁴*Ibid.*, p. 18.

⁹⁵*Un luogo è un linguaggio, ibid.*, pp. 43-53.

⁹⁶*Ibid.*, p. 44.

⁹⁷*Letteratura fantastica, ibid.*, pp. 54-62.

⁹⁸*Ibid.*, p. 57.

del libro (*La bottega dell'antiquario, L'Isola del tesoro, Jerome o Poe*), pasamos a los 'clásicos' de la literatura italiana (*Marco Polo, Il Novellino o Monsignor della Casa*), hasta llegar a los 'clásicos' de la literatura universal (*Esopo o Apocalisse*). No es casual, teniendo en cuenta el interés del autor por las letras en general, el hecho de que confluyan en un libro de crítica como *Angosce di stile* autores y obras de las más variadas épocas y procedencias (y así sucede igualmente en *La letteratura come menzogna* y en *Laboriose inezie*, aunque prácticamente restringido al ámbito italiano).

Angosce di stile no varía sustancialmente, al menos en la estructura y en la forma, respecto de la obra anterior, si bien se observa una mayor madurez y un mayor dominio de las armas de la crítica. En estas *prefazioni* Manganelli se demuestra, en efecto, lector extremadamente exhaustivo, atento, inteligente y creativo. El estudio que aquí proponemos no pretende, como en el caso de *Grandi speranze*, desarrollar pormenorizadamente los aspectos de la vida y de la obra de Esopo, datos que 'simplemente' pertenecen a la tradición literaria, sino destacar aquellos aspectos que hacen de Manganelli un crítico particularmente sensible a los más profundos meandros de la literatura y un crítico que, como hemos visto, hace de su labor crítica una original re-creación literaria.

*Esopo*⁹⁹ (1976), el ensayo que ahora tomamos como modelo, no es, como puede serlo *La bottega dell'antiquario* (el primer ensayo de la colección), un específico análisis textual, si bien no faltan explícitas referencias a determinados pasajes de las fábulas de Esopo, sino un minucioso estudio historiográfico y crítico, a través de los textos transmitidos por la tradición, de la vida y de la obra del fabulista griego, con lo que de fantástico y legendario se ha ido añadiendo, a través de los siglos, a este personaje.

En la primera parte del ensayo Manganelli se remite, de manera estrictamente filológica, a la tradición manuscrita, a las autoridades en la materia, para ir poco a poco dando entrada a su propia voz. Partiendo de las *Fábulas* de La Fontaine, que a su vez toma como punto de referencia la *Vita di Esopo* de un docto bizantino del siglo XIV, Massimo Planude, Manganelli establece, inicialmente, un tipo de interpretación a tres niveles: por una parte el texto de Massimo de Planude, por otra el de La Fontaine y por último la interpretación del mismo Manganelli.

⁹⁹pp. 174-180. El ANEXO VI recoge el texto íntegro del ensayo.

La estructura del análisis manganelliano se puede esquematizar de la siguiente manera:

1. TRANSMISIÓN DEL TEXTO

FÁBULAS DE ESOPO ⇒ VITA DI ESOPO DE MASSIMO

PLANUDE ⇒ FÁBULAS DE LA FONTAINE

2. ESOPO ANÓNIMO / FIGURA SIMBÓLICA

3. *UN ESILE FILO DI STORIA*

4. *LA BRUTTEZZA DI ESOPO /*

ESOPO PRESENZA "IMPOSSIBILE"

5. SU CONDICIÓN DE ESCLAVO ⇒ LITERATURA POBRE

6. LA RETÓRICA DE LAS FÁBULAS DE ESOPO /

SCHEMI RIGOROSI DI UN GENERE

7. ESTRUCTURA DE LAS FÁBULAS:

OGNI FAVOLA È UN ISTANTE NARRATIVO

8. IDEOLOGÍA GENERAL DEL MUNDO ESÓPICO

9. *FAVOLISTICA DI VARIA ESTRAZIONE:*

POSTERIORES APUNTES INTERPRETATIVOS

10. CONCLUSIÓN

Para La Fontaine, dice Manganelli,

Esopo non era un maestro, era piuttosto un eroe eponimo, il rappresentante riconosciuto di una provincia eterna, dove coabitavano, in arcaica uguaglianza, i grandi, gli umili, gli anonimi; se qualcuno era più specificatamente rappresentato da Esopo, era appunto questa plebe di senza nome, la cui esistenza si concentrava in un riso svelto, un effimero aneddoto ripetuto e meditato, perduto e ritrovato a distanza di secoli e di continenti¹⁰⁰.

Ya en estas palabras se apuntan algunos de los puntos sobre los que versará el análisis de Manganelli. Por una parte el anonimato de Esopo, que se corroborará en la *Vita di Esopo il Frigio* con la proposición "Non sappiamo nulla di certo sulla nascita di Omero e di Esopo"; por otra, la figura de Esopo como "eroe eponimo", símbolo de los humildes; por otra, Esopo como "effimero aneddoto [...] perduto e ritrovato a distanza di secoli e continenti". Efectivamente, añadirá Manganelli, son diversos los aspectos que acomunan a dos de los más grandes anónimos de la literatura: si, por una parte, han perdido a través de los siglos "ogni connotato sicuramente tangibile", es evidente que "essi sono i due luoghi terminali della fantasia greca, due sedi simboliche", que "sembrano rappresentare le fondazioni della greccità, le categorie, i generi, le convenzioni di un mondo intellettuale, quotidiano, fantastico, umile". Esopo es, pues, una "categoria", una "sede

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 174/ANEXO VI, p. LVIII.

simbolica" y, como añadirá más tarde el autor, "talmente grande da essere anonimo, un ignoto, una favola".

Pero al anonimato y a la fábula se van añadiendo nuevas fantasías hasta llegar a la leyenda de la que la biografía de Massimo Planude representa ya la "sistemazione": del esclavo frigio, aún sin deformidad alguna, de Herodoto y de Plutarco, de la gran autoridad literaria que era para Aristófanes y Sócrates, Esopo se convierte en el "eroe della letteratura umile", en el esclavo deforme que ha llegado hasta nosotros. Pero su deformidad, explica Manganelli, no debe sorprendernos:

può sembrare singolare questa degradazione fisica di un autore tanto amato nel mondo greco: ma questo mondo aveva già ammirato il paradosso inquietante della bruttezza in un altro "autore" di cui non si riconoscevano che memorie di parole, e che, in carcere, aveva musicato favole di Esopo: Socrate. La bruttezza di Esopo è socratica, ironica, una astuzia della ragione, della storia, della retorica: è un paradosso, e dunque una invenzione singolarmente intensa; se Socrate era una statua di Sileno che nascondeva un dio, Esopo era l'albero secco che custodisce un tesoro¹⁰¹.

La leyenda va, por tanto, transformando al personaje en una "invenzione" heroica cuya "deformità adquirida fu il segno della sua assunzione al mondo degli dèi". Pero, por otra parte, "la sua condizione di

¹⁰¹*Ibid.*, p. 175/ANEXO VI, p. LIX.

schiaivo propone una lettura delle sue favole come letteratura povera, sconfitta, documento di una clandestina opposizione al mondo degli eroi", al mundo de la épica y de la tragedia. Esopo, leído y transmitido ya como escritor, representa para la literatura griega la institución de un género en el que confluye una "tradizione antica e di molti paesi". La fábula de Esopo ha alcanzado ya el grado de literatura, como literatura es la comedia de Aristófanes.

La retórica de las fábulas de Esopo responden a "gli schemi rigorosi di un genere", de un género en el que, a diferencia de la épica homérica donde los nombres propios "non mancano né ai codardi né ai pitocchi", sólo los dioses tienen un nombre, mientras que los hombres son anónimos. El las fábulas de Esopo "non ci sono personaggi ma unicamente ruoli".

I ruoli sono fissi, rigidi, impersonali; eseguendo i gesti indicati dalla rapida didascalìa della favola, le maschere non tentano di cattivarsi la simpatia, di muovere le emozioni del lettore. I ruoli sono disposti in modo da disegnare una situazione; questa appare per un istante, e viene immediatamente cancellata. Una favola esopica è una fulminea epifania, una apparizione: balena un fulmineo disegno, appare qualcosa di umile, ma disegnato con estrema parsimonia, una nudità non frettolosa. Tra i ruoli non vi sono praticamente mai relazioni emotive: [...] ¹⁰².

¹⁰²*Ibid.*, p. 177/ANEXO VI, p. LXI.

Las reglas de la fábula, estrictas cuanto las de la épica o la tragedia, son en realidad, y en este punto va a insistir constantemente Manganelli, las que marcan los cánones del género que Esopo ha desarrollado. La grandeza de las fábulas de Esopo no radica tanto en la genialidad, en la unicidad de su escritura, como escritor absolutamente original, sino en el hecho de participar de un género que sí es de por sí original, que está dotado de sus propias reglas. El valor literario de Esopo no puede, por tanto, descubrirse fuera de las reglas de la fábula griega, porque las fábulas de Esopo no son otra cosa que la realización de un género.

le regole della favola vogliono sentimenti minuscoli, minuti, afflitti ma non tragici: rancore, furbizia predatrice, astuzia del debole che si salva, avarizia, una cattiveria svelta e terrestre. Operando in modo esattamente contrario all'epica e alla tragedia, la favola riduce e raggrinza le dimensioni del mondo, ignora lo spazio, la violenza, tutte le condizioni estreme; non cerca né lacrime né commozioni né turbamenti, ma al più un breve e chioccio riso: niente riso eroico, rabelaisiano. La penuria del mondo esopico, come l'anonimato, appartengono alle regole letterarie cui ha scelto di ubbidire. La stessa comicità deve essere povera, non liberatrice né fantasiosa; poiché anche il comico può essere un affetto "grande", Esopo lo rattrappisce con una punta di miseria, di acredine più che di amarezza¹⁰³.

¹⁰³*Ibid.*, pp. 177-178/ANEXO VI, p. LXI-LXII.

Respetando siempre las pautas de "su retórica", que "lo vuole laconico, subito conchiuso", Esopo mantiene una estructura narrativa cuya brevedad es la clave de un momento fulminante que aparece y desaparece en pocas líneas, dejando tras de sí un signo efímero, pero incisivo.

Il lettore di queste favole si accorge subito che non si tratta di appunti per racconti, non di riassunti, ma di testi interi, di esempi rari di una brevità completa. Ogni favola è un istante narrativo, una evocazione subito dispersa. Questa brevità ha, ovviamente, una funzione retorica: la favola non è soltanto rapida; essa non racconta una serie di eventi, non è una struttura dinamica, ma l'individuazione, come in un disegno nella sabbia, di una serie di punti che, al termine del movimento della mano, segnano un luogo, a sua volta subito cancellato. Le favole non sono solo brevi, sono effimere: il loro fulmineo scomparire è una garanzia; fuori da quelle poche righe non accade nulla. La rapidità è difensiva; come i suoi umili anonimi, il favolista appare e scompare, non vuol farsi cogliere, ma nemmeno ambisce alla grandezza minacciosa del fantasma; è, piuttosto, un folletto¹⁰⁴.

Manganelli ve en la ideología general del mundo esópico la representación de las divinidades inferiores, en contraste con las divinidades superiores, a las que Esopo no considera amigas: "Circola nelle favole

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 178/ANEXO VI, p. LXII.

esopiche un'aria di empietà chiotta e defilata, una svelta imprecazione da povero; ma quel che di vagamente pio vi si avverte, è di una pietà da dèi silvani, da satiri, e anonimi custodi dei termini e dei cardini".

Sobre las diversas tradiciones que, a través de los siglos, han ido 'modificando' el contenido y la forma original de las fábulas de Esopo y, de manera particular, sobre las interpretaciones añadidas por la tradición cristiana, Manganelli señala:

Ora, è del tutto evidente che il commentatore non capiva quasi mai la favola, e per volerla ridurre ai canoni di un moralismo immediatamente pedagogico, ne perdeva la svelta ambiguità, la pulita povertà strutturale. Dunque, qualche secolo dopo la sua fortuna, Esopo, questo scrittore apparentemente elementare, era diventato oscuro, elusivo, e proprio la povertà del commento moraleggiante ci fa capire che le favole esopiche sono assai di più, che la loro esilità nasconde un gioco attento, forse raffinato, insieme arcaico e ostentatamente quotidiano¹⁰⁵.

En la conclusión, Manganelli trata de nuevo aquí de llegar al "cuore torvo e vitale" de la escritura de Esopo, a la oscura unicidad del poeta griego:

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 180/ANEXO VI, p. LXIV.

La poetica della favola esopica è un'accurata, deliberata antipoetica; per questo il bizantino che lo citò accanto ad Omero parve intenderne la bizzarra unicità, l'esemplare anonimato; e mescolando, come fece, alla sua già leggendaria Vita la materia di una favola orientale, lo pose ai limiti dell'universo greco, un punto di confine al quale potevano affluire tradizioni, miti, enigmi, giochi, oracoli da ogni parte del mondo, per trovare l'umile e sapiente esattezza, l'effimera completezza, la calcolata distrazione delle sue favole di poche righe¹⁰⁶.

3.3. *Marco Polo: Il Milione, Dante: Divina Commedia (Laboriose inezie)*

Por último, el tercer libro, *Laboriose inezie*, recoge 91 brevísimos artículos literarios. La estructura de estos artículos es completamente diferente de la de los dos libros anteriores, debido, en parte, a que están destinados al reducido espacio de un periódico o de una revista (la extensión de los artículos en casi ningún caso supera las cuatro páginas); en parte, debido al diferente acercamiento del autor a la obra. Manganelli no siempre actúa en estos escritos con la meticulosidad del crítico literario o del filólogo de profesión, en muchos de ellos, el título con que se presentan sirve

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 180/ANEXO VI, p. LXIV-LXV.

simplemente de pretexto para un divagar, para una reflexión personal sobre el autor, a menudo más instintiva que filológica (basta leer el subtítulo en la portada del libro: "Da Omero a Gian Burrasca passando per Marco Polo un drammatico paesaggio di classici descritto da un lettore vagabondo").

El libro se abre con dos artículos introductivos (*Che cosa è un classico* (de 1985) y *La biblioteca ideale* (de 1982)) para iniciar, en los artículos sucesivos, un relajado "vagabundear" a través de los grandes autores de la literatura greco-latina (Homero, Heráclito, Aristófanes, Virgilio, Fedro, etc...) y, a continuación, a través de autores de la literatura italiana (Dante, Giordano Bruno, Daniello Bartoli, Leopardi, Carlo Dossi, Pietro Aretino, Imbriani o Collodi).

Marco Polo: Il Milione

En el artículo *Marco Polo: Il Milione*¹⁰⁷, como, por otra parte, en casi todos los artículos recogidos en *Laboriose inezie*, el Manganelli-crítico se 'pierde' en el Manganelli-escritor de fantasía. Aún más evidentemente que en las anteriores obras de crítica, Manganelli hace de la crítica literaria un pretexto para una fantástica composición narrativa. Tomando como punto de

¹⁰⁷pp. 80-83. El ANEXO VII recoge el artículo completo.

referencia la vida y la obra de Marco Polo, Manganelli re-escribe, interpretándola, la historia del veneciano.

En la primera parte del artículo, respondiendo a la pregunta que él mismo se plantea ("Chi è Marco Polo?"), presenta algunos datos personales del personaje. Con un estilo rápido y particularmente sintético, completa su "scheda segnaletica modesta ma non inadeguata", "compilata dal Commissariato della Storia": nacimiento, viajes, aventuras, etc..., hasta el momento en que conoce a Rustichello e inicia la redacción del *Milione*.

"È, veneziano; nel 1271, all'età di anni sedici con il padre Niccolò e lo zio Matteo parte per la Tartaria. I Polo erano mercanti [...]; "si presenta alla corte del Gran Khan. Siamo nel 1274, in Cina". Como presentación es bastante escueta, pero suficientemente explicativa. Alternando con estos datos puramente biográficos, Manganelli ama intercalar sugerentes afirmaciones (unas veces añadiendo alguna información a los datos expuestos, otras introduciendo impresiones personales) que rompen la estructura lineal del comentario. Son frecuentes frases de este tipo: "Per chi ama le coincidenze [1274] è l'anno in cui, a Firenze, Dante incontra Beatrice"; o a continuación: "L'assenza da Venezia di Marco Polo dura ventisette anni: mi sembrano molti". Un poco más adelante, la historia del Gran Can deseoso de escuchar los relatos de Marco Polo, le sugiere el recuerdo de las *Mil y una noches*, "le notti nelle quali Sherezade racconta il mondo e il sopramondo, i vagabondaggi e l'amore ad un solitario, feroce, immobile e disamorato sultano".

En esta breve presentación de la vida de Marco Polo, Manganelli hace uso de escasas citas, tomadas de una edición crítica de 1975 del *Milione*, para ilustrar y enriquecer la presentación del personaje, dando además al artículo un cierto peso crítico.

Tras algunas anécdotas y algunos detalles de la vida de Marco Polo, Manganelli cuenta el curioso encuentro de Marco Polo con Rustichello, el nacimiento del *Milione*, la vuelta a Venecia...

In prigione trova un carcerato da dodici anni, un Rustichello che ama raccontare le favole di Artù e le battaglie dei paladini. E con lui parla, parla... Così nascerà il *Milione*, uno dei grandi e stravaganti libri del mondo. Torna a Venezia, si sposa, ha figlie, paga una multa per una grondaia, muore. 1324. Che silenzio, quella morte del veneziano che sognava in tartaro¹⁰⁸.

La primera parte del artículo se concluye simplemente con: "Questa è una scheda anagrafica, e sebbene singolare, ha pur sempre la sommaria mancanza di stupore di un documento ufficiale".

En la segunda parte, que se abre con "Proviamo a scrutarla [la scheda anagrafica], a lavorarla con acidi disvelatori, nel caso che ne venisse fuori un secondo Marco Polo, più elusivo e magico", Manganelli se abandona a su

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 81/ANEXO VII, p. LXVIII.

propia fantasía, a una reinterpretación de la "duplicità" de Marco Polo: "Marco lascia intravedere una sorta di duplicità, una ambivalenza che lo fa appartenere a due mondi, che trovano una segreta comunicazione nel suo corpo". La idea de la existencia de un Marco Polo veneciano (según demuestran los datos que conocemos) y de un Marco Polo oriental, desencadenan en la imaginación de nuestro autor un material narrativo enormemente sugerente. En efecto, el artículo se cierra con un Marco Polo que desaparece en su Venecia natal, mientras que su doble oriental inicia otra vida en Oriente: "Possiamo immaginare che, all'imbarco con la principessa sposa, il doppio si fosse congedato dalla sua immagine; e avesse scelto di restare in Asia, ambiguo, duplice, ombra e corpo, un immortale".

Mientras que en la primera parte se presentan los datos de una manera sistemática y fiel a la biografía de Marco Polo, esta segunda parte está claramente dominada por la fantasía y por la imaginación del autor y, sobre todo, por el deleite de la descomposición de los datos biográficos.

Las referencias explícitas al *Milione* se reducen en esta segunda parte a poco más de diez líneas:

Infine, il *Milione*. Questo libro, che appartiene a tutto il mondo, è perduto. Venne copiato, tradotto, ritradotto, interpolato, castigato, girò per tutta Europa, ma l'originale, quello che egli dettò o nacque dai suoi discorsi con Rustichello, quello è perduto. Forse non era un libro, ma un luogo di parole tessuto in febbrili discorsi. Anche il titolo è ambiguo: *Milione* o *Emilione*?

Cifra fantástica o nombre propio? O anche entrambi, visto che una maschera del carnevale veneziano si chiamò appunto *Milione*? Il *Milione* comprende 209 capitoli: pochi superano le due pagine, molti di poche righe: non sono pochi per una vita in Tartaria? In realtà, il *Milione* è un equilibrio miracoloso di reticenza e di sorpresa. È un libro taciturno, come dicono sia taciturno un capitano dai molti viaggi, ma le sue sillabe sono schegge del mondo: schegge terrestri, umane¹⁰⁹.

En estas pocas líneas, Manganelli concentra el verdadero significado del *Milione*. Independientemente de que Marco Polo fuera o no fuera el 'autor' del libro, de que dictara o de que simplemente sirviera de "cuenta-historias" para la escritura del libro, Manganelli le reconoce el enorme mérito de haber "sabido ver". Marco Polo "non raccontava favola, forse non aveva nemmeno molta fantasia. La sua fantasia era il mondo", por este motivo, el *Milione*, un grandísimo libro, "forse non era un libro, ma un luogo di parole tessuto in febbrili discorsi", "schegge del mondo: schegge terrestri, umane".

Dante: Divina Commedia

Siguiendo en la línea de los artículos recogidos en *Laboriose inezie*, Manganelli adopta nuevamente en *Dante: Divina Commedia*¹¹⁰ una actitud

¹⁰⁹*Ibid.*, pp. 82-83/ANEXO VII, p. LXIX-LXX.

¹¹⁰pp. 91-94. El ANEXO VIII recoge el artículo completo.

más próxima a la del lector intuitivo que a la del crítico de profesión. Aquí tenemos de nuevo la impresión de que el autor se abandona al dulce placer del lector despreocupado, recordando el tiempo en que "il recensore, prima di disipare una promettente giovinezza nella sua oscura professione, è stato certamente un lettore libero e giocondo". Salvo en el verso "Come la neve al sol si disigilla", única referencia textual explícita de todo el artículo, no se vislumbra signo alguno del texto que le da título.

Manganelli juega en este artículo, de una manera consciente y, pienso, provocativa, con el concepto mismo de "recensire": primero confiesa que siente una gran tentación por "recensire la *Divina Commedia*", después reconoce que "non è ragionevole recensire la Bibbia, e nemmeno la *Divina Commedia*" y finalmente diserta sobre la imposibilidad de "capire" y de "capire alla svelta", dos exigencias imposibles "nel compito del recensore".

Recensire implica un lavoro in qualche modo angusto, svelto, una presentazione per sommi capi, con qualche citazione, e una impressione di massima, conseguita alla fine di una lettura qualche volta attenta, qualche volta impaziente, in ogni caso una lettura rapida, perché in genere è bene che un libro venga recensito quando ancora odora di inchiostro. Nel compito del recensore si incontrano due esigenze impossibili: deve capire, e capire alla svelta¹¹¹.

¹¹¹*Ibid.*, p. 91/ANEXO VIII, p. LXXI.

Pero no es éste el único problema. El verdadero problema se plantea cuando "il recensore ha qualcosa da dire" y no puede superar las 140 ó 160 renglones: "Ma non si possono enunciare molte e complicate idee. Bisogna avere idee piccole, tascabili, biodegradabili. Niente grandi sintesi. Niente illuminazioni. Recensire". Razones bastante ingeniosas para justificar una reseña que, en realidad, es un compendio de buenos consejos caseros para una lectura inteligente y constructiva de la *Commedia*: "La mia sensazione è stata questa: che la prima lettura dovrebbe essere appunto questa; tutto di fila, e capire quel che si può capire. Il resto verrà più tardi". Como atento oyente del "rumore sottile della prosa", Manganelli sostiene que "non capire è importante. Importante è - che cosa? [...] Ascoltare lo sgomento dei rombi, gli squisiti ritmi. "Come la neve al sol si disgilla": chiarissimo ed inutile capirlo".

Se podría esperar de una reseña, nada menos que de la *Divina Commedia*, un pormenorizado estudio del *Inferno*, del *Purgatorio* y del *Paradiso*, de la estructura, de los personajes y de un sinfín de cuestiones que trata de descifrar la crítica dantesca desde hace cientos de años; y sin embargo, Manganelli se limita a comparar la lectura de "tutta la *Divina Commedia* dal primo verso dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*, senza soluzioni di continuità" con la audición de "una sinfonia, una sonata intera, in tutte le sue parti". El comentario crítico de la *Commedia* se resuelve en una superficial, pero no menos ingeniosa, asociación de impresiones poético-musicales: "L'*Inferno* si apre con un adagio - il che è assolutamente classico -

cui tiene dietro un poderoso allegro con fuoco, naturalmente. Nell'Inferno Dante usa un'orchestra alla Mahler; [...]. "Il Purgatorio è, inconfondibilmente, un adagio. L'orchestra è nettamente ridotta. [...]". En el Paradiso "siamo ad un perfetto fugato, e la macchina strumentale è d'una nudità vertiginosa: al più un quartetto. [...]".

Y llegamos a la conclusión, pura interpretación sonora de la *Divina Commedia*:

Dal primo verso dell'Inferno all'ultimo del Paradiso ascoltiamo un processo ininterrotto: si semplificano gli strumenti, si complicano infinitamente i disegni. Alla fine, nel fugato paradisiaco, la vertigine geometrica ci abbacina, trema la soglia sonora, ormai fragile. E ci insidia l'allegro non dimenticato dell'Inferno. Così congeniale: come sospettavamo¹¹².

¹¹²*Ibid.*, p. 94/ANEXO VIII, p. LXXV-LXXVI.

3.4. "I risvolti"¹¹³

Con el término "risvolto" se denomina en italiano la nota de presentación que acompaña a un libro, nota que normalmente aparece en la parte posterior o en las solapas (en los "risvolti") del mismo. En algunos casos puede aparecer también en las primeras páginas del libro, tipográficamente diferenciados del prólogo o de la introducción. Esta presentación, escrita generalmente por el redactor, por un crítico de renombre o, en algunos casos, por el mismo autor, puede ser anónima, indicada con las siglas de su autor o firmada con nombre y apellido. La finalidad del "risvolto" es presentar o introducir el libro con una crítica o breve recensión (generalmente positiva) sobre el autor o la obra en cuestión. Hemos incluido los "risvolti" en este apartado (La escritura como crítica literaria) por tratarse de recensión, si bien, como veremos a continuación, se trata de un tipo de recensión extremadamente particular.

En el caso de Manganelli, el "risvolto" forma parte, como género autónomamente caracterizado, del resto de su producción narrativa (prueba de ello es que en *Antologia privata* Manganelli dedica un apartado especial, junto a una selección de fragmentos de sus obras narrativas, a "I risvolti". "I risvolti" que acompañan los libros de Manganelli, me refiero a las obras

¹¹³El ANEXO IX recoge "i risvolti" manganellianos. En algunos se incluye el texto completo, en otros una selección.

publicadas antes de 1989, llevan el sello inconfundible de su escritura, si bien no aparece firma o sigla alguna. A diferencia de la presentación escrita por el redactor o por el crítico, en la que generalmente se tiende (claramente por motivos editoriales) al elogio del autor o de la obra en cuestión, en el "risvolto" de Manganelli el título, el contenido, la forma, o simplemente la cubierta del libro sirve de estímulo para una nueva forma de "juego narrativo", no siempre de contenido análogo al del libro que presenta.

Dentro de la producción narrativa de Manganelli, el "risvolto" cuenta, como comentábamos anteriormente, con una propia identidad y estructura¹¹⁴. Se trata, a todos los efectos, de un género completamente autónomo, si bien, como ha señalado Giuseppe Zuccarino, en él se observan "su scala ridotta, meccanismi non dissimili da quelli operanti nelle più complesse, e talora tendenzialmente labirintiche, elaborazioni letterarie dello scrittore"¹¹⁵. En efecto, los "risvolti" manganellianos se constituyen como microtextos, Zuccarino los define "*excursus* paranarrativi o pseudodidascalici", más o menos referenciales, pero que, en cualquier caso, siguen coherentemente la lógica (si acaso existe) de la narrativa manganelliana.

Los "risvolti" de Manganelli generalmente eluden la responsabilidad, que normalmente se atribuye a estas presentaciones, de presentar el libro, de

¹¹⁴También el "risvolto" era para Arbasino "un genere a sé".

¹¹⁵G. Zuccarino, *Il risvolto di Manganelli*, "Alfabeta", 1984, febrero.

resumir su contenido, de analizar su estructura, en suma, de ofrecer al eventual lector-comprador algunas sugerencias sobre el libro que se dispone a leer o a adquirir. Pero cuando el lector curioso trata de conocer el contenido del libro a través del "risvolto", descubre con sorpresa sólo vagos indicios del contenido real del libro o, incluso, aspectos que nada tienen que ver con él. *Hilarotragoedia*, obra que se presenta como "un trattatello, un manualetto teorico-pratico; e, come tale, ben si sarebbe schierato a fianco di un Dizionario del vinattiere di Borgogna, e di un Manuale del floricultore", podría tratar, según el "risvolto", de todo y de nada (vinos, floricultura, ...); pero no es así, Manganelli proporciona una ulterior información, que en realidad explica sólo fragmentaria y algo engañosamente el contenido del libro: "tra tanti completi e dilettoni *do it yourself*" que han sido escritos y publicados, falta precisamente uno "che ha attinenza con la propria morte, variamente intesa". *Nuovo commento* debe ser interpretado, según el autor, "un supporto per copertina" que "agevoli il maneggio e il trasporto" del libro, "qualcosa che aspira, come a proprio ideale, alla concisa emblematicità di un orario ferroviario". En *A e B* el "risvolto" declara que, puesto que la cubierta del libro aún no ha tomado una forma definitiva, no es posible conocer el contenido del libro. En *Cassio governa a Cipro* la única referencia que se aproxima, de nuevo falsamente, al contenido del libro se encuentra en "stasera teatro, così ilare e riposante: danno l'Otello".

En algunos "risvolti" se presenta el libro con ambiguas generalidades que, como en los casos anteriores, no permiten al lector hacerse una idea

sobre lo que el libro contiene realmente: "Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca" (*Centuria*) o "Il presente libercolo vuol essere un contributo modesto ma non inattendibile al ritrovamento delle frammentate filastrocche, note come racconti" (*Tutti gli errori*).

Es frecuente que el "risvolto" manganelliano no haga grandes elogios de las virtudes del libro o del autor (hecho tan corriente en las portadas de los libros ingleses o americanos), sino que, por el contrario, exalte (y en este caso es evidente la falsa modestia del autor) los defectos del libro. A menudo el "risvolto" niega el carácter literario del libro, su falta de originalidad, su insignificancia, su "inutilidad". *Nuovo commento* es, como hemos visto, un "supporto per copertina, destino oggidi non infrequente, e forse non deplorabile, giacché è arcaica saggezza che l'eloquenza delle lapidi d'assai migliori i lineamenti degli elusivi meschini sottostanti", lo cual "ribadisce la propria qualità servile, manualistica, sommariamente informativa; qualcosa che aspira, come a proprio ideale, alla concisa emblematicità di un orario ferroviario". *Lunario dell'orfano sannita* recoge únicamente "pezzi [...] ispirati dalla codardia, effimeri e pugili". *A e B* es un "oggetto impreciso, informe, deforme" e "Il fatto che tuttora non abbia copertina mi conforta nella sensazione che esso non uscirà da una condizione gelatinosa, che non procederà oltre la consistenza della muffa letteraria, un tenero e morbido e inetto muschio che, a raschiarlo, produce sommessi soffi, e fiati, e lagni, e, a seviziarlo tra pollice e indice, dà fuori una vischiosa materia vocalica che, intiepidita col fiato o col sudore, si raggruma in brevi momenti sintattici,

poco più che sillabe". De *Cassio governa a Cipro* dice que "onestà vuole [...] che il presente volumetto venga da me giudicato un deplorable e supponente documento di tracotanza e insieme di impreparazione accademica"; de *Angosce di stile*: "Se vi interessano ciarle, berlingate, [...] - insomma, se andate in traccia di cose inutili - non sono così facili da trovare - qui c'è forse qualche briciola, qualche frustolo per palati bizzosi ma poco esigenti"; de *Dall'inferno*: "Infatti, dal punto di vista turistico, che è poi quel che più interessa, il testo è dispersivo e inattendibile, un esempio di pessima professionalità"; *Improvvisi per macchina da scrivere*: "Esigua, futile e svelta è l'improvvisazione: un pò furba un pò sciocca, un gioco patetico, insulto soave, graziosa villania; infine, istantaneo, già scomparso, è il rintocco di un riso già dimentico di ciò di cui si è riso". Per otra parte, el "risvolto" de *Discorso dell'ombra e dello stemma* es una larguísima apología en negativo de la figura del "fool". Tras toda una serie de críticas contra el "fool", concluye: "Il libro trascritto da un fool è, ovviamente, inutile".

En otros casos Manganelli recurre al falso e irónico elogio del libro, exaltando paradójicamente ciertos aspectos que no corresponden en absoluto con la realidad del libro. En *Hilarotragoedia* "L'autore, umile pedagogo, ambisce alla didattica gloria di aver, se non colmato, almeno indicato una lacuna della recente manualistica pratica" y enumera "taluni modesti pregi del volumetto, che forse lo differenziano da altri consimili trattati, anche più solenni". Y concluye: "E se taluno troverà codesti documenti inconditi e affatto notarili, non dimentichi che il loro pregio è da ricercare nella

minuziosa, accanita fedeltà al vero; e per tanto, essi vengono qui proposti come esempi di quel realismo, moralmente e socialmente significativo, di cui il raccoglitore vuol essere ossequioso seguace". O en *Centuria*: "Dunque, ambisce ad essere un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università" y "nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo, li [...]".

Es original la forma en que el "risvolto" interpreta el propio titulo del libro. En algunos casos efectivamente el título corresponde, aunque siempre de manera transversal, al contenido del libro: "Si suppone in genere che un "libro parallelo" sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina", "ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il "libro parallelo" è tale all'interno del libro che persegue" (*Pinocchio: un libro parallelo*); o "Il presente volumetto [...] raccoglie cento romanzi fiume" (*Centuria*); o "Improvvisazione: la macchina da scrivere ha questo dono difficile: cattura l'improvvisazione" (*Improvvisi per macchina da scrivere*). En la mayoría de los casos se hace referencia al título para constatar paradójicamente que, en realidad, entre éste y el contenido del libro no existe ninguna relación o, cuando existe, se trata de lo contrario de lo que el título podría sugerir: "Il libro che a tanto disegno si appende non presume di essere didascalìa" (*Nuovo commento*); o "Nel presente libro, l'orfano sannita appare

un'unica volta, in un contesto lievemente indecoroso; per il resto è assolutamente assente" (*Lunario dell'orfano sannita*).

En *Dall'inferno* encontramos un caso ejemplar de la absurda y brillante ironía manganelliana: "Colui o colei che golosamente acquistasse il presente volumetto adescato dall'ammicco turistico del titolo, sperando di trovarvi non inutili indicazioni per un verosimile soggiorno a conclusione di una vita operosa; la famigliola che lo acquistasse fiduciosa di un sereno findisettimana, con il cesto delle vivande e la buona ciarla dei nonni, costoro sprecherebbero il virtuoso denaro".

Otro "risvolto" de particular originalidad es el de *Amore*: "Questo libro, avrete notato, ha un titolo; non è un'idea bizzarra, concordo; ma questo mi è caro: che, onestamente, che sarà mai io non lo so". Efectivamente *Amore* tiene un título, pero el "risvolto" no hace referencia al contenido del libro, sino únicamente a las posibles interpretaciones de "l'ambigua parola del titolo", la cual "può essere [...] invocazione di persona, oppure concetto astratto, o moto dell'anima volta tutta al cosmo, ed oltre". El "risvolto" de *Amore* no es sino un fragmento aislado de la obra, una continuación o un principio de lo que la obra en sí contiene.

También la portada, en general simple presentación exterior del libro, resulta útil para 'justificar' su contenido: "Vorremmo suggerire al lettore di considerare il libro in cui si imbatteà poco oltre in primo luogo come un supporto per copertina" (*Nuovo commento*). La portada puede convertirse también en el tema central del "risvolto". En *Nuovo commento* el "risvolto"

gira en torno a la imagen que aparece en la portada (me refiero a la portada de la primera edición de Einaudi), sobre la que Manganelli da todo tipo de detalles. En *A e B* es, en cambio, la ausencia de una portada definitiva lo que imposibilita saber cuál va a ser el contenido del libro: "Nel momento in cui scrivo queste righe, questa etichetta da incollare ad un recipiente, un container di anonimi, pseudonimi e defunti, io ignoro quale sarà la copertina del container; è una situazione imbarazzante, giacché, fino a che non esisterà una sia pure putativa copertina, io non potrò essere certo che questo oggetto impreciso, informe, deforme, [...]; io, insomma, ignoro se "questo" riuscirà mai a conseguire i caratteri contrattualmente impegnativi di un libro". De nuevo es aquí la portada la que concentra toda la atención del "risvolto", pero esta vez es como si tratara de un juego aleatorio en el que "un paio di lettere senza senso" aludieran al contenido del libro: "Per questo, il portone, la lapide della copertina è necessaria e sulla piastra e dura distesa, su quel divieto, quello scongiuro di carta, il tipografo metterà un paio di lettere senza senso, un alfabeto subito troncato, una filastrocca decapitata, per alludere, con un gesto sbadato, a questi anonimi nomi, mentiti, o matti o morti".

El autor-escritor o el recensor-escritor toman en estos "risvolti" las formas más inimaginables: "L'autore, umile pedagogo" (*Hilarotragoedia*); "Manganelli non è che una *brioche*" (*Cassio governa a Cipro*); "Il presente

libro è stato trascritto da un fool"¹¹⁶ (*Discorso dell'ombra e dello stemma*); "Se la letteratura è un sogno caotico e sfrenato, una città frequentata da cantafavole, buffoni, prèfiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claque del meditabondo, il parassita del pedante" (*Laboriose inezie*); o "Nell'anima del dattilografo - inteso nel senso più ampio - si nasconde un solista dei tasti; è consanguineo del pianista, del clavicembalista, di tutti coloro che vivono di e per una tastiera" (*Improvvisi per macchina da scrivere*).

A veces Manganelli no reconoce la identidad entre la persona que firma el libro y el autor: "Potrei dire che si tratta di un modo di agire stolto, non fosse il fatto che una reciproca educazione, un tacito accordo impedisce di passare a via di fatto tra firmatario (non già autore) e testo firmato" (*Angosce di stile*).

Tampoco el lector podía faltar en los "risvolti" de Manganelli. El lector o destinatario del libro aparece a menudo disfrazado con diferentes formas: *Hilarotragedia* está dedicada "alle anime fraterne, appunto ai capziosi delibatori, ai visionari botanici o, come in questo caso, ai rari ma costanti

¹¹⁶El "risvolto" de *Discorso dell'ombra e dello stemma* es todo él una feroz crítica contra la figura del fool-escritor-autor. Sería demasiado extenso para reproducirlo en estas páginas, por lo que me remito al ANEXO IX, pp. LXXXVII-LXXXVIII para una lectura completa.

cultori della levitazione discenditiva"; o en *Dall'inferno* se declara: "Certo, se tra i lettori vi saranno alluci - anche nasi - intendo dire appunto alluci lettori, forse vi troveranno allusioni a non sgradevoli fantasie, e ricordi, e speranze; giacché gli alluci hanno del sentimentale, e non disdegnano le complici e delicate amicizie". En otros casos, el autor instruye al lector (al verdadero "lector") sobre el modo de afrontar la lectura del libro. Es simpática y original la propuesta de lectura de *Centuria*: "Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. [...] Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale". En *Discorso dell'ombra e dello stemma* se avisa al lector de que "Il presente libro è stato trascritto da un fool; preghiamo i lettori, ove ve ne siano, di non distrarsi mai da questa figura di vago, vacuo, vagellante anche vile amanuense".

El autor puede suponer que el lector no aprecia realmente el valor del libro: "Accorto chi lo ignorerà; sottile chi, lette le prime pagine, lo getti in un canto; sàpido chi lo usi per dar saldezza ad un tavolo; chi lo leggerà troverà di molte sciocchezze, e nessuna riconoscenza - per pura distrazione - da

parte del fool" (*Discorso dell'ombra e dello stemma*), o "Indulgenti, preoccupati, gettate il vostro obolo al furbo parassita" (*Laboriose inezie*).

A veces simplemente se observa que el lector puede haber hecho una elección equivocada a la hora de comprar el libro: "Cului o colei che golosamente acquistasse il presente volumetto adescato dall'ammicco turistico del titolo, sperando di trovarvi non inutili indicazioni per un verosimile soggiorno a conclusione di una vita operosa; la famigliola che lo acquistasse fiduciosa di un sereno findisettimana, con il cesto delle vivande e la buona ciarla dei nonni; costoro sprecherebbero il virtuoso denaro" (*Dall'inferno*).

El "risvolto" puede informar al lector de lo que va a encontrar en el libro: "A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate" (*Centuria*).

Puede suceder también que el destinatario del libro, ignorando al propio lector, esté incluido en las páginas del libro: *Lunario dell'orfano sannita* está irónicamente dedicado al "orfano sannita" que es a la vez "il committente - naturalmente analfabeta - e il destinatario di questi pezzi che [...] naturalmente gli somigliano".

4. El tema de la escritura como protagonista

4.1. *Discurso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*

*Discurso dell'ombra e dello stemma*¹¹⁷ ocupa dentro del corpus manganelliano, tanto en la forma como en el contenido ideológico y simbólico, un lugar importante. A partir de 1981, con la publicación de *Amore*, inicia la última fase de la producción del autor, fase que, pasando por *Discurso dell'ombra e dello stemma*, *Dall'Inferno*, *Tutti gli errori* o *Rumori o voci*, se extiende hasta *La palude definitiva*. En estas obras Manganelli desarrolla "il motivo della fuga, della perdita e dell'esperienza della trasformazione", que si bien está ya presente desde sus textos de 1972, se acentúa a partir de 1981 gracias a ciertas experiencias posteriores como el viaje a la India en 1975, la lectura de la *Nascita della filosofia*¹¹⁸ de Giorgio Colli y de *I Neoplatonici*¹¹⁹ de Luigi Settembrini y el estudio de la obra del "oscuro" Heráclito y del *Tao*.

¹¹⁷Rizzoli, Milano, 1982.

¹¹⁸G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano, 1976.

¹¹⁹L. Settembrini, *I Neoplatonici. Racconto inedito*, a cargo de R. Cantarella, nota de G. Manganelli, Rizzoli, Milano, 1977.

Discorso dell'ombra e dello stemma, que consta de 31 capítulos, numerados con distintos caracteres y formatos de numeración (uno, 2, √9, IV, QUINTO...), nace evidentemente de la reflexión sobre los antiguos griegos, sugerida sobre todo por la lectura de Heráclito de Colli en *La nascita della filosofia*, obra sobre la que Manganelli publicará el artículo *Eraclito ci parla per lampi e schegge*¹²⁰. En este artículo, Manganelli se detiene en la definición de la filosofía, "il cui nome "amore della sapienza" designa appunto la dolorosa assenza di sapienza"¹²¹. Como hemos visto, con Platón y con el nacimiento de la filosofía se pasa de la época de la *sofia* a la época de la *filo-sofia*, en la que el filósofo es sólo un 'investigador'. La filosofía nace precisamente como "literatura" y por tanto como "escritura" marcando así el definitivo paso de la edad de la oralidad, de la dialéctica, a la edad de la retórica, en la que la escritura es el instrumento para las ambiciones políticas y preeminentemente sociales.

Con "Esisteva un tempo in cui non c'era letteratura. Oh, non fu un tempo lungo. Diciamo tra diecimila e tre milioni di anni", se abre el capítulo uno del *Discorso*. En esa época sin literatura, continúa,

Non avevano carte, né matite, né penne, e anche se le avessero avute non avevano l'alfabeto, e anche se avessero avuto l'alfabeto non avrebbero avuto editori, rilegatori, tipografi, librerie, biblioteche, recensori, premi, titoli,

¹²⁰"Corriere della Sera", 2/1/1981. También en *Laboriose inezie: Eraclito*, pp. 26-30.

¹²¹*Ibid.*, p. 27.

cataloghi, eccetera. Dal mio punto di vista - un pò limitato, ma onestamente fazioso - per qualche migliaio di generazioni la vita sulla Terra dovè essere estremamente noiosa¹²².

En el mundo de la "nonletteratura", del que se habla en los cinco primeros capítulos del libro, la literatura no existe como concepto concreto (y de signo positivo), sino únicamente como concepto abstracto, como inexistencia. La "nonletteratura" existe, está presente, pero como signo negativo de la literatura, como algo inexistente sobre lo que no obstante "facevano cultura" los críticos "nonletterari".

A la pregunta con la que se abre el capítulo 2 ("E che mai facevano [...] i critici letterari in quel tempo in cui regnava la nonletteratura?") (más tarde se hará la misma pregunta en relación con los revisores, redactores de epitafios, editores, etc...) el autor responde de la siguiente manera:

Naturalmente, essi non parlavano direttamente della nonletteratura, ma discorrevano di qualcosa che non c'era, e fissavano le regole grazie alle quali sarebbe rimasta inesistente per sempre. Non sarebbe esatto dire che parlavano del niente; parlavano di qualcosa che non c'era ancora, ma senza sapere che cosa fosse, e in ogni caso ne stabilivano le condizioni, le forme, gli sviluppi; e sebbene la letteratura non ci fosse, essi intrattenevano con la nonletteratura

¹²²*Discorso dell'ombra e dello stemma*, p. 7.

dei rapporti che assomigliavano meravigliosamente a quelli che avrebbero intrattenuto nel lontano futuro in cui la loro funzione sarebbe stata finalmente riconosciuta, e, come disse un professore di passaggio, 'storicizzata'¹²³.

Ya a partir de las primeras páginas del capítulo 2 aparecerá el tema de la "demenza" y la "folia". Los críticos "nonletterati", dice Manganelli, son fundamentalmente dementes.

tutto ciò che si può fare con gesti, parole, sospiri a proposito della nonletteratura, aveva fatto anche dei critici letterari dei dementi, ma per la loro specializzazione, generalmente riconosciuta, per le doti di astrazione, per la finezza classificatoria, erano considerati dementi non solo innocui, ma onorevoli, e le varie tribù si contendevano i critici nonletterari, che facevano 'cultura' [...]¹²⁴.

Su presupuesto de fondo, continúa el capítulo 2, "era che essi si occupavano in modo analitico e sintetico di cosa inesistente, e che quella inesistenza era del tutto fondamentale, e non trattabile. [...] Pertanto i critici non si occupavano né di pentole né di pecore né di pterodattili, [...], perché come esistenti, potevano intaccare quell'inesistente di cui avevano fatto scopo e centro della loro esistenza"¹²⁵. La demencia de los críticos es debida

¹²³*Ibid.*, pp. 13-14.

¹²⁴*Ibid.*, p. 14.

¹²⁵*Ibid.*

precisamente a este amor desmesurado por lo no-existente, por un 'concepto' (la literatura) que, siendo inexistente, constituye el centro de su vida.

I lunghi millenni [...] in cui [...] non esisté letteratura [...] furono gli anni della follia inutile. [...] Tutti sapevano che ciò che non esisteva - la letteratura - era inutile, ma appunto per questo erano in preda alla follia. Si può vivere senza una cosa necessaria, giacché, essendo necessaria, in qualche modo è nota; ma una cosa inutile non è nota, non è conoscibile, non è misurabile, e dunque la sua conclusione sarà la demenza non placabile. La nonletteratura agì come agiscono taluni funghi, che allucinano, stravolgono e uccidono¹²⁶.

Esta demencia o "follia" del "uomo malato" va a señalar el nacimiento de la literatura. Como dirá Colli en *La nascita della filosofia*, "La follia è la fonte della sapienza".

La demenza abbisogna di demenza: dunque di letteratura. Malattia del mondo, l'uomo vuole l'ulteriore malattia che trova riposo solo nelle parole scritte. Ogni parola è l'incantesimo puro, non è dedicato ad una persona, né ha origine in una persona. Nessun uomo scrive letteratura. La letteratura è organizzazione della demenza e dell'incantesimo, ed essa nasce dall'uomo malato, come la tenia, la piaga verminata, il fecaloma rupestre¹²⁷.

¹²⁶*Ibid.*, p. 33.

¹²⁷*Ibid.*, p. 34.

El escritor, por tanto, no existe, no posee conocimiento, ni ideas; el escritor es simplemente elegido por el dios como sacerdote de la literatura. Y aquí aparece de nuevo, con el nombre de Moloch, la figura del dios destructor y desafiante de *Hilarotragoedia* y *Nuovo commento* y la idea de un mundo en cuyo centro se encuentra el "nulla". El escritor, como el "ragazzo" de la fábula "dei bambini bruciati nelle viscere del Moloch" del capítulo 9, tiene sólo dos opciones: o ser destruido por el Moloch "affamato", o hacerse servidor del dios.

Ma a questo punto egli non potrà non accorgersi che inventare se stesso significa inventare il mondo; e al centro del mondo in cui vive esiste un nume, una sacra forza, che è il signor Moloch. Egli - il ragazzo - sa che il mondo è una eccezione al nulla; [...]. Verosimilmente Mr Moloch è affamato; in ogni caso, è il nume la cui esistenza è sostenuta dalla distruzione del ragazzo; il centro del mondo è abitato dall'annientamento. [...] Tenuto conto del fatto che il centro del mondo, il suo senso e ordine, è il ventre enorme di Moloch, il ragazzo ha un'altra soluzione a disposizione; egli può diventare l'uomo di Moloch, l'uccisore, colui che occupa il posto dei sacerdoti del ventre di fuoco. Egli è un servitore del Dio, un ecclesiastico pacificato, forse un teologo; [...] ¹²⁸.

¹²⁸*Ibid.*, pp. 51-52.

Moloch es evidentemente el dios que todo lo destruye con su fuego aniquilador (el "Fuoco", a menudo con mayúscula, es el arma y al mismo tiempo el símbolo del dios), pero, junto al fuego de Moloch, encontramos el fuego de Dioniso: "Se è il fuoco di Moloch tu sarai distrutto, se è il fuoco di Dioniso tu perderai la tua identità e la tua existencia, che è esattamente il contrario della distruzione del dio Moloch"¹²⁹. Mientras Moloch destruye, Dioniso hace perder la identidad y la propia existencia desde el momento en que se penetra con él en el espejo, en el mundo de la "ombra", del "doppio": "Il fuoco divorante [el de Moloch] è totalmente terrestre; vale a dire, non ha il doppio oltre lo specchio; diciamo che non sa di essere anche una allegoria. Di allegoria si può morire. Nel fuoco di Dioniso troverai anche il doppio, e lo specchio da transitare"¹³⁰.

tutto è Dioniso; e tutto starà in armi e unghie contro di voi, e questo accadrà, che non cesserete di parlare e scrivere, mentre il Dioniso totale vi prende di mira. Diventerete caverna di voi stesso, anfratto, cunicolo, fuga intus, e allora, allora, potrete trovare la strada ignota del diaframma, e cadrete finalmente cadrete dentro di voi. [...] e quell'altro fuoco, che non fu mai di Moloch, il fuoco che si percorre solo stando oltre lo specchio - ricordate? - il fuoco che incenerisce senza per questo fare di voi un oggetto sacrificale. Vi incenerisce solo perché ciò che non ha varcato lo specchio non può conoscere altra sorte. [...] E quando sarete oltre lo specchio, vi accorgete che, non

¹²⁹*Ibid.*, p. 139.

¹³⁰*Ibid.*, p. 139.

esistendo, essendo un doppio, abitando lo spazio senza voci, avendo svestito il manto del nome, essendo 'morti', Dioniso abbandona il vostro diaframma, e non è più occulto¹³¹.

Penetrando en el espejo, en "lo spazio senza voci", en la oscuridad del enigma, finalmente la voz del dios se revela en toda su plenitud. La palabra participa de la ceremonia de la sombra con su "incantesimo verbale", con su "discorrere": "Dunque una insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la parabolè, il dis-correre, il camminare in negativo attorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario. L'incantesimo verbale, il discorrere, è una cerimonia con l'ombra"¹³².

Sólo a través de la literatura, pues, es posible acceder a ese *numen* incognoscible del que hablábamos en otro capítulo, a ese enigma que la razón no es capaz de resolver (como afirma Pulce, "la letteratura in quanto *logos* non può non esprimere ciò che rifugge ogni determinazione, discorso che passa indifferentemente dall'ombra allo stemma, due aspetti dell'inconoscibile, vale a dire ciò che non si può conseguire con la ragione"¹³³). El humanista, recurriendo a la razón, perdió toda posibilidad de contacto con los dioses, en cambio, añade Pulce, "Può sopravvivere al fuoco

¹³¹*Ibid.*, pp. 132-133.

¹³²*Ibid.*, pp. 56-57.

¹³³G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, cit., p. 93.

colui che rinuncia all'illusione antropocentrica, chi - come Eraclito - sa che il dio vuole e non vuole essere chiamato Zeus, chi risponde all'enigma (del dio) con l'enigma (del linguaggio): "noi a noi stessi siamo e non possiamo non essere enigma"; e al labirinto con il labirinto [...]"¹³⁴. La letteratura, por tanto, responde al enigma del dios sólo a través del enigma del lenguaje, únicamente hablando de la literatura:

Non dimenticate, non esistono parole per descrivere le parole, e descrivere il silenzio con parole diverse dal silenzio stesso, significa uccidere il silenzio. Tutto resiste, finché non se ne parla. Dunque non si può parlare del parlare; si può solo parlare, e non sempre. Dai tempi dei tempi non è mai stato possibile sapere ciò che segue alla morte, e parlare di letteratura; ora sappiamo che i due problemi sono strettamente imparentati. Sulla letteratura si può solo fare letteratura. Infatti, i libri generano libri, le parole parole; non c'è altro da fare¹³⁵.

¹³⁴*Ibid.*, p. 96.

¹³⁵*Discorso dell'ombra e dello stemma*, p. 168.

4.2. *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*

Nos encontramos nuevamente en *Encomio del tiranno*¹³⁶ con un protagonista que, bajo la máscara del "buffone", introduce algunos de los temas ya característicos de la narrativa manganelliana. Es aquí nuevamente el escritor, y desde luego su escritura, el protagonista de una narración sobre la escritura. El tema no resulta de gran novedad dentro de la producción del autor, sin embargo, Manganelli vuelve a sorprendernos en este *Encomio* con una nueva y original forma narrativa.

La narración inicia de esta manera:

Egregio editore,

eccomi davanti alla macchina da scrivere, intento a realizzare un mio antico sogno; scrivere un libro il cui scopo è esattamente indicato dal titolo¹³⁷.

Es decir, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, título con el que el autor, incluso antes de iniciar la narración, pone cínicamente de manifiesto esa "deshonestidad de la literatura" de la que hemos hablado anteriormente. Y, desde luego, ¿qué mejor medio que *i soldi* para evidenciar la "deshonestidad" del escritor?

¹³⁶Adelphi, Milano, 1990.

¹³⁷*Ibid.*, p. 9.

En *Encomio del tiranno*, el escritor (único verdadero protagonista/narrador, inmediatamente identificado con la figura del "buffone", y el editor (más tarde identificado con el "tiranno"), 'conversan' en un monólogo en el que el escritor (casi siempre en forma de reflexión monologada, pero con cierta presencia del discurso directo), insiste en declarar que no tiene absolutamente nada que contar, que su único objetivo es el de "fare dei soldi" y que la escritura (o el simple uso de la palabra) no es más que un medio, como cualquier otro, para conseguirlo. No dejará de admitir, no obstante, que el escritor (como el "buffone") o el "buffone" (como el escritor), ha de desarrollar un enorme ingenio para, sin tener nada que contar, ganarse la vida escribiendo.

También el segundo capítulo se va escribiendo a sí mismo a medida que avanza la narración:

Capitolo secondo; ha visto, egregio editore, come, pian piano, chiacchierando, sbadigliando, sussurrando, proclamando, argomentando, insinuando, si procede di capitolo in capitolo¹³⁸.

Pues bien, el objetivo parece perfectamente claro; pero ¿de qué manera piensa Manganelli mantener la atención y el interés del lector a lo largo de estas 137 páginas?, ¿simplemente pasando 'casualmente' de un capítulo a

¹³⁸*Ibid.*, p. 12.

otro? Sea como sea, no podemos negar que en *Encomio del tiranno* los diferentes capítulos se van sucediendo de una manera sorprendentemente ágil, a pesar de que no siguen una línea argumental definida, no ocurre absolutamente nada y no aparece, a excepción del "buffone" y del "tiranno" imaginario, ningún otro personaje.

La narración (monólogo interior en el que el "buffone"- "scrittore" establece un diálogo, casi siempre 'imaginario', con el "tiranno"- "editore") se va entretejiendo paulatinamente, en un complicado entramado de narraciones que se van superponiendo y alternando. La narración principal (si realmente se puede hablar de una narración principal) se interrumpe constantemente para ir introduciendo (y nunca desarrollando) una serie de posibles "historias" que se truncan apenas iniciadas.

La narración no es sino un continuo divagar por medio del cual el autor expone, con cierta continuidad, pero también con cierto desorden, una serie de reflexiones sobre la escritura (o la palabra hablada, en el caso del "buffone") y sobre el escritor (o "buffone"). Se trata más bien de un tratado, de un tipo de literatura en el que la escritura se va haciendo a sí misma, una escritura que existe únicamente en la propia escritura, porque fuera de ella perdería toda consistencia.

Del capítulo 15 en adelante, Manganelli reitera su gran obstinación por desterrar el término "escritor" del vocabulario corriente. Aquí la narración pasa de la primera persona al diálogo en segunda persona (acompañado del

discurso directo) con el tirano, introduciendo así la voz del tirano, que en la obra aparece en muy raras ocasiones.

Ti diffido dall'usare quella parola, "scrittore". Questa parola non è stata mai da me usata, e non la userò; amo che la gente con cui parlo non la usi mai, detesto le improprietà, e tale sarebbe, compiute per mera distrazione. Se io usassi questa parola tu saresti niente più che quello che sei, un editore; ma solo in quanto io ho scelto una parola più propria e insieme più insidiosa, tu sei altro, sei tiranno, signore, monarca, [...] ¹³⁹.

El tirano propone al escritor: "Se vuoi fare soldi, perché non scrivi romanzi? Le storie si vendono, non le divagazioni sull'anima" ¹⁴⁰. Y éste le responde:

Lo so; ma io non so raccontare storie. Amo leggere le storie, per puro sadismo. Non posso non ammirare la ferocia con cui il narratore di storie rinuncia a raccontare storie. Ciò che apprezzo nella storia è solo la sua tirannia insensata. [...] Inoltre, le storie raccontano dei fatti, come se ci fossero fatti; le storie hanno perfino dei personaggi: una cosa che rasenta l'immoralità, tanto è educativa ¹⁴¹.

¹³⁹*Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 61.

¹⁴¹*Ibid.*

Pero finalmente el bufón sucumbe a los deseos del tirano que insiste para que le cuente una historia:

"Vorrei che tu mi raccontassi una storia".

"Una storia che non scriverò".

"Una storia da non scrivere".

"Ci proverò"¹⁴².

A partir de aquí se rompe la narración principal (es decir, el 'diálogo' "buffone"- "tiranno") y se van introduciendo nuevas historias que, de forma casi automática, van dando paso a nuevas historias, y así sucesivamente. Estas historias esbozadas y nunca acabadas, estas historias que son diversas y a la vez iguales, no son otra cosa que ese "voler dire tutto e dunque niente" de *La letteratura come menzogna*.

Pero volvamos al inicio del *Encomio*:

[...] io al presente mi glorio, o almeno ambisco con tutte le mie forze, ad essere un pennivendolo, uno sciantoso delle lettere, e dichiaro solennemente di non aver riguardo né ai concetti, né all'utilità per le cose umane, né alla generale virtù, ma solo allo scopo che è chiaramente indicato dal titolo¹⁴³.

¹⁴²*Ibid.*, p. 62.

¹⁴³*Ibid.*, p. 9.

Manganelli reivindica con su no tener "riguardo né ai concetti, né all'utilità per le cose umane" una cierta, si no total, autonomía de la literatura y de sus instrumentos específicos. Con ello trata de eliminar la antigua plenitud y verdad humana con la que se ha caracterizado la literatura a lo largo de la historia. Efectivamente en *Encomio del tiranno* no existe más que un personaje - el bufón - que sirve de hilo conductor de la narración. Con su constante apelación a un interlocutor imaginario - el editor-tirano -, el bufón simplemente discurre sobre todo y sobre nada, pero, de ninguna manera, sobre "le cose umane". Éstas tienen cabida en la narración únicamente como pretexto para una pura divagación.

Analizando detenidamente este punto no podemos dejar de plantearnos una cuestión que a cualquiera le parecería obvia: una obra en la que los personajes no existen, las cuestiones humanas no tienen ningún interés, y las ideas y conceptos son considerados de una gran vulgaridad, ¿qué interés puede tener para un lector?, ¿qué le puede ofrecer el autor, sólo "chiacchiere"? En efecto, esa misma reflexión se hace el bufón:

Avevo supposto che lei, egregio editore, mi chiedesse in che modo mai io mi proponessi di tener fede al titolo del libro. Forse con codeste sterminate chiacchiere? Perché, lei non crede che possano bastare?¹⁴⁴.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 14.

Y continúa:

Faccia attenzione; parlare sanno anche i predicatori, a modo loro, ma quelli hanno qualcosa di cui parlare; ma così, a braccio, senza avere nulla affatto da dire, crede lei, egregio editore, che sia una faccenda da tutti? Perché si sa che qualcosa da dire ce l'hanno tutti; ma così, nulla affatto, e già non è facile, ma poi, di questo niente, parlare, che dice lei, è cosa facile?¹⁴⁵

Ciertamente no parece posible que con estas premisas el autor pueda ni tan siquiera captar la atención del lector y, sin embargo, la narración transcurre con enorme ligereza de un capítulo a otro sin que ocurra nada, sin que se cuente nada, simplemente charlando distraídamente sobre la posibilidad o la imposibilidad de escribir un libro sin argumento, sin personajes, sin ideas geniales que exponer. No es ningún mérito, dirá el bufón, tener ideas:

No, signore, non ho idee; non voglio averle, perché nulla è più agevole di codesto avere idee. Oh, non mi costerebbe nulla avere idee; quanto costa un giornale? Un giornale è pieno di idee¹⁴⁶.

¹⁴⁵*Ibid.*

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 15.

El mérito no está en las ideas, sino en saber explotar las ilimitadas posibilidades que el lenguaje ofrece, en dejar que las palabras se vayan haciendo a sí mismas:

[...] io, in quanto buffone, trovo le parole da dire solo chiacchierando; solo andando a caso, il che posso fare non avendo idee, non avendo nulla da dire, a questo modo, dico, io parlando a caso in qualche modo esisto; [...] perché negare che mi diverto a interporre, tra me e le parole che mi son proposto di dire, altre, infinite parole, un dedalo, un labirinto, un intrico di parole, così che accada questo: ciò che volevo dire si riduca ad essere niente altro che un minuscolo gioco di parole¹⁴⁷.

Desde luego, si consideramos las características que Manganelli atribuye al escritor, nadie mejor que el bufón podría identificarse con él, ya que, al igual que éste, el bufón posee todas las cualidades necesarias para poder dedicarse a la "deshonesta" labor literaria. Y precisamente la de bufón está entre las posibles profesiones del narrador, porque, según él, el bufón pertenece a "una razza che non s'è al tutto dispersa ma piuttosto travestita nella gran folla degli scrittori, di coloro che come me si trastullano con le sonorità ambigue delle parole, gente incline ai giochi di parola, gli scherzi palindromi, i rebus, [...]"¹⁴⁸.

¹⁴⁷*Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 11.

Bibliografia

Obras de Giorgio Manganelli

- *Hilarotragedia*, Feltrinelli, Milano, 1964/Adelphi, Milano, 1987*.
- *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967/Adelphi, Milano, 1985*.
- *Nuovo commento*, Einaudi, Torino, 1969/Adelphi, Milano, 1993*.
- *Agli dèi ulteriori*, Einaudi, Torino, 1972/Adelphi, Milano, 1989*.
- *Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi, Torino, 1972/Adelphi, Milano, 1991*.
- *Cina e altri orienti*, Bompiani, Milano, 1974.
- *A e B*, Rizzoli, Milano, 1975.
- *Sconclusione*, Rizzoli, Milano, 1976.
- *Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano, 1977.
- *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977.
- *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Rizzoli, Milano, 1979*/Adelphi, Milano, 1995.
- *Amore*, Rizzoli, Milano, 1981.
- *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano, 1981.
- *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Rizzoli, Milano, 1982.
- *Dall'inferno*, Rizzoli, Milano, 1985.
- *Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano, 1986.
- *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986.

- *Salons*, FMR, Milano, 1987.
- *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano, 1987.
- *Antologia privata*, Rizzoli, Milano, 1989.
- *Improvvisi per macchina da scrivere*, Leonardo, Milano, 1989 y 1995*.
- *Encomio del tiranno scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Adelphi, Milano, 1990.
- *La palude definitiva*, Adelphi, Milano, 1991.
- *Esperimento con l'India*, Adelphi, Milano, 1992.
- *Il presepio*, Adelphi, Milano, 1992.
- *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994.
- *La notte*, Adelphi, Milano, 1996.
- *Il delitto rende ma è difficile*, Comix, Milano, 1997.

Bibliografia crítica: Autores italianos

- L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze, 1936/Garzanti, Milano, 1976 y 1992*.
- P.P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, "Officina", 1956, n. 5.
- P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, "Officina", 1957, n. 9-10.
- R. Roversi, *Lo scrittore in questa società*, "Officina", 1959, n. 1.
- I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, "Il Menabò", 1960, n. 2.
- L. Anceschi, *Barocco e Novecento*, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano, 1960.
- F. Leonetti, *Conoscenza per errore*, Feltrinelli, Milano, 1961.
- R. Barilli, *Introduzione a Una via per il romanzo futuro*, Quaderni de "Il Verri", 1961 (También como *Introduzione* en la edición italiana de *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961).
- A. Giuliani (a cargo de), *I Novissimi*, Einaudi, Torino, 1961 y 1965*.
- I. Calvino, *La sfida al labirinto*, "Il Menabò", 1962, n. 5.
- U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, "Il Menabò", 1962, n. 5.
- U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962.
- E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- A. Guglielmi, *Una "sfida" senza avversari*, "Il Menabò", 1963, n. 6.
- G. Guglielmi, *Le contestazioni di Alain Robbe-Grillet*, "Il Menabò", 1963, n.6.

- *Il Gruppo '63 a Palermo*, "Il Marcatrè", 1963, n. 1.
- R. Barilli, *La normalità "autre" di Sanguineti*, "Il Verri", 1963, n. 7.
- R. Barilli, *Quale impegno?*, "Il Verri", 1963*, n. 8 (también en *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964).
- F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, "Il Verri", 1963, n. 8.
- F. Leonetti, *Controversie preliminari, per una definizione*, "Il Verri", 1963, n. 8.
- L. Baldacci, *Letteratura e verità*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1963.
- A. Plebe, *Si può sperare nel "gruppo 63"?*, "Il Contemporaneo", 1964, n. 68.
- U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
- R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano, 1964.
- A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- Gruppo 63, *La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- M. Spinella, *Un'ipotesi di sociologia della letteratura*, "Il Menabò", 1965, n. 8.
- M. Mizzau, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano, 1965.
- A. Guglielmi (a cargo de), *Vent'anni d'impazienza. Antologia della narrativa italiana dall '46 ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1965.
- Gruppo 63, a cargo de N. Balestrini, *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano, 1966 y 1976*.
- AA. VV., a cargo de G. Ferrata, *Avanguardia e Neo-avanguardia*, Sugar, Milano, 1966.

-
- M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Lerici Editori, Milano, 1966.
 - P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, "Nuovi Argomenti", 1966, n. 1-4.
 - M. Spinella, *Spagna e Italia: convergenze (col gruppo 63 a Barcellona)*, "Rinascita", 1967, n. 8.
 - M. Mizzau, *Il metaromanzo*, "Il Verri", 1968, n. 26.
 - A. Guglielmi, *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano, 1968.
 - AA.VV., *Prospettive letterarie degli anni settanta*, "La Battana", 1970, n. 22-23.
 - U. Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971.
 - L. Pignotti, *Morte della letteratura?*, "Quaderni di critica", 1973, n. 1.
 - A. Guglielmi (a cargo de), *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milano, 1973.
 - M. Corti, *Aspetti nuovi della prosa letteraria in prospettiva semiologica*, en Società di Linguistica Italiana, *Storia linguistica dell'Italia del Novecento*, Bulzoni, Roma, 1973.
 - R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, Bompiani, Milano, 1974.
 - *1945-1975. Trent'anni di storia letteraria attraverso le riviste*, "Rinascita", 29/8/1975, n. 34.
 - G. Luti, P. Rossi, *Le idee e le lettere. Un intervento su trent'anni di cultura italiana*, Longanesi&C., Milano, 1976.
 - Gruppo 63 (a cargo de R. Barilli y A. Guglielmi), *Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1978.
 - M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978.

-
- U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
 - R. Barilli, *Viaggio al limite della parola*, Feltrinelli, Milano, 1981.
 - F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*, Bibliotheca Bibliographica, Roma, 1982.
 - AA.VV., a cargo de L. Russo, *Letteratura tra consumo e ricerca*, Il Mulino, Bologna, 1984.
 - AA.VV., *Il senso della letteratura*, "Alfabeta", 1984, n. 57-64.
 - AA.VV., *Verso il Duemila*, Laterza, Bari, 1984.
 - S. Petrigiani, *Fantasia & Fantastico*, Camunia, Brescia, 1985.
 - AA.VV., *Le tendenze di ricerca: tutto il dibattito di Palermo '84*, "Alfabeta", 1985, n. 69.
 - U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.
 - O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
 - N. Bobbio, *Profilo ideologico del '900*, Garzanti, Milano, 1990.
 - U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990 y 1995*.
 - R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna, 1995.
 - AA.VV. (a cargo de A. Asor Rosa), *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, La Nuova Italia, Firenze, 1995.

Bibliografia general

- R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988 (*Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984).
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982 (*Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1953 y 1972).
- R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966 y 1976* (*Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964).
- R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973 y 1981* (*S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970).
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975 (*L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955).
- M. Blanchot, *La follia del giorno - La letteratura e il diritto alla morte*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982 (*La folie du jour*, Éditions Fata Morgana, Paris, 1973 - *La littérature et le droit à la mort*, en *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949).
- M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
- M. Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969 (*Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959).
- P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990 (*Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974).
- J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano, 1984 (*La voix et le phénomène*, Éditions du Minuit, Paris, 1967).

- J. Derrida, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1989 (*La dissémination*, Éditions du Minuit, Paris, 1972).
- J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1982 (*L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967).
- A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1987 (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München, 1953).
- T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977 (*Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970).
- T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino, 1986 (*Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Éditions du Seuil, Paris, 1984).

Bibliografia critica sobre Giorgio Manganelli

- G. Bartolucci, *Via aperta a Palermo*, "Il Verri", 1963, n. 7.
- A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, "Il Verri", 1964, n. 14.
- Entrevista de E. Battisti a Giorgio Manganelli, *Gli amici dissidenti. Il gruppo 63 a Reggio Emilia*, "Marcatrè", 1965, n. 11-12-13.
- AA.VV., *Requiem per il romanzo?*, "Paese Sera", 26/3/1965.
- I. Calvino, *Notizia su Giorgio Manganelli*, "Il Menabò", 1965, n. 8.
- M. Rago, *Il cattivo della favola*, "L'Unità", 12/4/1967.
- P. Milano, *Ordigni letterari e splendide larve*, "L'Espresso", 16/4/1967.
- W. Pedullà, *Le "menzogne" di Manganelli*, en *La letteratura del benessere*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1968.
- A. Guglielmi, *"Hilarotragoedia"*, en *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- P. Milano, *Chiosando le chiose al testo della vita*, "L'Espresso", 15/6/1969.
- F. Piemontese, *A che serve la retorica?*, "Paese Sera", 5/9/1969.
- G. Bonura, *Scava nel buio cercando tracce di città morte*, "Avvenire", 5/9/1969.
- A. Arbasino, *Don Chisciotte di carta*, "Corriere della Sera", 9/10/1969.
- M. Corti, *Nuovo commento*, "Strumenti critici", 1969, n. 10.
- A. Guglielmi, *Nuovo commento*, "Il Verri", 1969, n. 31.
- P. Milano, *Arabeschi sulla morte e gli Dei ulteriori*, "L'Espresso", 23/7/1972.

- F. D'Anni, *Il linguaggio del ben lavorato nulla*, "L'Unità", 29/7/1972.
- G. Spagnoletti, *Letteratura come beffa*, "Il Messaggero", 9/8/1972.
- P. Dallamano, *Difficile comunicare con le anime dell'al di là*, "Paese Sera", 8/9/1972.
- E. Croce, *Agli dèi ulteriori*, "Settanta", 1972, n. 29.
- M. Lunetta, *Menzogna e ironia*, "Rinascita", 17/11/1972.
- G. Celati, *Il racconto di superficie*, "Il Verri", 1973, n. 1.
- G. Ferroni, *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, "Il Ponte", 1973, n. 9-12.
- A. Giuliani, *Un'astuta parodia dell'impossibile*, "Il Verri", 1973, n. 2.
- G. Celli, *Una gioia demiurgica*, "Libri nuovi", 1973, n. 12.
- P. Milano, *Dizionario filosofico e note di costume*, "L'Espresso", 16/9/1973.
- A. Seroni, *Manganelli verso Swift*, "L'Unità", 6/12/1973.
- E. Falqui, *Menzogne e verità in Manganelli*, "Il Tempo", 11/12/1973.
- P. Citati, *Mondo di voci*, "Corriere della sera", 23/6/1974.
- M. Graffi, *Cassio governa Cipro*, "Il Verri", 1974, V serie, n. 8.
- P. Dallamano, *A e B*, "Paese Sera. Libri", 19/9/1975.
- G. Gramigna, *Uno sberleffo alla struttura*, "Il Giorno", 1/10/1975.
- G. Ottone, *Cultismo linguistico di Manganelli*, "Italianistica", 1976, n. 1.
- R. Crovi, *Aspettando il diluvio*, "Corriere della Sera", 19/9/1976.
- P. Dallamano, *Viaggio nella malattia*, "Paese Sera. Libri", 24/9/1976.
- A. Giuliani, *Queste parole sono un diluvio*, "La Repubblica", 13/10/1976.

-
- C. Villa, *Sconclusione da letterato*, "Rinascita", 17/12/1976.
 - A. Giuliani, *Rosicchiando il grande nulla*, en *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano, 1977.
 - G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, en *I Contemporanei*, vol. X, Marzorati, Milano, 1979.
 - P. Citati, *Lungo viaggio nel vuoto*, "Corriere della Sera", 22/4/1979.
 - A. Guglielmi, *Accumula ricchezze sotto il materasso*, "Paese Sera", 22/4/1979.
 - A. Giuliani, *Aspettando che l'Inferno incominci a funzionare*, "La Repubblica", 24/4/1979.
 - M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, "Alfabeta", mayo 1979.
 - E. Siciliano, *Prendi l'Amore in punta di penna*, "Corriere della sera illustrato", 28/3/1981.
 - A. Guglielmi, *Finiamola con l'Amore!*, "Paese Sera", 3/4/1981.
 - G. Gramigna, *Quando l'amata proprio non esiste*, "Corriere della Sera", 15/4/1981.
 - P. Citati, *La letteratura e l'inferno*, "Corriere della Sera", 21/11/1981.
 - M. L. Vecchi, *Ritratti critici di contemporanei. Giorgio Manganelli*, "Belfagor", 1982, n. XXXVII.
 - G. Zuccarino, *Il risvolto di Manganelli*, "Alfabeta", febrero 1984.
 - G. Galliano, *Letteratura e cultura in Giorgio Manganelli*, Firenze Libri, Firenze, 1986.
 - G. Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni Editore, Roma, 1988.

-
- Entrevista de Caterina Cardona, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, "Corriere della Sera", 10/6/1990 (anticipación de *Da un'autobiografia all'altra*, "Immediati dintorni", 1990).
 - V. Papetti, *La scrittura zero*, "L'Indice", 1991, n. 7.
 - R. Petri, *Discesa all'inferno*, "Leggere", 1992, n. 41.
 - A. Zandonella, *Tra fantastico e allegoria. Sulla scrittura di Giorgio Manganelli*, "Il Verri", 1992, n. 3-4.
 - AA.VV. (a cargo de A. Stella), *Per Giorgio Manganelli*, Varzi, Corrado e Luigi Guardamagna Editori, Pavia, 1992.
 - M. Mari, *I giochi magici di Manganelli*, "Corriere della sera", 5/6/1994.
 - V. Contini, *Riflessioni sulla scrittura di Giorgio Manganelli*, en AA.VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Olschki, Firenze, 1995.
 - P. Di Stefano, *Asor Rosa. Gli autori del mio Novecento*, "Corriere della sera", 22/3/1996.
 - A. Colombo, *Manganelli studente a Pavia (con uno scritto inedito su Campanella)*, "Il Politico", año LXI, 1996, n. 1.
 - G. Gramigna, *Manganelli. Mio fratello Campanella*, "Corriere della sera", 18/6/1996.
 - G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli, Quaderni di Culture del Testo/3*, Titivillus Editore, Firenze, 1996.
 - P. Citati, *Giorgio Manganelli: una palude abitata da Dio*, "La Repubblica", 19/11/1996.
 - M. Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano, 1997.

Anexos

LA LETTERATURA COME MENZOGNA

Qualche tempo fa, durante una discussione, qualcuno citò: "Finché c'è al mondo un bimbo che muore di fame, fare letteratura è immorale". Qualcun altro chiosò: "Allora, lo è sempre stato".

Supponiamo che la saggezza dei governanti, la sistematica collera dei governati, la pia collaborazione dei venti e delle piogge consentano, tra qualche generazione, di annunciare: "Da oggi, lunedì, nessun bambino morirà più di fame". Non sorgerà allora qualche onesto e lucido razziocinatore a rammentarci i suicidi, le morti precoci, i delitti passionali, gli alcoolizzati? O non sarà piuttosto, questo privilegiato odio di cui la letteratura gode da sempre, un indizio che in essa l'uomo, e soprattutto quella specie che chiamerei l'uomo umanista, ha sempre sospettato una attività immorale? E non sarà, codesta sua immoralità, intrinseca alla sua qualità di oggetto, funzione, gesto quasi umano, e tuttavia insopportabile all'uomo, che pure ne è il portatore?

Vi sono animali di capzioso pelame, sui cui volti aguzzi e astratti deretani splende un dizionario di miniate immagini. Il loro corpo è saldato e assistito da una sintassi di segni; una rete di avventurose isoglosse, sgargianti e silenziose, fa di membra casuali un discorso, un estro artificiale. Una assurda e perentoria nobiltà decora quel corpo estraneo che procede, inconsapevole bandiera, stoffa, stemma feroce e veloce. Non

diversamente, l'uomo porta attorno questo inutile e prestigioso stendardo, manto e sudario che non coincide col corpo, guaina inesatta e fastosa. Come il mandrillo non può mortificare la retorica delle sue chiappe policrome, così non potremo toglierci di dosso, deliziosa maledizione, questo pieghevole vello di verbi.

Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi. Sarebbe già intollerabile se essa prescindesse affatto dal dolore dell'uomo, se si rifiutasse di medicarne le arcaiche piaghe; ma, con insolenza, con industriosa pazienza, essa fruga e cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti: con appassionata indifferenza, con sdegnato furore, con cinismo ostinato li sceglie, giustappone, scuce, manipola, ritaglia. Una piaga purulenta si gonfia in metafora, una strage non è che un'iperbole, la follia un'arguzia per deformare irreparabilmente il linguaggio, scoprirgli moti, gesti, esiti imprevedibili. Ogni sofferenza non è che un modo di disporsi del linguaggio, un suo modo di agire.

Non v'è dubbio: la letteratura è cinica. Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo che non la rallegri, non tragedia che gelidamente non la ecciti, e sollecciti la cauta, maliziosa intelligenza che la governa. E si veda, per contro, quanto peritosamente, con quale ingegnoso sarcasmo maneggi gli indizi dell'onesto.

Assai antica è l'ira dei dabbene per la letteratura. Da secoli viene accusata di frode, di corruzione, di empietà. O è inutile o è velenosa. Dissacrante, perversa, affascina e sgomenta. Numinosa e mutevole, non esita ad usare degli dèi per adornare le sue favole. Ma per quella squisita

ironia che ne definisce il destino, essa sola sa celebrare adeguatamente la grandezza, la gloria di quel dio che essa degrada e nobilita a personaggio, ipotiposi, iperbole. Il terribile lanciatore di fulmini, entrato nella fragile rete della retorica, cessa totalmente di esistere, si trasforma in invenzione, gioco, menzogna.

Corrotta, sa fingersi pietosa; splendidamente deforme, impone la coerenza sadica della sintassi; irreale, ci offre finte e inconsumabili epifanie illusionistiche. Priva di sentimenti, li usa tutti. La sua coerenza nasce dall'assenza di sincerità. Quando getta via la propria anima trova il proprio destino.

Chiunque può accostarsi: nessuno se ne allontanerà intatto. Anzi: nessuno ne è immune. Non v'è santo tanto selvatico da non avere in sé tabe di letteratura. *Ciceronianus sum*. Donde l'arcaico amore e furore per questa cosa mirabile ed immonda, questo animale feroce e docile, sinistramente onnivoro.

Taluno - tra i quali non rari grandi scrittori meditò di togliere di mezzo affatto la letteratura. Deliziosa lite con le proprie entragne. Altri, liberale e umanista, volle e vuole rieducarla. Periodicamente, taluno sogna un definitivo Ottimo Pastore, un Regno ove addottrinati gentiluomini con voce nasale educeranno la letteratura a nobili missioni. Oppure, con avvocatesco fervore e astuzia da casista, scoprono che dopo tutto la letteratura già collabora alle migliori sorti dell'uomo, è illuminante e servizievole. Ne raschiano l'epidermide di metafore finché ne vien fuori lo Spirito del Tempo, ed un liquame molliccio, biancastro, che è *la Weltanschauung*. Ma essa, cortigiana di vocazione, rifiuta di farsi moglie

virtuosa, onesta e schietta compagna. Vanamente la insidiano a farsi educatrice di figli sani ed eterosessuali, consorte indaffarata ed elegante. Da cortigiana si farà prostituta dei porti, puttana da camionisti. A noi mortali, oppone la sua predilezione per la morte, insostituibile figura retorica.

È uno scandalo inesauribile. Per questo è tanto difficile essere totalmente suoi sectatores. Il mondo ci alletta, ci vuole galantuomini. Possiamo definire la letteratura un *adumaton*, un impossibile, trasformandola tutta intiera in una figura retorica. È indifferente all'uomo. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano. Nell'istante in cui riesce a persuaderlo, anche implicitamente, che sofferenza, ingiustizia ed orrore altro non sono che *gradus ad Parnassum*, escogitazioni per la scoperta di una sintassi imperfettibile, lo possiede: lo induce al peccato irreparabile, lo fa adultero, omicida e mentitore, e felicemente tale. Lo incorona disertore.

Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile; quante volte gli si è gettata in faccia l'antica insolenza degli uomini utili: "buffone". Sia: lo scrittore è anche buffone. È il *fool*: l'essere approssimativamente umano che porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza fin nei pressi del potere omicida. Il buffone non ha collocazione storica, è un *lusus*, un errore.

Fondamentalmente asociale, il disertore dovrà calcolare le astuzie della fuga secondo le strutture coattive del suo tempo. Detesta l'ordine e la buona coscienza, e la complicità dell'uno e dell'altra gli è fatale. Dove trionfa quel risibile *middle aged*, l'Uomo, egli deve schermirsi, eludere, fuggire. Quotidianamente, con gesto tragico ed esatto, deve mondarsi dei miti euforici della disonesta buona coscienza: saggezza collettiva, progresso e giustizia. Con lo sguardo irrequieto, codardo, in tralice, cerca instancabile gli indizi della violenza, geroglifici minerali su mano parzialmente umana, il muschio che cresce sulla nostra bocca, le geometriche piaghe della decomposizione; sta dalla parte della morte, abbagliante ingiustizia, difficilmente perfettibile, paradosso squisito, ironico luogo cui si perviene quando si cessa di camminare. Elege a propria dimora cunicoli non asfaltabili. Abbisogna di una specifica libertà, diversa per ogni scrittore: comunque una libertà non "liberale", e che infatti il liberale non tollera, eversiva, blasfema. Lo soffoca la libertà affettuosa, che ha sapore di onesta, perfezionista collaborazione. Può sopravvivere in qualunque atmosfera, purché infetta. Dove regnano le tenebre dell'ottimismo egli è fin clandestino, che porta seco, con sacerdotale cautela, il tabernacolo dei veleni. Naturalmente anarchico, è sempre in contatto con quei corridoi degli inferi, fitti di tende e subitanei gomiti, quei labirinti in cui lo sguardo virtuoso dell'uomo umanista non osa avventurarsi.

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.

Scrivere letteratura non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non ne è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori. Di conseguenza, lo scrittore fatica a tenere il passo con gli eventi; come nelle vecchie comiche, ride e piange a sproposito. I suoi gesti sono goffi e clandestinamente esatti. Assai imperfetto è il suo colloquio con i contemporanei. È un fulmineo tardivo, i suoi discorsi sono inintelligibili a molti, a lui stesso. Allude ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa.

Lavorare alla letteratura è un atto di perversa umiltà. Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irritato, irrigato, immerso in una trama di orbite verbali, sollecitato da segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreal e impermanente; unica esistenza, anzi, riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione, forse i suoi genitali ectoplastici.

Avvolto nelle spire, nella sfera del suo linguaggio, non solo lo scrittore non è contemporaneo agli eventi che sono riusciti a procurarsi una cronologia non incompatibile con la sua biografia; ma nemmeno è

contemporaneo a quegli altri scrittori con i quali convive, se non quando anch'essi siano in qualche modo coinvolti nel medesimo linguaggio: condizione, questa, metafisica, e non storica. Accade anzi, che, per la vessatoria esigenza dei linguaggi, e la loro rapinosa instabilità, e la naturale infedeltà dei mondani, lo scrittore viva in discontinua contemporaneità con se medesimo. Dunque, non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie ci danno accesso alla letteratura ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura.

Come accade ai testimoni, lo scrittore «non sa»: ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili, falsi, menzogne, illusionismi, giochi e cerimonie. E tuttavia è anche un uomo che duramente opera su una materia ostile ed ostinata. Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile ed aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità. Non lavora secondo estro o fantasia, ma secondo ubbidienza; cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio, dio barbaro e precipitosamente oracolare. La sua devozione è fanatica e inadeguata. Durante la lavorazione dell'oggetto verbale, è vincolante codesta condizione di dotta ignoranza. Egli sa fare perfettamente solo ciò che non conosce. L'oggetto che nasce dalla complicità della sua scienza e della sua ignoranza gli è totalmente impervio. Sa che è un ordigno, fabbricato secondo le regole, uniche e inderogabili, con cui si fabbricano gli ordigni: ma egli ignora affatto in quali e quanti attentati, da quali mani, verrà lanciato questo esplosivo

inesauribile; e solo lo assiste la clandestina, odiosa speranza che, col tempo, esso finirà con l'offendere *tutti*. Dunque, l'autore non sa, non deve sapere sul suo lavoro neppure quanto ne sanno gli altri. Di più: egli ha l'oscura sensazione che quell'ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la *calliditas corporale* e l'eroica nescienza delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire. E sebbene sappia di averlo destinato allo stupro fin dall'inizio, il pensiero che si voglia spiegare "che cosa vuol dire" lo riempie di istintivo orrore. Un naturale impeto lo porterà a dire sempre di no, o addirittura a non capire quel che gli altri "capiscono". L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente. Nella sua fragile, incorruttibile carne non nasconde alcun tumore di *Weltanschauung*.

(Paragrafo di periferica iracondia: da codesto selvatico, lucido "non sapere" si deduce che lo scrittore non rientra nel misto sindacato degli intellettuali. Mai lo scrittore venne più insolentito di quando lo si volle includere, a protezione del suo decoro sociale e storico, in questo risibile quinto stato. Meglio chiamarlo "buffone". Ovviamente, la figura abbastanza repulsiva dell'intellettuale è una invenzione umanistica, ed oggi rappresenta la reazione *genteel*).

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; dissecandola, metteremo in libertà dure parole esatte, incastri di lucidi fonemi. Nel corpo della proposizione, le parole si dispongono con disordinato rigore, come astratti danzatori cerimoniali: tentano l'ipallage che le colloca in reciproco afelio, il chiasmo che le dispone in immobilità speculare; si allineano nella scandita processione dell'anafora, osano la vertigine dell'ossimoro, la mite disubbidienza dell'anacoluto; la tmesi mima l'attacco schizofrenico, l'homeoteleuton è pura ecolalia. Reciprocamente, ad una struttura demenziale corrisponde l'articolazione di una retorica. La perorazione paranoica si integra nel monologo maniaco depressivo. Obiettivo costante delle invenzioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggior coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso. Frigidi esorcismi scatenano la dinamica furorale dell'invenzione linguistica.

Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia; ed appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice. Tutti gli dèi, tutti i demoni le appartengono, poiché sono morti: e appunto lei li ha uccisi. Ma, insieme, ne ha tratto la potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali: tutto è esatto, e tutto è mentito.

E qui si raccoglie e salda la provocazione fantastica della letteratura, la sua eroica, mitologica malafede. Con le sue proposizioni "prive di senso", le affermazioni "non verificabili", inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma.

[1967]

HILAROTRAGOEDIA[1] *Storia del non nato*

(premessa redazionale: il non nato, ovviamente, non venne "scelto" come per solito si fa nei campionamenti, o nelle interviste sociologiche: infatti, essendo egli non già rappresentativo di una categoria, ma un unicum, la sua testimonianza riguarda il funzionamento dell'intero universo, e non dell'una corporazione o altro sindacato in che si articola. Noi riteniamo, tuttavia, sia da dare a questo documento un credito, più che statistico, teologico. Ancora: la, diciamo così, "confessione" del non nato venne trovata scritta su frammenti di carta, numerati dall'1 al 34555 e distribuiti su un'area di ventotto miglia quadrate; a tener fermi i frammenti erano stati posti teschi del tardo seicento, sassi morti, vipistrelli legati con refe, dizionari, e anche quadri d'autore; dispendio di denaro, di energie, di ingegnosità, che rivela la assoluta, ma non incomprensibile, mancanza di senso della realtà del misterioso non nato).

Vi parrà cosa meschina, risibile, una di quelle vergogne che non si confessano, che logorano una vita e divertono gli amici: essere cornuti, avere la figlia puttana, il genero pederasta. Sventure irrimediabili, che

nemmeno cercano comprensione. Io sono un "non nato"; aggiungerò, a precipizio: un eternamente, veramente non nato; non il fisiologico non nato, il nascituro, che è tale, ovviamente, finché non nasce. Dovevo nascere mezzo secolo fa: non nacqui.

Avevo presenziato, come usa, alle nozze dei miei destinati genitori. Come usa, avevo motteggiato con incredibile sconcezza sulle loro potestà generative; irriso alla loro commozione; finto di prendere le misure dei genitali di mia madre. Risi oscenamente, mi scompisciai, feci gesti immondi, mimai i gemiti degli amplessi, del concepimento, della nascita... I nascituri sono degli spregevoli teppisti.

Ma io non nacqui. Come accadde, mi è tuttora oscuro, sebbene angeli didattici e probabilmente ipocriti si siano più di una volta provati a darmi frammenti di una spiegazione su quel che mai fosse accaduto, tra quel maggio e quel novembre di cinquant'anni fa.

Basta; quell'alba io ero pronto per una nascita presunta imminente; la mia anima era stata molata, levigata, misurata sulle esigenze del suo effimero corpo, e questo era stato provato a varie pressioni e calori, come i preservativi. La maquilleuse mi lavorò gli occhi, mi provarono gli intestini con escrementi fittizi; fui, insomma, attentamente collaudato, e trovato rispondente ai compiti di un essere moderatamente funzionale, quale dicono sia l'homo sapiens.

Quella mattina vennero da me dei birri nerovestiti, che mai avevo visti: tecnici dei decessi, periti dei catafalchi. Ma non reggevano nelle mani quegli aggeggi mortuari che eran da prevedersi. Mi si disse poi che i gerarchi eran rimasti tanto sconcertati da non saper pensare ad altro:

mandarono i mortisti, perché più impronti, astuti, odiosi. In verità, quegli ometti erano affatto disorientati. Le loro larghe mani pelose, che muovevano come prensili polpastrelli di scimmia, mani use ai lenti, *pazienti strangolamenti dei moribondi, tremavano e sussultavano, come fossero di fronte a Troni o Dominazioni, o altro cherubico tiranno: ed io non ero che un fantolino pusillo e innominato! Ma già ero un mostro. Mi dissero che era venuto un contrordine, e finsero di averlo in mano, con grande impaccio, rossori, balbuzie fecero le mostre di leggere non so che mentito foglio; annunciarono che io non dovevo nascere, che c'era stato un "mutamento di piani". Dissero appunto così, "mutamento di piani". Mi smontarono le apparecchiatura della nascita, mi misero in forza presso una sorta di fureria: e la vita parve continuare come prima, nei millenni della mia preistoria. Non posso dire di avere sofferto: che ne capivo, di vita o non vita? Ebbi non più che un lieve disappunto, forse una stizza, come può accadere ad un bambino cui sia stato promesso un pomeriggio variato, e gli accada di restare a casa a biasciare i giocarelli consueti; mi consolai, pensando che mi avrebbero fatto nascere più tardi. Impiegai anni a capire quale singolare, irreparabile sventura mi fosse capitata in sorte.*

Giacché il fatto che io non fossi nato non toccava la necessità che di me si era avvertita nell'universo; era falso che i piani fossero stati cambiati; chiunque li avesse lavorati, con qualsivoglia ottusa, filatelica pazienza li avesse progettati, e calcolato commisure e giustapposizioni e prospettive, costui aveva previsto che io nascessi ad un certo momento; e per questo nel serbatoio dell'universo aveva immesso flussi di sentimenti, brame, voluttà, luoghi, luci, sangue ed ira, e metalli per far posate, e fatto

crescere piante, e predisposto donne, e amici. Molte cose divennero vane, oltre i fazzoletti apparecchiati dai parenti per sventolii bene augurali, per asciugare lacrime di gentile dolore: un posto a tavola, labbra e genitali, acqua e vino; ma a loro non fu dato morire, né indugiare nel seminulla in cui io dimoravo. Io! A che pro usare tanto pronome per definire ciò che mai usò un verbo, col quale mai concordò un aggettivo; meno che un pronome, forse solo una interpunzione, o piuttosto un refuso. Dunque: io non nacqui; ma fu necessità che seguissi le vicende di quelle vite, di quelle cose che continuamente si aggiravano, perplesse, attorno alla mia assenza. Come chi avverta oscuramente qualcosa di mutato nella disposizione dei mobili di una stanza che egli non vede da tempo, e non sa dove riconoscerlo, e neppure può dirsi sicuro che qualcosa sia cambiato, e intanto lo travaglia una lieve angoscia, niente di lancinante, e tuttavia immedicabile; la sua vita è minacciata da un segreto quanto inafferrabile disordine, e lentamente egli si avvia agli accessi grandiosi ed impervii della follia e della morte.

Divenni così studioso della mia propria assenza, ed essendo insieme irraggiungibile dalla gravezza degli eventi, e partecipe lucido di tutte le angosce dei vivi, ebbi modo di sviluppare una solidarietà intellettuale sottile e comprensiva, fantasiosa e capziosa; come se un teologo avesse accesso agli inferi, limbo e paradiso, ma di altro pianeta, ove gli accadrebbe di contemplare sofferenze e gioie, memorie di onte e peccati e ansie di redenzioni che egli potrebbe intendere solo grazie ad una assai indiretta e artificiosa conversazione.

Oggi non oserei dire che tale mia astratta dottrina fosse per me cosa estrinseca e rinunciabile; anzi, io tutto mi riconosco in quella tragica coscienza. Imparai le angosce, come un cieco i colori e la luce; non essendo direttamente coinvolto nei loro prodursi, me ne appropriai oggettivandole con la mia asciutta intelligenza; un non nato, è vero: e tuttavia, se mi si consente di modulare la voce ad una estrema *captatio benevolentiae*, senza che essa si incrini e scricchi, un fratello vostro, come, o non meno, delle budella peduncolate di Betelgeuze, e dei triangoli ciliati che incominciano a compitare i primi sonetti sulla più tiepida luna di una innominata giostra planetaria.

Mia madre, la madre a me destinata, non parve soffrire, dapprima, della mia mancata nascita; ma a due anni dal giorno in cui non ero nato, al mio secondo non compleanno, cominciò ad avvertire il sovrappiù di un sentimento che non capiva donde venisse; e prima si incupì, poi prese a smaniare, a sbandare, scambiando il suo irritato amor materno per rabbia amorosa e sessuale; cedette ad un fittizio furore che la svergognava e faceva spregevole a se medesima. Occorse impedirle di far figli. E affinché mio padre non la uccidesse o ripudiasse, fu necessario farlo cadere per anni in uno stato stuporoso; cosa agevole, non fosse il fatto che a costui era devoluto il compito di ingravidare, in circostanze penose, non so che vedova; la quale venne affidata ad un mio zio paterno, lavorato alquanto per l'occasione.

Mia madre cadde dunque in una fonda, demente favola d'angoscia: le smanie di baccante di quella donna onesta e dabbene erano cosa tristissima da vedere; il disgusto per quella che ella giudicava sua infamia

ed era onta del cosmo, la logorava e sfiniva. A quel tempo io cominciai a soffrire di quegli orribili eventi, se può chiamarsi soffrire la silenziosa, monotona concentrazione con cui tenevo dietro a mia madre, assistevo alle sue indegnità, la cui natura cominciavo a capire. Poco alla volta, la pena trapassava nel mio niente. Ogni grano di dolore che così si faceva mio accoglievo con una sorta di letizia intellettuale, come indizio di vita vera, e subito lo lavoravo con l'esattezza di una mente che non conosceva le fumigazioni dei sensi. E assistevo alla demenza di mio padre, che rantolava bavoso e smarrito sui suoi cuscini, quei capelli radi, quel volto vecchio, irraggiungibile. Dolore, dolore: io ne annotavo forme e gradi, e chiosavo qual sorta di chiarezza me ne venisse.

La necessità di controllare in qualche modo mio padre e mia madre, e insieme far accadere certe cose alle quali costoro e non altri erano deputati, allargò lentamente lo scompiglio nel parentado prima, poi tra i conoscenti, infine nella città e nella regione in cui vivevamo: e sebbene, man mano che si allargava il raggio entro cui agiva la mia assenza, gli effetti si facessero meno clamorosi, il traffico dei cursori e birri oltramondani era pur sempre massiccio, continuo, modestissimo.

Ingravidata quella vedova che s'è detto; smistato un certo numero di risse e sediziosi discorsi di pertinenza di mio padre, uomo insocievole; scorciata di un paio d'anni la vita di un innamorato che doveva sedurre mia madre verso il mio quinto anno d'età; allungata quella di un prete che doveva convertirla verso il dodicesimo; fatta crollare una casa in cui avremmo dovuto abitare, incidentalmente uccidendo un pover'uomo coinvolto in non so quale imbroglio con mio padre; placata in qualche

modo mia madre, ridotta a sterile isterismo, ed a coatta castità dalla trista magrezza che l'aveva affatto sfigurata; le cose presero ad andare un poco più pacatamente fin verso il mio ventesimo non compleanno. A quel tempo, gli effetti più remoti della mia assenza si erano fatti sentire fin nel Madagascar, dove un tale, ladro e biscazziere, che doveva farsi uccidere in duello da mio padre, venne mangiato da un locale notevole iracondo. Insomma, le cose andavano placandosi: tanto che a mio padre venne restituita una quota della sua razionalità, e mia madre era tornata ad attendere alle consuete devozioni e cure domestiche. E allora appunto scoccò nel mio vanissimo zodiaco l'ora dell'innamoramento.

In quegli anni, ero diventato cosiffatto intenditore di ambasce e desolazioni che, al ritentarle nella mia mente, subito ne coglievo qualità, differenze, parentele; accertavo se il mio dolore era di miglior qualità di quello da cui derivava; se, al contrario, era più diluito, o frivolo, o esangue. Come il bevitore discrimina le annate, io distinguevo aroma, sapore, consistenza delle mie vendemmiate di afflizione. E già mi beavo della raggiunta saggezza, della straordinaria competenza, che a mio giudizio mi faceva di tanto migliore degli umani, così chiassosi e indecorosi, quando venni coinvolto nella più rovinosa e odiosa delle mie esperienze di non nato. Ahimè, io mi innamorai. In qualche modo le quadrella degli astri si confissero nel mio niente; e la donna che i secoli avevano fabbricato per mia delizia e disperazione prese possesso della mia anima. Non so dire se costei fosse bella, giacché il gergo di bello e brutto mi fu sempre faticoso ed estraneo. Ma che l'amassi è cosa non meno incomprensibile che indubbia. Mostruoso amore! Io non avevo né membra

né nome né corpo, ero incapace di voluttà e gelosia, e tuttavia potei innamorarmi! Scoccata esatta dalla balista zodiacale, la freccia inossidabile del fato colse il centro del mio nulla. E insieme parve - come oserò dire di più? - parve trafiggere anche la miserrima fanciulla!

L'evento, incredibile e ripugnante, provocò grande emozione negli ambienti superni; e debbo dire che lo sbigottimento tolse a chiunque la voglia di indulgere a facili lazzi.

Che ne fu della mia bella indipendenza intellettuale? Smisi di catalogar dolori, di delibare angosce. Per la prima volta furibondo, buttai in un canto le mie schede scarabocchiate, e mi disperai clamorosamente. Disorientati, coloro che avevano imparato a rallegrarsi della mia mite ragionevolezza mi diedero licenza di "frequentare" la mia donna! Irrisione del verbo, del possessivo, del nome! Io solo potevo apprezzare la qualità del dolore che inondava i greti interiori di colei che amavo: e sapevo, come sapevo, che erano dolori atroci, eletti, infuocati, e disorientanti fino a sfiorare la demenza. Orribili ambasce, sulfuree e brucianti, che con irosa ironia chiamavo champagne d'angoscia; esplosioni come geysir; luoghi notturni, assordati da acque clamorose, dove talora si intonavano disordinati vòceri per un lutto, quale solo gli inferi debbono conoscere.

Sì, costei, nei piani che erano così misteriosamente andati a monte, costei era veramente la mia donna: per noi erano stati previsti una casa, e dunque mattoni, un letto, dunque legno... ed anche un figlio. Quella sventurata ebbe un figlio: ma non io fui il padre. Incamminati sulla via di una atrocità senza pause, dovettero farla violentare. E occorse, prima, che quella fosse quasi pazza, per quel misterioso dolore che l'aveva accesa e

logorata, e che io solo, che non esisteva, avrei potuto medicare. Occorse che andasse, raminga come una cagna, per i portici della città, coperta di cenci. Sì, io l'ho vista! L'ho seguita con la torva pazienza degli innamorati, l'ho vista dir grazie ad una moneta da quattro soldi, buttata nella sua mano senza anello. Vidi la violenza di cui fu vittima. Occorsero anni di calcolo per trovare l'uomo adatto; imbrogli, violenze d'ogni sorta, per farlo di astemio, beone, di inibito galantuomo, stupratore, di anabattista, dissoluto femminiere. Due giorni dopo, il misero venne fatto travolgere a morte da un cavallo imbizzarrito: tanto inesauribile può essere la catena dei delitti sovrumani.

Il figlio nacque, ed ebbe nome fittizio, quasi in omaggio al padre zodiacale; la madre morì. Mentre la vedevo sottoposta all'orrenda sevizia, al dolore che lacerava il mio povero niente era subentrata una deliquescenza, uno sfinimento senza furore. Non più donna era costei, ma esempio estremo, unita di misura del male, della sofferenza; strumento di singolare esattezza che, per decreto di un erratico destino, io solo ero in grado di usare. Avevo ritrovato la mia pulitezza mentale: ma, insieme, una solennità, una dignità, che era affatto nuova. In preda alla mia asciutta disperazione, io percorrevo le distese dei cieli; e bastava la mia sola presenza a smentire la grande menzogna dei paradisi, a infelicitare il più ottuso dei taumaturghi.

Io ero un niente: ma riuscii a smagrire. Ero una ipotesi: e la tensione della mia domanda finì per avvelenare gli interi campi elisi. Che era accaduto al momento della mia nascita? A che risaliva tanto fiume di dolore, di sgomento, di nequizie? I beati tremavano sotto il mio sguardo. I

beati! Ignoro se fossero tali, quei signori festaioli e insolenti che baccanavano per i cieli; o se fossero solo controfigure, o magari, come suggerì un giorno un manifesto di opposizione affisso su un orinatoio, né più né meno che dannati, cui fosse stata promessa una licenza, un'effimera tregua alle loro fiamme, in cambio di quella sordida finzione. Tanto fitta è la trama di menzogne che regge i cieli, che io non oserei in alcun modo respingere una così fantastica ipotesi. Le mie domande incontravano risposte ciniche, o generiche, o insolenti, o larvatamente minacciose; di rado mi accade di cogliere un lampo di complice pena; e quelle fattezze più nobili io non potrò scordare.

La levitazione discenditiva! Io avevo visto per secoli dipartirsi quelle anime insieme corrucciate e serene, ansiose e placate; avevo trascritto il grafico della discesa di più di un suicida eterno, ne avevo svolto la linea sinuosa con fredda competenza. Con diligenza ottusa avevo collezionato dati sulla balistica esterna, sulla discesa, infine sull'Ade. Così il lessicografo imbellè e impotente annota e spiega sulla scorta dei testi parole come: sangue, guerra, femmina, culo, cunno e membro! Finché la sua vita verrà sconvolta da un genitale da due soldi, un articolo di fondo patriottico, un boccale di birra tiepida e scadente.

Io volai al mio suicidio. Suicidio! Quale metafora! Metafora di una metafora. Chi uccidevo? Come osavo parlare di un percorso discenditivo? Poteva quel grumo di lucida sofferenza lasciare tracce nell'aria, forse un'orma tra angelica e luciferina? Per una volta, mi astenni dalle domande metodologiche. Partii a capofitto, scostando dalla mia strada i rozzi beoni dei cieli. All'Ade, all'Ade! Che significhi codesta mia totale discesa, mi è

incomprensibile. Questo solo ho chiaro: che nei cieli, e negli inferi, non c'è altro percorso cui possa dedicare le mie forze. Non ho nome, né luogo, né sangue, non mi è dato né nascere, né morire: ma qualcosa mi dice che io ho una patria.

Teniamo a precisare che la presente edizione della Testimonianza del non nato è rigorosamente fedele all'originale, così come venne ricomposta dalla diligenza dei nostri filologi; uomini, costoro, specializzatissimi, dotati di dodici dita per mano, e ciascun dito di sei falangi, per cui schedano con deliziosa agevolezza. La loro grafia è adeguata alla loro totale carenza passionale; pertanto i testi che essi preparano sono una summa di coscienziosità critica. Certo, lo stile del non nato è retorico; ma come negare le gioie del buon giornalismo ad un'anima così atrocemente lavorata dal fato? E si tenga presente la qualità documentaria, la testimonianza, di cui il nostro secolo è così attento seguace; e qui testimonianza c'è, fino alla grossolanità, diremmo quasi, smaccata. D'altra parte, un documento che illumini così addentro il funzionamento dello zodiaco, che fotografi il moto degli astri, certe annotazioni sui campi elisi, sono contributi inapprezzabili alla esatta fenomenologia dell'universo. Non crediamo, ovviamente, che da deposizione tanto parziale sia lecito trarre qualche definitiva conclusione; ma sì, forse, preclusione; non chiarimenti, ma presentimenti; meno ancora, non più di rantoli, roucoulements, borborigmi, appunti di anima ventriloqua.

Ma a questo punto non sarà forse inutile procedere alla lettura del secondo documento: singolare testimonianza di un Anonimo che, per essere esistito, merita una denominazione sia pure negativa, sebbene non sia né possibile né lecito provarsi ad imprigionarlo (già codesto maschile è temerario) in una qualsivoglia classificazione.

[2] *Documentazione detta del Disordine delle Favole*

Io nacqui in un borgo selvatico, credo dell'Alsazia, o erano gli Appennini? Vi si parlava una lingua dolce e vinosa, 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. Era un borgo marittimo inselvato tra montagne e ghiacciai, una baita lambita da due oceani. Qui possiamo far sosta. È sempre così. Io non posso tener discorso di me senza che in due batter d'occhio tutto sia piombato nella più inestricabile contraddizione. Io ho definito la mia sorte come Disordine delle Favole. Ascoltatemi: in primo luogo, né io, né alcun altro è mai riuscito ad accertare con sufficiente stabilità se io sia maschio o femmina, sebbene io non sia né invertito né invertita, né, a rigore, un ermafrodito. Certo, ho avuto un padre. Ma ecco, subito, quale perplessità! Mio padre era Re: ciò non è materia di dubbio. Ma nelle nostre terre dire

di qualcuno: è Re, è la minima, la più inutile, la più elusiva delle informazioni; come, per un vivo, dire di altri: è morto. Quale Re, infatti? Era il Re Buono? Quando gli tiravo la lunga barba bionda, e intricavo le mie dita nella sua corona di carte francesi, e gli grattavo la sciarpa policroma di plastica, quel faccione quadro e senza età, eternamente senile, mi ingenerava una inane tenerezza; era un dabbene e un dappoco, un brav'uomo dagli occhi di cane. Ma, ditemi, allora, che era quella grandissima chiave sanguinolenta che gli intravedevo nella tasca d'ermellino? Perché occultava dietro la barba la mano sinistra priva del mignolo mozzato di netto, che buttava sangue senza tregua e gli insozzava il mantello? E che erano quei grandi urli che a notte spazzavano il castello e raggrinzavano le tende e svelavano i gufi, e mi facevano sussultare tra le mie lenzuola, coperto del sudore letale dell'infanzia? E chi era, chi era mia madre? La gentildonna magra e di faccia adolescente, che mi addormentava con le sue ninne blese, e sgomentava me taciturno con le lacrime che le sgorgavano dagli occhi retorici? Scomparve quando io non avevo più di... Oh, non mettetemi ai calcoli; ero piccolo, e facile al pianto. O era quell'altra, mia madre, la donna rauca e ossuta che mi raccontava sempre un'unica storia, con un Mostro, un Bambino, una Strega? È una storia che ho dimenticata, o forse rimossa dalla mente come atroce e sgomentevole, ma che non ho uccisa, e che pertanto ancora fermenta e si decompone in qualche stanza chiusa della mia anima, donde talora esce a notte a seviziarmi i sogni. Un Mostro che mangia un Bambino, una Strega che mangia il Mostro, un Bambino che mangia... Non ricordo che o chi mangiasse il Bambino. Era una storia breve e

rapida, e di notte in notte acquistava una sua matta accelerazione, come un rabbioso gioco alla morra, giocato sempre più precipitosamente da impetuosi giocatori, un fulmineo volar di mani e dita aperte o chiuse. Era tanto veloce che inevitabilmente morivano tutti, e ciascuno si trovava ad un certo momento sotto i denti di un altro, tutti masticati da tutti. Era, dunque, costei la donna che mi aveva dato alla luce? O quell'altra che le tenne dietro, con occhi neri terrorizzati ma, anche, una occhiuta malvagità nelle dita asciutte e svelte? Ma quante donne aveva mio padre? Tremando rammentavo la chiave sanguigna. Era forse lui?... Ma allora perché quel pacioso, stolido Sovrano piangeva silenziosamente sul suo grande trono per le cattiverie della figlia? Intanto, chi era la figlia cattiva? Mi è difficile sottrarmi ad una impressione penosa: che fossi io. E tuttavia, se così fosse - sia chiaro che è un *se*, giacché a che servirebbe volersi sottrarre a quello che, ho chiamato, in un momento di triste ilarità, l'imperativo ipotetico - se così fosse, molte cose sarebbero chiare. In primo luogo, i miei sensi di colpa verso mio padre. E poi, certi ricordi che tengono del sogno, ma ne sono distinti da una continuata asprezza di sensazioni. Un vecchio servitore mi ammonisce per non so che mio capriccio, ed io lo faccio impiccare e squartare, e piango perché mio padre mi regali quella povera testa, che mi tenta come un giocarello. Un ragazzino sgozzato... Mi aveva vinto a dama? Una casa che brucia... la cosa mi diverte enormemente. Una strega! Ecco la parola: io ero una strega. Al vedermi la gente si nascondeva, ed io portavo attorno la mia pelle grinzosa - io, una bimba! - che mi pendeva addosso, o era forse una pelle da muda? Mio padre, il buon Re di Denari, piangeva e si strappava la barba.

Intendiamoci: che io fossi la figlia strega è una semplice ipotesi di lavoro. Avrei abbondanza di documenti per infirmare codesta ipotesi, non fosse che la mia vita è una costante smentita del principio di contraddizione. Ricordo con esattezza, infatti, che all'età di dodici anni io mi innamorai perdutamente di una sguattera delle cucine. Qui è facile: Cenerentola. Oggi la direi una donnaccola, ma allora mi faceva bollire il sangue. Certo, graziosa; ma moralmente vile. Mi ricattava, alternando il pube e la fattizia grazia di due occhi inesauribili. Ma subito il disordine ripiomba su di me. Se quella era, come dicevo or ora, Cenerentola, perché mai finì addormentata nel bosco? Ecco, sono certo di aver colto un errore, come si prende a volo un insetto stolido e molesto, e lo si regge delicatamente tra pollice e indice, senza ucciderlo. IO finii addormentata nel bosco. Ma allora, lei, come finì? Lo dirò in tutte lettere. Sia: fu LEI a vendere la mela avvelenata a Biancaneve. Questo è, lo ammetterete, incomprensibile. Per quale oscura continuità o folgorante discontinuità la serva, la sguattera puttanella diventava la Strega? Non indugiamo. Altri interrogativi incalzano: se io ero innamorato di codesto continuum Cenerentola-Strega-Biancaneve, come mai toccò a me, proprio a me, di mangiare la mela avvelenata? Posso tentare un'ipotesi: che io fossi uno dei topi della carrozza, che Cenerentola volesse uccidermi per togliere di mezzo un testimone delle vicende che di miserabile - l'avevano fatta ricca e potente... o che qualcuno, per impedire il ritorno di Cenerentola, attentasse alla vita del topo, come voi potreste bucare il copertone di una automobile. Forse io mangiai la mela e divenni la addormentata nel bosco, a meno che io non fossi il principe che sposò la bella dormiente;

ma, in tal caso, perché l'avrei uccisa? Mi pare di ricordare che era la settimana... Ma non mi identifico io con mio padre? Non sono costoro le mie madri? Sarà meglio procedere con prudenza. Prudenza! A che vale la prudenza, quando la nostra anima ha avuto in sorte di abitare nel cuore stesso della gran macchina che manipola i numeri originari, le figure prime del mazzo di carte dell'universo?

Dunque, ripeto, io amai Cenerentola... fino a quando? Avevo sedici anni quando mi toccò la parte di Turandot. Occorre, forse, una breve chiosa: ho detto "parte", giacché così intendevo dire. Chi avrà letto le prime righe di questo rapporto avrà forse ceduto al ricatto melodrammatico della mia voce concitata, discontinua, isterica. Ahimè, anche quella tragicità concitata e nobile era affatto artata: la verità è che io sono un codardo, un guitto, un inetto. Nella nostra terra tien luogo di destino un buttafuori tiranno e incanaglito; costui spedisce, a notte, i suoi messi con copioni, abbigliamenti e ordigni, a casa dell'uno o dell'altro, ci strappa ai nostri studi, o svaghi, o amori, o attesa della morte, e a ciascuno di noi impone quel che comporta la gestione dei suoi spettacoli: sicché oggi tu sarai veltro, e domani archibugiere, anatroccolo, femmina di conio, invertito da farsa. Guitto, nient'altro che un guitto; e che conta se la partecipazione a quegli obliqui, arroganti copioni mi portava alla periferia della demenza, se ogni pronome mi si disfaceva tra le mani, quando i miei gesti erano disordinati, sbagliavo il tono delle parole, le mie entrate erano di una goffaggine intollerabile? E tuttavia, ora che ho scritto queste parole, ora che ho fatto quella che, credo, meriterebbe il nome di "confessione", la disperazione mi coglie; giacché ne sento tutta la

inadeguatezza, anzi, semplicemente, la falsità. Nemmeno il buttafuori aveva controllo totale della mia impermanenza, ed anzi egli lottava per porvi riparo, perché la mia follia non gli mandasse a male affatto le sue povere trame. Comunque io mi muova la rete delle contraddizioni mi chiude e stringe, né so se mi spetti il titolo di Venere, leone, o sgusciante topo. Non mi resta che bruciare le puntate del mio miserabile, ma rovinoso feuilleton. Dunque, eccomi sedicenne Turandot, incaricata di malvagità orrende e feroci arbitrii. Prendete un modesto raccontone di lazzi da sobborgo, e fategli fare la parte di Amleto, di Edipo... Io ad ammazzare principi non provavo piacere alcuno; ero cresciuta: avrei preferito giacere con loro. Inclinavo alla ninfomania. Ma, naturalmente, era mio dovere farli decapitare, trarne empia gioia, e spezzare il cuore del mio querulo padre. Rotta alle astuzie del generico, in qualche modo tenni testa ai miei sinistri compiti. Sono tuttavia ben certa che io non fui brillante. Appunto allora cominciai a sentirmi inadeguata alle mie funzioni: l'estrema impermanenza della mia identità mi rendeva inetta a conseguire una qualsiasi competenza professionale. Presi coscienza di un fondamentale disaccordo, una incapacità di acconciarmi al mio rapinoso destino. Intanto, era chiaro, la confusione era superiore al livello economico. Un certo margine di oscillazione era sempre stato tollerato, e la versatilità incoraggiata: ma nel mio caso si era andato oltre ogni limite di convenienza. Che nel giro di una settimana mi toccasse essere vampiro, padre nobile, matrigna assassina e ammazzata, ragazza virtuosa avvelenata, rospo con anima di principe, serpe innamorato di principessa, principe con animo di orango, tutto ciò era oneroso, sciocco, dispersivo.

Ero un buon rospo, un serpe discreto, una mediocre ragazza virtuosa, come vampiro ero di una intollerabile retorica, ero una matrigna da infima filodrammatica. Quando avevo per le mani fatture venefiche, o ammazzavo una casata o causavo niente più che impacci alla digestione; e di qui venivano imbrogli, scambi di parti, il caos di una serie di copioni sconvolti e da riordinare. Mi capitò inoltre di aggravare queste confusioni oggettive con altre che direi soggettive: mi innamorai di un drago, sbagliai bicchiere e mi avvelenai da me stesso, amai per sentito dire una principessa che ero io in una precedente edizione. Tutto ciò è grottesco. Ma devo aggiungere ancora qualcosa, qualcosa che il mio naturale, selvatico pudore fino a questo momento mi ha impedito di dire: io soffrivo. Soffrivo orribilmente. Innamorarsi di un drago, un drago, notate che era mio compito uccidere! Un drago di faccia empia ed oscena, di occhio feroce e idiota, e adorno solo del gran prestigio delle ali meravigliose, sgargianti, arcobalenanti, morbide e metalliche... Per quelle ali illusorie si può spasimare. Illusorie, dico: giacché in nessun caso avrebbero potuto sollevare in volo la torpida bestiaccia che ad esse sottostava. Ma, insomma, io lo amai. E, in virtù della febbrile rapidità dei miei mutamenti, lo amai prima come fanciulla legata allo scoglio in attesa di essere divorata. Lo amai non appena lo vidi emergere dalle acque, amai l'orrido, il mirabile, il tremendo, l'ottuso, e indugiai in stremata delizia, in attesa di cedere ai suoi denti... Io, la ragazza sullo scoglio, dovevo, secondo le didascalie trascritte nell'irta grafia arcaica dei favolisti, dovevo, dico, dare in grandi urla e divincolarmi e invocare uomini e dèi, ma non emisi voce. E già semimorta mi abbandonava alle fauci deliziose ed atroci,

quando il frettoloso buttafuori faceva rotolare sulle tavole del palcoscenico il guerriero con destriero e corazza. Aveva un compito facile, da maggiordomo: guardare la ragazza, amarla, uccidere il mostro, sposare la ragazza. Troppo, troppo facile. Tenete il fiato un istante; attenzione: avvertite lo scatto metallico? Io non sono più la ragazza innamorata e moribonda. Sono il guerriero. E non mi innamoro della ragazza. Mi innamoro del mostro. Amore omosessuale? Forse, in quello stesso istante, coinvolto nella stessa sarabanda di trasformazioni, il drago diventava femmina. Intanto, io non riesco a cavare il brando - così dovevo chiamarlo, "brando", come fossi un docente di liceo - dal fodero. Le ossa della mia sposa crocchiavano sotto la meccanica dentiera, ed in cuor mio, sordido di gelosia, me ne rallegravo. Guardavo incantato il mostro, indugiavo, lo amavo. Nuovo iracundo intervento del buttafuori, ché altrimenti mi sarei fatto mangiare, senza opporre eccezione alcuna. Destino passivo.

Intanto, in brevi istanti avevo sofferto tutta una serie di ineffabili dolori, parte amorosi, parte astratti e filosofici: l'insieme di amore e volontà di morire che avevo sperimentato quand'ero legata allo scoglio mi aveva affascinato come orribile gorgo; ma chi dirà il lancinante, eroico e inconfessabile tormento del guerriero che si discopre innamorato del suo naturale nemico, e vede straziata la donna che era suo copione salvare, e che razionalmente riconosce a sé una unica soluzione, fuori dalla vergogna di quell'amore inane, cioè farsi mostro? Vi sono, indicate in quale catalogo degli ordegni del dolore, lacrime idonee ad ornare e nobilitare così vergognosa inettitudine? Se vi sono, io dovrei conoscerle,

giacché le piansi tutte. Quale disperazione crebbe dentro di me. Presi ad odiarmi. Introdussi nelle mie favole ulteriori, più disordinate varianti. Sul punto di consegnare una mela avvelenata - una delle tante, infinite mele avvelenate che tengono lo stesso luogo dei timbri nella vita di un miserrimo alunno d'ordine - ad una giovinetta sacrificando, mi sentii travolto da così viva repugnanza morale che in due bocconi io mi divorai la mela, davanti agli occhi esterrefatti e disapprovanti della femminetta, che mostrava di possedere coscienza araldica assai più alta di questo esibizionista figlio di Re! Fingevo di perdere la cassetta dei veleni, e solerti trovaroba me la rintracciavano; buttavo in un angolo la mia risibile corona, e quella da sé mi rotolava in capo; cercavo di acquattarmi come serpe o scorpione dietro le travi, tra i mattoni sconnessi del mio topesco castello, e mi cavavano fuori come un vestito invernale, mi rinfrescavano su un ballatoio, e via, da capo, a operare le mie stolte nequizie.

Una sera, sfinito di quella trista commedia di far da strega fra gente parte dabbene parte inesistente, io capii che tutta la mia malvagità e la mia solitudine mi erano estranee; io non avevo un'anima araldica. Quella volta mi toccava una parte minima: e il buttafuori non mi teneva d'occhio. Poi, da qualche tempo ero niente più che un generico delle fellonie, e mi si teneva in conto di cencio da infimi servizi: di quelli con cui si ripulisce la ghigliottina del sangue nero degli assassini. Riposi in un canto, con quale cautela, vestiti e libri - quell'orario ferroviario scaduto rilegato da magia nera! Presi la porta, e me ne andai. Era una notte calda e serena, con rari sbuffi di vento. Da noi non ci sono città; in due passi fui in campagna aperta. Ero un fallito; ma ero fuggito. Salvo? Camminai tutta la notte

senza incontrare anima viva. All'alba, ero in vista delle nostre frontiere. Le scorsi, presidiate da quei soldatucci di cartapesta con cui si spaventano minorenni e donne incinte. Per me, bastavano. Mai sarei riuscito ad oltrepassare quella barriera! Mi gettai per terra e, affondata la testa nel terreno, piansi. Accadde allora quello che sarei tentato di chiamare un miracolo. Mi rotolavo, dunque, per terra, basito dall'orrore della mia condizione, quando avvertii un fiato caldo e selvatico frugarmi il collo. Alzai il volto rigato di lacrime, e mi vidi sopra la faccia larga, buona e affranta del Lupo. Mi guardava con i grandi occhi pensosi, e non osava chiedermi la ragione del mio disperato dolore. Ma io abbracciai il caldo testone fulvo e gli raccontai, gli urlai, gli singhiozzai la mia storia. Mi ascoltò pazientemente, senza interrompermi, e quando fu certo che io avessi finito, mi rivolse la parola, parlandomi all'incirca a questo modo: "La tua situazione è la mia; io sono un mediocre lupo, e sebbene io sia certo che sarei anche peggior cristiano, mi è intollerabile protrarre una vita legata ad una vocazione che non solo mi è estranea, ma mi avvilita e degrada; questa ribalderia da guitti mi ha nauseato. Noi siamo finiti. Uccidiamoci. Ascolta: tu hai mani forti: mi strozzerai. Io ho denti terribili: ti sgozzerò. Lo faremo insieme. Scusami, amico, se dovrò farti del male: ma è il primo gesto di onesto amore che io faccio da che sono al mondo, e lo faccio di cuore. Quello che accadrà a noi morti, lo sapremo poi. Ora sappiamo, l'uno e l'altro, di avere un amico". Così facemmo. In capo a pochi minuti i nostri cadaveri giacquero in non fittizio abbraccio sulla terra illuminata da un sole non nuovo né vecchio. E intanto, noi, sottratti alla vile favola che ci aveva straziato e insozzato, precipitavamo per l'aria

amica, in una luminosa disperazione dannati e salvi, suicidi e riconciliati. Ora, io e il mio amico Lupo mettiamo ordine al gran corpo delle favole che tanto ci affaticò ed illuse. Da quando soggiorniamo nei sobborghi dell'Ade? Quale ordine o senso ci ripromettiamo di trovare nell'Ade? E non ci potrà bastare questa penombra eterna, senza soluzioni, dove anche il divino è clandestino, dove il demoniaco insieme ti mastica ed ama?

Nota redazionale: La lettera soprariportata è certamente nobile. I sentimenti sono elevati, anche se un poco confusi. Che in tali condizioni l'Anonimo abbia conservato tanto decoro di linguaggio è indizio consolante della fondamentale nobiltà dell'animo umano - se tuttavia non restasse un dubbio: era mai umano, propriamente parlando, costui? O era veramente, è tuttora, sarà sempre niente altro che un drago transfuga, una strega renitente, un serpe fornito di inutili ali? E allora: a chi spetta perdonarlo, se c'è qualcosa da perdonare? O, altrimenti: chi deve essere perdonato da costui?

[3] [parte final: pp. 141-143] S'era anche ipotizzato, poco sopra, che il tanfo che ha preso il luogo della arcaica melodia delle sfere, promani dalla materia astrale intaccata dagli acidi digestivi dell'Ade: ed avevamo lasciato a mezzo la piega. Pensa infatti taluno che l'Ade possa essere una sorta di animalone, grande a sproposito, in cui vada via via entrando il mondo, riducendosi a bolo alimentare; che la bestia, con mascelle infinite,

pazientemente ustioni le larghe e tenere labbia con le galassie che ingoia come biada; che mastica, impasta, insaliva, e gusta ghiottamente, come piene di letterature e divinità; e lavi e intacchi con gli intimi succhi, efficaci e solenni; e infine defechi in blocchi di mirabili feci che fecondano la novale universale, donde sorgeranno altri astri e costellazioni, affinché il mite bestione le inghiotta, assimili, defechi.

Acquattati nelle sue mucose labirintiche, noi vediamo scendere giù per l'esofago i litigiosi universi: ma con tanta lentezza, che i millenni segnano le pulsazioni dell'elastico buco dei cibi; e gli spasmi del nobilissimo piloro scandiscono i cicli della storia. Animale grande e potente, caudato, membruto, masticante, evacuante, nobile ed oscuro, misura misurante di ogni cosa, che cose e dèi liquefa, disfa e omogeneizza in merda, senza ira o interiore sconcezza, così che quella sarà merda liturgica ed astratta: teomerda.

Oppure che l'universo sia formato a intestino, e che l'Ade sia solo il punto terminale: il culo secondo taluni, la merda, secondo altri; sebbene paia più ragionevole pensare sia il buco del culo, come luogo astratto e insieme fatale. Difficile pare infatti credere che sia esso il culo, giacché in tal caso farebbe pur sempre parte dell'universo, e verrebbe meno quella funzione oppositiva che gli è propria; meglio ancora ipotizzarlo come escremento, estrinseco e insieme salto qualitativo, indegno, ignobile, scandaloso, dotato pertanto delle qualità idonee a dar vita ad un "no" cosmico.

L'idea che l'Ade sia escremento ci riporta ad altra, già adombrata teoria: che esso sia un quid che non c'è; nel firmamento solido, il buco;

attivo orifizio, come quello, assurdo, che si disegna la centro dell'acqua in movimento, che pare debba inghiottire fiume e mare, sebbene esso propriamente sia un non esistere. Per quella smagliatura del niente andrebbe via via irreparabilmente dissipandosi la orgogliosa consistenza delle cose; l'Ade come lavabo, per il cui buco odoroso di cloaca tutto l'universo passa, astratto intestino che tutto trita e scioglie, onde vedrai anche sventolar la veste dell'irritatissimo iddio sprofondante.

In tal caso, nel niente dell'Ade si concentrerebbero non solo tutte le cose, ma altresì le non cose; e l'universo sarebbe piuttosto da pensare come da sempre irretito nell'Ade, che lo provvederebbe di distanze e assenze, e di ogni altra forma di diniego. Ma sarebbe, allora, cosa diversa dall'Ade?

Infine, affrontando il medesimo problema per altro verso, come si concluderà la levitazione discenditiva? In quale forma dobbiamo pensare l'Ade, affinché sia idoneo a dar soddisfazione alla esigente angoscia degli adediretti? Quale qualità e guise avrà la letizia ad essi fornita da quel luogo geometrico, animale, macchina, escremento, non essere, buco?

In proposito, si potrebbe avanzare la seguente ipotesi:

NUOVO COMMENTO

[1] che il testo, per quel che finora se ne può supporre, ha qualità che in nessun modo si accordano con quel che di urbanistico siamo soliti rinvenire negli spazi tipograficamente significanti; [...] Ma quello è *inabitabile affatto, centrale tutto, ovunque periferico, costantemente altrove, immobile e ignaro di tregua, non limite certo, non conforto di mappa, non segnaletica cordiale o amichevole toponomastica, carenza di servizi urbani, disperata elusività direzionale*; [...] [p. 18]

[2] (3) Il lettore è invitato a tenere presente fin da ora che il compito di chiosare il testo non può non comportare l'ulteriore ufficio di chiosare le chiose. [p. 19]

[3] ciò che distingue il commentatore è appunto la sua *esasperata pochezza, che lo costringe ad adibire se medesimo a strumento di chiose, isterico e chiassoso esibitore della sua stessa inaudita miseria intellettuale e perfetta inadeguatezza*. [p. 27]

[4] ci pare goffa ambizione presumere di poter ordinatamente disporre in una vita, per quanto incomportabilmente longeva, il materiale

bisognevole ad un commento con già adeguato, ma solamente non intollerabilmente futile e oltraggioso. [pp. 28-29]

[5] Qualcuno potrebbe legittimamente sospettare che ufficio di un commento potrebbe essere l'amplificazione del testo: quasi sua imperialistica milizia. [...]

L'ipotesi è falsa e sfiora, tuttavia, una qualche verità. Falsa, in quanto il testo non è in grado di recepire alcunché di aggiuntivo, che semplicemente non divori, sciolga, annulli in sé; poiché tutte queste amplificazioni sono già incluse nel testo, e non si tratterebbe in nessun caso di aggiungere, ma solo di isolare e tagliare via fette testuali, e dunque, se ciò fosse pensabile, condensare il testo stesso; dissanguarlo, se avesse sangue; ucciderlo infine, non fosse morto da sempre. Ma vedete lo spasso: giacché il testo amplificato si farebbe angusto e ristretto.

E tuttavia ha del vero, come ora si dirà: infatti il commento non può non aspirare ad apporre le sue placche devozionali al perimetro del testo, in tal modo ribadendo che missione, destino di un commento è in primo luogo quello di sperimentare il confine, di riconoscere l'inizio; e dunque di scoprirsi "fuori", altro da, strutturalmente estraneo. [pp. 30-31]

[6] 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, tra tutti i quali testi, o regioni, o quartieri, o membri, del testo,

intercorre un rapporto dialettico sommamente oscuro, ignorando noi se si tratta di reciproca contraddizione, o capziosa smentita, o ironia supponente, o conformistica integrazione; [...]. [p. 38]

[7] *Il caso del commentatore fortunato*

Chiunque abbia commentato, o letto con intenso, iterativo amore, frequentato con monotonia viziosa un qualsiasi testo, sa di propria esperienza come esista un luogo, un istante, in cui il rapporto con quello, lungamente gregario, si rovescia.

Compito del commentatore non sarà più dilatare ulteriormente la raggera delle note; per un atto, un salto qualitativamente mortale, egli viene balestrato dentro il testo, appunto nel centro. Avverte allora di avere toccato la sede in cui il testo esiste e consiste per sua propria solitaria volontà; lo riconosce preesistente al suo autore; [...]. Pervenuto nel centro, l'indagatore patisce una metamorfosi felicemente catastrofica; non è più suo compito cercare; regge nelle mani impersonali tutta intera la rete dei significati; ma questi ora non si sommano, non si integrano né si elidono o rettificano; ciascuno sta dentro e attorno all'altro, grembo e pene e feto.

Assai prima di pervenire a quel luogo tenebrosamente eletto, il commentatore ne avverte non solo l'esistenza, ma l'efficacia. [...] egli prende a sperare di accedere, o fantasticarsi entrante, o delirarsi entrato, donde sa non darsi esito.

Così appunto, sollecitato, affabulato, mi accadde di insinuarmi in un cunicolo che, avvertii, poteva dare adito all'irreparabile centro; e quel cunicolo era la morte di Federico.

[...] Con insistenza, ostinazione suicida mi feci strada verso quel luogo centrale, il nonluogo al quale in un unico modo si poteva accedere; l'abisso dello stemma.

[...] Ora toccava a me procedere oltre, ascendere dalla mia peritura morte, ad altra definitiva ed esauriente. Condotta finalmente ad una conclusione, alta quale mai avrei osato sperare, io, commentatore esauriente, a solenne sigillo e inutile spoglia del consumato itinerario, trascrivo e schedo la mia morte. [pp. 88-90] [Fin de *Il caso del commentatore fortunato*]

[8] Si aggiunga poi la macchinosa difficoltà di individuare le allusioni, le implicazioni di strato, i giochi di silenzio, i taciturni echi, le sommesse anzi spente manipolazioni foniche, le solenni e frammentarie pause, infine tutto l'arguto e sapiente sistema delle reticenze: finezze, tutte queste, che par difficile ridurre nelle dande di un dura legislazione grammaticale e sintattica, ma la cui retorica, raffinata e insolente, non può non irretire la debole mente e indifesa, onde le chiose parranno goffamente gareggiare con la sdegnosa, intransitabile eloquenza del testo. [p. 105]

[9] in nessun modo sappiamo se sia corretto supporre il testo tutto presente nel momento in cui lo si commenta; e se oltre a quella

stratificazione spaziale, s'è visto quanto perplexing, il testo ne avesse anche altra temporale? Detto diversamente: che la sua presenza fosse dinamica e non statica, per cui via via producesse se stesso: così che a noi può accadere di discorrere di e con alcunché che è già altrove, surrogato da cosa incongrua affatto al nostro discorso [...]. [p. 106]

[10] potremmo supporre che la natura delle indicazioni del testo sia di non aver rapporto né con il qui né con l'adesso; di smentire ogni identificazione, di articolare un gesto di signorile, incorruttibile diserzione, quasi che ogni sedicente, supponente "realtà" non fosse che malfatta incarnazione di una astrazione, per cui il nascere, il vivere, l'amare, il morire, infine ogni forma anche negativa del consistere, si ridurrebbero ad una serie di equivoci, di meri quiproquo che, per gradi, da terminologici sono cresciuti in ontologici.

Procedendo per questa strada, che pone l'accento sulla operatività astratta del testo, lo si è voluto descrivere come una traduzione grafica della morte, arguzia di qualche finezza, considerando la morte come evento "non"; e che pertanto i suoi dati vadano interpretati come collocati in uno spazio assolutamente postmortem. Dunque lo specifico luogo in cui dovrebbe librarsi il critico indagatore, ciarliera mongolfiera, sarebbe la stessa morte; più che conclusiva, sospesa condizione. [p. 117]

[11] in nessun caso noi possiamo stabilire quando e come ci troviamo attorno, nella periferia, o al centro appunto del testo. [p. 118]

[12] a noi par chiaro che scopo del commento non è già il generico diletto che nasce dalla intima frequentazione del testo, ma la procreazione e custodia dei significati. [p. 119]

[13] Si è osservato che, [...], non era irragionevole supporre che non di illusione si trattasse, ma di deliberata frode. Insomma, sarebbe stata messa in opera una macchinosa e inonesta invenzione, intesa a dare apparenza, a mentire l'esistenza di un testo da commentare, verso il quale dirottare le concentrate energie degli indagatori. [...] In questo caso, pertanto, noi non saremmo impegnati nella folle operazione di commentare un testo inesistente, ma in quella, diversamente frustrante, di chiosarne uno fittizio: il quale, quanto ad autore, sarebbe non meno autorevole del testo sul quale supponevamo di lavorare, ma falso, una deliberata patacca. [pp. 124-125]

[14] Ma allora sarà il commentatore, col suo commento, a condizionare questo testo, giacché per ottenere quel comportamento, fu necessario fornire ai commentatori un testo di specifica, specializzata, non generica né casuale, falsità. E ancora: noi, frodati, siamo signori dell'autore del testo che, per illuderci, ha dovuto ubbidire ai nostri umori. Siamo dunque signori di un universo falso, che tuttavia ci spetta; continuiamo: se vi è un secondo testo, segreto, inaccessibile, in qual modo il testo falso varrà a proteggerlo? Insomma, che rapporto si istituisce, nell'atto stesso della protezione, da questo scherano falsificato all'autentico? Ritorniamo alla descrizione del testo come costituito a strati.

Può darsi che il testo autentico sia nascosto sotto infiniti strati di testo fittizio; o che sia a questo mescolato, in modo che non si lasci riconoscere come tale. Ma allora noi potremmo avere, alla lunga nel primo caso, anche ora, nel secondo, un qualche commercio col testo autentico; e, per la natura stessa del testo, non potrà accadere che per l'adito di un singolo frammento, l'intero testo capitoli nelle nostre mani?

Più ragionevole pare supporre che il testo veritiero sia altrove, così che noi, intesi alla miope decifrazione del dirimpettaio, non avvertiamo l'altro, forse assai più agevole, alle nostre spalle. Ma perché mai, si domanda, tanta smania di tener nascosto il testo schietto? Forse perché smentisce, rettifica, demolisce ogni possibile commento? È odio, o forse carità, questo celamento? O si vuole vi sia perennemente un testo mondo di chiose, che non si consente ad altra fruizione che del suo avaro autore? Parrebbe futile ragione, e dunque possiamo aggiungere, a caso: che il testo autentico sia agevole e semplice fino alla stoltezza; che tenga dell'oscuro e sia dunque vergognoso al suo stesso autore; che sia di difficoltà fatale a chi vi ponga mano; che smentisca e accusi l'autore stesso, o per essere sconciamente intimo, o per essere di altro autore, a questo nemico; che sia dunque un ovvio e risibile plagio; infine che sia di tanta nullità concettuale e morale da essere contestuale al nulla, o anzi un nulla testuale. [pp. 125-126]

[15] Si pensa anche diversamente: che non si dia tipografo, non testo veritiero, ma un solo ed unico testo e, quello, falso. Il testo autoformatosi e autoformantesi non sarebbe che una sterminata

menzogna, instaurata nello spazio, e attorno a questo scherno, questa baia, graviterebbe l'infinita agitazione morfologica e sintattica del commentatore, nella forma dichiaratamente linguistica e in quella mediata. [...] Ma allora la stessa frode verrebbe ad ingannare non solo noi, ma se medesima: infatti, se il nulla si è maliziosamente scelto sotto forma di testo, e quel testo è ora il centro attorno al quale gravita l'altra, involontaria menzogna dei nostri commenti illusi; non potendo dunque non essere coerente, essendogli imposta la coerenza del commento, a suo modo sarà veritiero, non esistendo termine di confronto che, essendo vero, lo smentisca; fermo restando che il nulla testuale, ed anzi tutto il sistema di testo e commento, pensati in altro sistema, ché altrimenti non sarebbero pensabili, non possono non essere, come di fatti sono, menzogneri. [...] O forse tutto ciò si fonda sulla segreta, demente convinzione che alla fin fine sarà il commento a generare il testo. E dunque il commento non solo non è infondato, e men che meno insensato, ma indipendente dalla esistenza del testo. Meglio ancora: esso finirà per partorirlo, e di calzante pertinenza. E dunque la veracità del commento che avevamo supposto innocentemente frodolento non è che dilazionata.

Non nascondiamo che questa idea dell'autonomia del commento, e dunque dell'imperativo di continuare a commentare, nella persuasione che alla fin fine un testo si troverà cui questo commento si attagli, ha incontrato molti sectatores: parte per convinzione, parte crediamo, per nobile e torva disperazione, filologico riscatto di fronte a frode tanto irreparabile. [pp. 127-129]

(Historia final de su vida):

[16] Gradatamente passai da una condizione scolastica, pedagogica e dotta, ad altra, filosofica e illuminata. Quello che era a me parso compito proprio di una intelligenza onesta e chiara, prese gradatamente ad alterarsi, ad alterare la mia collocazione tra i segni; facendomi consapevole di me stesso come segno, mi alterò infine come segno. Ma se è arduo intendere in qual modo una proposizione altrui, apparentemente intelligibile, sia in realtà segno indecifrabile, finché non lo si veda nel suo valore quotidiano; anche più arduo sarà vedere il segno nel proprio linguaggio, disperata ambizione a conoscere ed usare di se medesimi come segno.

Le parole casuali, i suoni discontinui, i ghiribizzi, i coaguli di polvere presero a perdere la loro sorda natura, e mi vennero incontro nella loro naturale veste di significati. [...] spezzando il pane spalancavo un vocabolario. [p. 138]

[17] io sarò il centro; il morto deposito di segni, io ordine, senso e segno dei segni; inesauribile stemma. [p. 139]

PINOCCHIO: UN LIBRO PARALLELO

[1] Non è impossibile che il candido e, fin qui, cortese lettore, si domandi se non sia per essere, la lettura del presente Libro parallelo, una sterminata (exterminata) dilapidazione di tempo, un vagabondar labirintico ed ozioso; né oserei dargli torto. [cap. I, p. 10]

[2] Questo mattone interiore del libro, della pagina, include innumere pagine, libri infiniti. [...] Un grande libro genererà infiniti libri, e così a loro volta questi ultimi: né vi sarà mai l'ultimo. Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono; giacché ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole. [cap. I, p. 11]

[3] Continuamente, in un libro si nominano oggetti, si accenna, si definisce, si allude, si descrive. Dal momento che il libro è tipograficamente fermo, le dimensioni di codesti oggetti diventano insondabili: nessuno di essi è maggiore di un altro. [cap. I, p.11]

[4] Compito del lettore è di sapere quali parole nasconda una parola, e quali uno spazio bianco; e viceversa. [cap. I, pp. 11-12]

[5] Consideriamo che sia il testo a produrre l'autore: dopo tutto, non è il figlio a far sì che il padre sia tale? Non possiamo supporre che un testo sia un tuorlo che può produrre innumerevoli autori, e che anzi io stesso altro non sia che uno degli innumerevoli autori del testo? [cap. VI, p.31]

[6] Che idea, che le parole abbiano un senso! Che fantasticaggine, che si possano rendere significanti!. [...] direi che le parole hanno tutti i sensi meno quell'unico che eventualmente qualcuno abbia cercato di "mettervi". [cap. VI, p. 31]

[7] Le parole non sono antropocentriche, nessuno le "scrive", non "vogliono dire" nulla, non hanno nulla da dire. [cap. VI, p. 32]

[8] è inutile porsi il problema di un testo ne varietur, giacché il testo si riconosce appunto dalla sua caratteristica di essere sempre diverso, altrove, fuori tempo. [cap. VI, p. 32]

[9] L'operazione di scoperta di una storia parallela all'interno di una storia è alimentata dalla convinzione che il testo sia da considerare come un luogo fondo, penetrando nel quale noi siamo inseguiti dagli echi delle parole pronunciate all'entrata; [...]. E qui tocchiamo uno dei punti essenziali del procedere commentando: e cioè che tanto è infinito il procedere del parallelista, quanto è infinito il testo; e il testo, sia attraversato nella sua struttura di luogo degli echi, che maneggiato come

labirinto di tutti i possibili itinerari, è assolutamente senza limiti". [cap. XVII, p. 79]

[10] Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri. Dunque questo "libro parallelo" non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta "dentro", come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia "parallelo". [p.101]

[11] Non v'è piaga, angoscia, inesistenza, nulla patito nell'essere che non si faccia parola; per sfiorare i significati sempre più periferici occorre viaggiare, percorrere spazi, pellegrinare, fuggire; occorre perdersi, smarrire il nome, dissociarsi dalla socievolezza. Ogni qual volta le parole, coagulate in racconto, si fermano, il racconto da raccontare è andato oltre, e occorre inseguirlo, e trovarlo sempre nel momento in cui è in movimento, in fuga, così dissolto da non sembrare che possa essere né pronunciato né letto. [cap. XXIX, pp.128-129]

[12] Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina, come rivela anche la sua forma, non è che una porta alla sottostante presenza del libro, o piuttosto ad altra porta, che porta ad altra. Finire un libro significa aprire l'ultima porta, affinché non si chiuda

più né questa né quelle che abbiamo finora aperte per varcarne la soglia, e tutte quelle che infinitamente si sono aperte, continuano ad aprirsi, si apriranno in un infinito brusio di cardini. Il libro finito è infinito, il libro chiuso è aperto; tutto il libro si raccoglie attorno a noi, tutte le pagine sono una pagina, tutte le porte, visibili ed invisibili, sono un'unica porta, la porta è così spalancata che non solo posso varcarne la soglia, ma la porta è diventata la soglia di se stessa, io penetro la porta, tutte le porte sono penetrabili, non si distinguono le porte aperte dalle porte chiuse, le porte portano da porta a porta, nulla è chiuso, tutto è chiuso, tutto è aperto, nulla è aperto. [cap. XXXVI, p. 161]

[13] Parole inesatte, refusi, parole aggiunte da mani distratte, perdute, raccattate, parole impossibili, parole caute, "da dizionario" ci mettono sull'avviso: vi sono righe in cui le parole che vanno lette non sono state scritte. Anche il silenzio è parola. [cap. XXXVI, p. 171]

GRANDI SPERANZE

Dickens è uno scrittore delizioso e irritante. Quanto è difficile da maneggiare questo cordiale, unghiuato, un po' pingue, o forse pletorico, animale letterario, la cui gola poderosa sa articolare ogni sorta di voci: ruggi, rantoli, stronfi, e anche delicatissime fusa, tiepidi sgnaulii. Domestico o feroce? Quell'equivoco pelame, tra giaguaro e gatto domestico, ci fa cauti e perplessi.

Scrittore straordinariamente ambiguo e anche contraddittorio, è capace di invenzioni straordinarie, di intuizioni fulminee e inquietanti, di fantasie furibonde ed ilari, e insieme inclina a una corrività da mediocre libertino dei sentimenti: non sa resistere agli ancheggiamenti di una creatura infelice. Dopo essersi diligentemente crogiolato in onesto sangue generosamente profuso in circostanze belle ed orrende, eccolo sull'usta di esseri indifesi, situazioni nobili, anime edificanti. Non sbaglia mai per eccesso di ambizione, ma per una sorta di masochismo affettuoso; vi sono momenti in cui si ha l'orribile dubbio che Dickens sia uno scrittore "buono". In realtà, Dickens è uno scrittore "nero" che soffre di allucinazioni sentimentali.

E che dire delle sue trame? Leggibili, leggibilissime; da inseguire col fiato in gola: non meno poderose che temerarie. Colpi di scena, agnizioni, scene madri, *suspense*; Dickens non rinuncia a nulla di insensato, di

assurdo, di improbabile, di provocatorio. Sono insolenti giochi di destrezza con le carte segnate - il lettore vedrà, a seconda lettura, quante *annotazioni sul retro delle carte*. Conosce anche la malizia delle conclusioni aperte: nella prima redazione, *Grandi speranze* si chiudeva in minore, senza promessa di risolutiva felicità. Essendo assurda, la trama è attiva; essendo inverosimile, è coerente. Dunque, potrebbe essere la struttura portante dell'opera. Forse non è così. Appunto dalla trama può cominciare una breve analisi delle ambiguità dickensiane.

Grandi speranze è un bell'esempio di gloriosa e impura recitazione, da gran guitto. In tutta la prima parte - infanzia di Pip - il racconto si muove con concentrata lentezza: tra storia e figure non v'è alcun diaframma; la seconda parte, moderatamente accelerata, ha minor concentrazione; nel finale, ricco di pezzi di bravura, le fila si allacciano in precipitosa conclusione: ma resta la sensazione di un rapporto discontinuo tra i singoli gesti e il disegno che compongono. La fola è bizzarra, anzi tanto badialmente favolosa, da essere, specie a prima lettura, costantemente in primo piano: accadono tante cose sulla scena, che ci dimentichiamo di tener d'occhio altri segni, più complessi ed elusivi. Tuttavia, si ha l'impressione che la storia, la narrazione, non siano affatto il centro dell'invenzione letteraria dickensiana.

Vi sono libri in cui il racconto, la tessitura degli eventi, è la forma fondamentale, talmente ridotta a grafico purissimo da perdere ogni connotazione concreta: un labirinto, un puro segno. Non è questo il caso di Dickens. Il racconto è instabile, fluttuante; talora è la chiave interpretativa, il gesto organizzatore; talora non più che un filo erratico ed

estroso; qualche volta una figura geometrica, più spesso un contenitore generoso ma alquanto disordinato. Oscilla tra struttura e quello che chiamerei pseudostruttura: una presenza ambiziosa ma sommaria, un deposito di elementi disparati cui non impone la violenza della propria qualità grafica.

Codesto genere di trama non è, non può essere, la macchina da cui l'opera trae movimento e senso; ma è, al contrario e, penso, deliberatamente, un percorso discontinuo e frammentario, quale potrebbe designare una serie di operazioni casuali: lancio di monete, aperture di libri - gesti tra superstiziosi e sacri. È un tracciato, una sonda che ha il compito di reperire quei materiali rari ed ardui, quegli indizi ambigui di oggetti, che lo scrittore maneggerà, con la sua stupita ingegnosità, per scoprirli alla fine non meno significanti che assurdi.

Che cosa potrà rivelarci una trama così fatta? In primo luogo, dei personaggi. Si è sempre detto che Dickens è grande creatore di personaggi: ed anche che la galleria di ritratti che egli ha consegnato alla letteratura non è da meno di quella di Shakespeare. Un modo di leggere assetato di psicologismi e insinuazioni emotive li cercava, e li trovava, nei *nomina* affettivi deambulanti per queste pagine. Una lettura consapevole che il personaggio ha viscere di parole, e può avere solo quelle membra ed eseguire quei gesti che gli consente il linguaggio che l'ha partorito, non cercherà persone nascoste nei cunicoli maliziosi di aggettivi e sostantivi; non ne esalterà la mitologica totalità interiore, ma ne apprezzerà l'angolazione aspra e abbreviata, la sveltezza, la virulenza, la miscela di brutalità ed estro, infine la sconcia deformità. I personaggi dickensiani

sono deformi e frammentari; tic nervosi, discontinue membra capaci di voce e gesti. Tendenzialmente umani, sono colti nel momento in cui, come feti bizzarramente autonomi, sono maturati a livello di mostro.

È una ricca e diversificata teratologia. Abbiamo il deforme fulmineo dispettoso e risibile:

"Mr. Wopsle's great-aunt kept an evening school in the village; that is to say, she was a ridiculous old woman of limited means and unlimited infirmity, who used to go to sleep from six to seven every evening, in the society of youth who paid twopence per week each, for the improving opportunity of seeing her do so"¹.

Dalla descrizione di un mostriciattolo da bottiglia alchemica, ad un animale totalmente immondo, il signor Pumblechook, splendido prodotto di odio fantastico:

"a large hard-breathing middle-aged slow man, with a mouth like a fish, dull staring eyes, and sandy hair standing upright on his head, so that he looked as if he had been all but choked, and had that moment come to";² noi sappiamo benissimo da chi sia stato "all but choked" il turpe Pumblechook; ed anzi, sappiamo che egli è nato appunto da quell'atto omicida, giacché, in letteratura, è l'omicidio che genera, alleva e conforma la propria congrua vittima. Certo, in queste descrizioni si mescolano fosca

¹"La prozia del signor Wopsle teneva nel villaggio una scuola serale; il che vale a dire che quella risibile vecchia di mezzi limitati e illimitati acciacchi, era solita farsi tutte le sere una dormitina dalle sei alle sette in compagnia di ragazzini che pagavano ognuno due *pence* la settimana per godere del privilegio di assistere a questa dormitina".

² "Un uomo grosso di mezza età, che respirava con difficoltà e aveva una bocca da pesce, occhi strabuzzati, capelli brizzolati, che gli stavano diritti sulla testa, così che sembrava che fosse stato sul punto di morir soffocato e fosse rinvenuto proprio in quel momento".

ilarità e odio cordiale. L'odio è una regione fantastica ed eccitante, un modo caldo e veloce di agglomerarsi del linguaggio, direi un genere di animale linguaggio, di gusti aspri e sanguigni; o piuttosto un animale leggendario, una astuta ed ostinata anfesibena.

Per funzionare al meglio, la fantasia linguistica di Dickens abbisogna di un additivo di carnale, tattile, odio o disgusto. All'inizio del secondo capitolo, troviamo le descrizioni di Joe, il buon Joe, amico di Pip, e della moglie di costui e sorella di Pip, vittimistica e prepotente; si veda quanto sia virtuoso e codardo il linguaggio con cui viene inventato Joe (che ha capelli non *sandy* ma *flaxen*), e con quale rigorosa rissosità linguistica venga invece trattata quell'altra stridula femmina, illustrata da una "prevailing redness of skin". Joe è un mostro eccitante, ma al più *foolish*, "sciocco"; ma la signora è tutt'altra cosa: un animale mentitamente domestico da seviziare con festoso rancore.

In tutti gli esempi citati, all'ira si mescola l'umorismo, il famoso umorismo dickensiano: ne parleremo ancora. Ma vale la pena di esaminare un'ultima immagine, in cui manca qualsiasi traccia sia di divertimento che di ira. È Miss Havisham, forse invenzione emblematica del libro.

"She was dressed in rich materials - satins, and lace, and silks - all of white. Her shoes were white. And she had a long white veil dependent from her hair, and she had bridal flowers in her hair, but her hair was white... I saw that everything within view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress, and like the flowers, and no brightness left but the brightness of her sunken

eyes. I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that the figure upon which it now hung loose, had shrunk to skin and bone...".³

Dunque, personaggi tra mostri e spettri; e qualche folletto periferico, come il mite signor Pocket. Ma i personaggi, non diversamente dalla trama, possono essere strumenti adibiti alla scoperta del cuore torvo e vitale che nutre le membra del racconto. La trama violenta, i personaggi variamente consanguinei di Calibano o di un decomposto Ariele sono vie d'accesso, segnaletica che ci conduce al luogo centrale dell'invenzione dickensiana: e non v'è dubbio che sia una provincia degli inferi. Luogo ideale e metaforico, può variamente incarnarsi: in primo luogo sono le paludi, la *black horizontal line* di una terra nebbiosa, gelida, inospite, oltre la quale sta ancorata la nave carceraria; è il cimitero del villaggio; il tribunale londinese, con la folla dei condannati a morte; i satelliti dei condannati, che vestono i mucidi e lisi panni degli impiccati; lo squallore di Barnard's Inn, a Londra; il sordido studio dell'avvocato Jaggers; i ciondoli e anelli da lutto - retaggio di altrettanti clienti finiti appesi di cui il lepido e affettuoso signor Wemmick, suddito leale di Jaggers, ama ornarsi dita e panciotto. Ogni qualvolta Dickens tocca, direttamente o

³"Era vestita di una ricca stoffa: raso, merletti, sete, e tutta in bianco. Anche le scarpe erano bianche. E dai capelli le scendeva un lungo velo e aveva tra i capelli fiori nuziali; ma i capelli erano tutti bianchi. Mi accorsi che tutto quello che mi stava davanti e che avrebbe dovuto essere bianco, era stato bianco molto tempo addietro e aveva perso la lucentezza, ed era opaco e giallastro. Idi che, come l'abito nuziale, anche la sposa che lo indossava aveva perso la freschezza, e così pure i fiori; e di vivo e luminoso non le erano rimasti che gli occhi incavati. Capii che il vestito era stato fatto per la colma figura di una giovane donna, e che la persona dalla quale ora pendeva, cascante e vuoto, era ridotta a pelle e ossa...".

metaforicamente, la regione della morte, dello sfacelo, della follia, la sua fantasia si fa lucida, aggressiva, patetica ma non sentimentale, carica di una segreta, febbrile fosforescenza. E il riso che vi serpeggia è piaccio, lievemente sinistro, ed ancor più tale perché affatto cordiale e complice.

È un umorismo di genere patibolare e cimiteriale; combina un atto di violenza con una cerimonia apotropaica. "A blood-relation (in the murderous sense)...".⁴ "A highly popular crime had been committed...".⁵ Il signor Wopsle legge, con variata enfasi teatrale, la relazione su quel delitto di gran successo ad un piccolo pubblico partecipe, e Pip chiosa: "He enjoyed himself thoroughly, and we all enjoyed ourselves, and were delightfully comfortable".⁶ Quando la signora Gargery, la moglie di Joe, è ridotta ad una larva paralitica ed afona, il commento è che "her temper was greatly improved".⁷ E basterà ricordare la pedagogica prozia del signor Wopsle, che, alla fine, "conquered a confirmed habit of living into which she had fallen".⁸ Non sono esempi di umorismo mite: e lo troviamo singolarmente dilettono, perché ci consente di indulgere al nostro arcaico gioco degli assassini e dei giudici impiccatori. Strutturalmente, ripeto, ha una funzione apotropaica: rendere maneggevoli gli orrori della casa dei fantasmi, e tollerabile la convivenza con le immagini deformi e potenti.

Attorno al luogo del disfacimento la fantasia dickensiana riesce ad essere insieme sinistra e calda. Basterà ricordare la prima pagina del libro

⁴"Un consanguineo (nel senso sanguinario della parola)...".

⁵"Era stato commesso un delitto molto popolare...".

⁶"Egli si divertiva un mondo e ci divertivamo anche noi, e ci sentivamo pieni di benessere".

⁷"Il suo carattere era molto migliorato".

⁸"Ebbe ragione dell'inveterata abitudine di vivere in cui era caduta".

- che si completa col primo paragrafo del settimo capitolo - in cui vediamo Pip cercar di ricostruire le immagini dei dimenticati genitori e dei fratelli premorti, avendo come materiale le lettere delle pietre tombali, e le goffe, stereotipate iscrizioni. La lingua di Dickens, ricca, fitta, sempre allo stato fluido, tocca in taluni luoghi tetramente privilegiati una calcolata malizia retorica, una concentrazione ritmica e verbale. Nella descrizione di Miss Havisham è quel *white* che prima indica la veste nuziale, poi le scarpe, infine i capelli, e che adempie a due funzioni opposte, ed è pertanto straordinariamente attivo, riuscendo, con un unico segno, a dirci come quella creatura partecipi insieme dei vivi e dei morti, e dunque sia fantasma. Nelle stesse righe, la triplice ripetizione di un iniziale *I saw* e, poco oltre, di *Once* danno una torva e solenne scansione cerimoniale. Un raschio di tarlo verbale descrive il miserabile quartiere di Barnard's Inn: "dry rot and wet rot and all the silent rots that rot in neglected roof and cellar - rot of rat and mouse and coaching stables...".⁹ E si ricorderanno certe aspre e bizzarre apparizioni: "I had seen the damp lying on the outside of my little window, as if some goblin had been crying there all night, and using the window for a pocket-handkerchief".¹⁰

⁹"Un putridume secco e umido e tutto il silenzioso putridume che marcisce nei solai e nelle cantine abbandonate, marciume di ratti e sorci e stalle...".

¹⁰"Vedevo la nebbia fuori della mia piccola finestra, come se un folletto avesse pianto tutta la notte, e avesse usato i vetri come fazzoletto".

Dunque, la favola violenta, e i personaggi, abbreviati fantasmi, ruotano attorno al nucleo centrale, ad una struttura che immaginerei come un luogo pulsante, donde procedono immagini, appunti corporei, suoni, segnali. Sono il lessico di un linguaggio ilare e angosciato, in cui il terrore si insaporisce di un sardonico riso.

Il terrore come struttura. Esiste un solo punto di vista, una sola collocazione dalla quale ogni immagine appaia intrisa sempre di nemica e frodolenta onnipotenza, ed è l'infanzia. L'infanzia dickensiana è un luogo abitato da oggetti di proporzioni abnormi, uno spazio minaccioso ed impreciso circonda ogni figura; la difesa è inane e disperata - donde il ricorso al furore immobile e clandestino dell'umorismo - per cui non v'è gesto che non sia enigmatico, fatale, esasperante. Il mondo non ha confini, in nessun luogo vi è riparo, la madre è morta da sempre, i muri già cedono alle tentazioni della fatiscenza, le nebbie partoriscono volti maligni o inafferrabili. Il sistema dell'invenzione dickensiana, apparentemente così vago e difforme, disperso in un gioco di eventi agitati, drammatici e chiassosi, si unifica in conclusione in una zona continua, compatta, una palude, un luogo in cui la decadenza consegue una sua trista opulenza, e mostruosamente governa una infanzia impotente e fantastica:

" ... I have often thought that few people know what secrecy there is in the young, under terror. No matter how unreasonable the terror, so that it be terror... I was in mortal terror of myself... I had no hope of deliverance... I am afraid to think of what I might have done on requirement, in the secrecy of my terror".¹¹

[1966]

¹¹"... Ho spesso pensato come pochi si rendano conto della disperata solitudine in cui viene a trovarsi un ragazzo in preda al terrore. Anche il terrore più irragionevole è pur sempre terrore... Avevo un terrore mortale di me stesso e non avevo speranze; e tremo al pensiero di quello che avrei potuto fare, in quell'occasione, nella solitudine del mio terrore".

ESOPO

In apertura delle sue *Favole*, La Fontaine rifà nel suo francese volatile e secco la *Vita di Esopo* che va sotto il nome di un dotto bizantino del quattordicesimo secolo, Massimo Planude. Gesto di elegante cortesia letteraria, ma anche scelta critica. La Fontaine poneva le sue *Favole* sotto la protezione di un nome vago, un personaggio insieme vero e mitico; sceglieva di collocarsi in una regione precisa della letteratura, per ragioni che potremmo dire tecniche, e non sentimentali o morali. Esopo non era un maestro, era piuttosto un eroe eponimo, il rappresentante riconosciuto di una provincia eterna, dove coabitavano, in arcaica uguaglianza, i grandi, gli umili, gli anonimi; se qualcuno era più specificatamente rappresentato da Esopo, era appunto questa plebe di senza nome, la cui esistenza si concentrava in un riso svelto, un effimero aneddoto ripetuto e meditato, perduto e ritrovato a distanza di secoli e di continenti. La prima proposizione della *Vita di Esopo il Frigio* dice: "Non sappiamo nulla di certo sulla nascita di Omero e di Esopo". La gloria mitologica dell'anonimato letteraria non poteva essere dichiarata in modo più perentorio e illuminante. In questa idea della letteratura, Esopo può stare accanto ad Omero; forse di più: il cieco di Chio e il deforme schiavo frigio sembrano rappresentare le fondazioni della greccità, le categorie, i generi, le convenzioni di un mondo intellettuale, quotidiano, fantastico, umile.

Omero ed Esopo hanno nei secoli perduto ogni connotato sicuramente tangibile: e tuttavia essi sono i due luoghi terminali della fantasia greca, due sedi simboliche, da una parte uno dei grandi insondabili templi del mondo, dall'altro un sasso attentamente lavorato da un anonimo contadino, e piantato nei suolo accanto ad una tana di lepri, tra rovi ed ulivi. Vi sono scrittori greci più grandi di Esopo, ma Esopo è quel termine, e come tale è talmente grande da essere anonimo, un ignoto, una favola. La biografia attribuita a Massimo Planude è già la sistemazione di una leggenda, ma essa esisteva da molti secoli. Ma prima della leggenda vi era stato un esile filo di storia. Erodoto e Plutarco parlano di Esopo: per essi, Esopo è ancora uno schiavo frigio, vissuto nel sesto secolo prima di Cristo, ucciso a Delfi; a quel tempo, nessuno parla ancora della sua deformità. La sua autorità letteraria è grande agli occhi di Aristofane e di Socrate, ma, sottrattosi al ruolo sociale definito dello scrittore, in breve la sua immagine si altera. Alle testimonianze verosimili e concordi si aggiungono le fantasie su questo misterioso, ironico eroe della letteratura umile. Esopo divenne lo schiavo deforme che è giunto fino a noi; può sembrare singolare questa degradazione fisica di un autore tanto amato nel mondo greco: ma questo mondo aveva già ammirato il paradosso inquietante della bruttezza in un altro "autore" di cui non si conoscevano che memorie di parole, e che, in carcere, aveva musicato favole di Esopo: Socrate. La bruttezza di Esopo è socratica, ironica, una astuzia della ragione, della storia, della retorica: è un paradosso, e dunque una invenzione singolarmente intensa; se Socrate era una statua di Sileno che nascondeva un dio, Esopo era l'albero secco che custodisce un tesoro. E

che egli fosse una provocazione, un segno di contraddizione, lo dimostra la tradizione della sua morte: a Delfi aveva offeso quella gente che viveva del prestigio dell'oracolo; e costoro l'avevano gettato da una rupe. Ma gli dèi diedero ragione ad Esopo, e Delfi fu punita e devastata finché non ebbe espiato il suo delitto. Come Socrate, Esopo era una presenza "impossibile", una sfida, tanto più intollerabile in quanto veniva proposta come un rapido gioco. La sua deformità acquisita fu il segno della sua assunzione al mondo degli dèi; si narrò che risuscitasse da morte, e vivesse una seconda vita, e combattesse alle Termopili, da eroe greco; e Luciano lo fece banchettare con gli dèi, ilare e ridevole, lo schiavo assassinato a Delfi dagli uomini dell'oracolo.

Il gioco di Esopo è ancora più complesso e sottile; in lui le contraddizioni si incontrano, si sovrappongono. La sua condizione di schiavo propone una lettura delle sue favole come letteratura povera, sconfitta, documento di una clandestina opposizione al mondo degli eroi: in questo senso, egli sarebbe non solo il compagno, ma l'oppositore di Omero. E tuttavia la sua professione di oppositore viene esercitata nell'ambito dell'invenzione letteraria; il conflitto tra umili e potenti viene tradotto in un contrasto tra generi. Esopo venne letto e tramandato come uno scrittore; attorno al suo nome si aggregarono materiali retoricamente coerenti: tanto coerenti da svelare la loro qualità deliberata, la fedeltà ad un modulo intellettuale. In Esopo si salda una tradizione antica e di molti paesi, e si colloca come istituzione: in questo senso, la favola di Esopo è letteratura come la commedia di Aristofane.

La retorica delle favole che ci sono giunte, attraverso una lunga tradizione manoscritta, sotto il nome di Esopo ha delle costanti attentamente lavorate e ripetute. Qualcosa fa pensare alle rigorose convenzioni del teatro comico classico, alla costanza intellettuale con cui il materiale discontinuo dell'esistenza veniva domato dagli schemi rigorosi di un genere. Se Omero è il poeta degli eroi, dei nomi propri, che non mancano né ai codardi né ai pitocchi, in Esopo solo gli dèi hanno un nome: anonimi gli uomini; per il resto, di volta in volta, si adopera "la volpe", "il lupo", "il leone" come se fossero personaggi singoli: in realtà, non ci sono personaggi ma unicamente ruoli. I ruoli sono fissi, rigidi, impersonali; eseguendo i gesti indicati dalla rapida didascalia della favola, le maschere non tentano di cattivarsi la simpatia, di muovere le emozioni del lettore. I ruoli sono disposti in modo da disegnare una situazione; questa appare per un istante, e viene immediatamente cancellata. Una favola esopica è una fulminea epifania, una apparizione: balena un fulmineo disegno, appare qualcosa di umile, ma disegnato con estrema parsimonia, una nudità non frettolosa. Tra i ruoli non vi sono praticamente mai relazioni emotive: rarissimo l'amore, e accidentale alla favola - come quella misteriosa gatta trasformata in schiava da Afrodite (76) - una sola volta si intravede la tenerezza dei vecchi per i piccoli, in una stupenda favola (223) in cui la vecchia alternatamente chiama, a minaccia, il lupo, e promette di scacciarlo, a protezione del bambino: e il lupo, che è un onesto logico, resta disorientato; ma i sentimenti che appaiono non possono essere quelli che fanno dell'uomo un essere potente, psicologicamente eroico; le regole della favola vogliono sentimenti

minuscoli, minuti, afflitti ma non tragici: rancore, furbizia predatrice, astuzia del debole che si salva, avarizia, una cattiveria svelta e terrestre. Operando in modo esattamente contrario all'epica e alla tragedia, la favola riduce e raggrinza le dimensioni del mondo, ignora lo spazio, la violenza, tutte le condizioni estreme; non cerca né lacrime né commozioni né turbamenti, ma al più un breve e chioccio riso: niente riso eroico, rabelaisiano. La penuria del mondo esopico, come l'anonimato, appartengono alle regole letterarie cui ha scelto di ubbidire. La stessa comicità deve essere povera, non liberatrice né fantasiosa; poiché anche il comico può essere un affetto "grande", Esopo lo rattrappisce con una punta di miseria, di acredine più che di amarezza.

Ho detto che Esopo ignora lo spazio: da un lato ignora il cosmo, il mondo, dall'altro la sua retorica lo vuole laconico, subito concluso. Il lettore di queste favole si accorge subito che non si tratta di appunti per racconti, non di riassunti, ma di testi interi, di esempi rari di una brevità completa. Ogni favola è un istante narrativo, una evocazione subito dispersa. Questa brevità ha, ovviamente, una funzione retorica: la favola non è soltanto rapida; essa non racconta una serie di eventi, non è una struttura dinamica, ma l'individuazione, come in un disegno nella sabbia, di una serie di punti che, al termine del movimento della mano, segnano un luogo, a sua volta subito cancellato. Le favole non sono solo brevi, sono effimere: il loro fulmineo scomparire è una garanzia; fuori da quelle poche righe non accade nulla. La rapidità è difensiva; come i suoi umili anonimi, il favolista appare e scompare, non vuol farsi cogliere, ma

nemmeno ambisce alla grandezza minacciosa del fantasma; è, piuttosto, un folletto.

Se dovessi inventare una ideologia generale del mondo esopico, il sospetto di un universo, direi che in esso si rappresenta il punto di vista delle divinità inferiori nei confronti degli dèi superi. In effetti, costoro sono gli unici portatori di nomi. Ma Esopo non li vede amici: vendicativi, vanitosi come Ermes che vuol sapere quanto costi una sua statua, bizzosi, qualche volta giusti ma di una giustizia lenta, burocratica, di maniera; e c'è chi tira ad imbrogliarli, far promesse e poi stravolgerne il senso in modo da non osservarle ma non tradirle; c'è chi supplica e prega ed alla fine, stremato, fracassa la testa di un dio di legno, e trova che lì appunto quel dio avaro teneva acquattato un tesoro. Circola nelle favole esopiche un'aria di empietà chiotta e defilata, una svelta imprecazione da povero; ma quel che di vagamente pio vi si avverte, è di una pietà da dèi silvani, da satiri, e anonimi custodi dei termini e dei cardini.

Nel libro esopico sono entrati esempi di favolistica di varia estrazione, ma sempre ridotta ad ubbidienza a quella struttura, a quei duri confini stilistici. La storia del pipistrello, del rovo e del gabbiano (250) è un "pezzo breve" che sa di fiaba; ma talora ci lasciano perplessi dei fulminei enigmi - ed Esopo era reputato famoso risolutore di enigmi -; è ancora la strana favola della gatta innamorata e trasformata in donna da Afrodite, ma che alla vista di un topo scatta alla rincorsa e alla propria rovina: dove pare di intravedere un presentimento vampiresco; l'albero inutile che racchiude un tesoro (85) ha un sapore di saggezza laconica ed orientale; e questa che quasi non è favola, ma scheggia di un bestiario

favoloso e insieme psicanalitico: "Dicono che le scimmie mettono al mondo due figli alla volta; uno lo amano e lo allevano con ogni cura; l'altro lo odiano e lo trascurano. Ma succede poi, per un fatale destino, che la madre, a forza di abbracciare con appassionata violenza il prediletto, lo soffoca, mentre il fratello trascurato diventa adulto" (307). Si ha l'impressione, a tratti, di trovarci di fronte a documenti quasi affatto taciturni, a insegnamenti criptici, frammenti di un discorso scheggiatosi nei secoli. Vi è, insomma nelle favole di Esopo qualcosa di vagamente occulto, o semplicemente delle mosse, delle invenzioni che si rifanno alle regole di un gioco in larga misura disperso; e la prova è in quei brevi appunti di interpretazione moralistica che sono aggiunti alle favole, e che ad esse sono molto posteriori: in alcuni manoscritti vi sono perfino interpolazioni cristiane. Ora, è del tutto evidente che il commentatore non capiva quasi mai la favola, e per volerla ridurre ai canoni di un moralismo immediatamente pedagogico, ne perdeva la svelta ambiguità, la pulita povertà strutturale. Dunque, qualche secolo dopo la sua fortuna, Esopo, questo scrittore apparentemente elementare, era diventato oscuro, elusivo, e proprio la povertà del commento moraleggiante ci fa capire che le favole esopiche sono assai di più, che la loro esilità nasconde un gioco attento, forse raffinato, insieme arcaico e ostentatamente quotidiano.

La poetica della favola esopica è un'accurata, deliberata antipoetica; per questo il bizantino che lo citò accanto ad Omero parve intenderne la bizzarra unicità, l'esemplare anonimato; e mescolando, come fece, alla sua già leggendaria Vita la materia di una favola orientale, lo pose ai limiti dell'universo greco, un punto di confine al quale potevano affluire

tradizioni, miti, enigmi, giochi, oracoli da ogni parte del mondo, per trovare l'umile e sapiente esattezza, l'effimera completezza, la calcolata distrazione delle sue favole di poche righe.

MARCO POLO: IL MILIONE

Chi è Marco Polo? Dal punto di vista anagrafico, che è anche il punto di vista della Storia Patria, e dei Grandi che ci fecero Grandi, abbiamo una scheda segnaletica modesta ma non inadeguata. È, diciamo il livello ufficiale, di rappresentanza, del signor Marco Polo. È, veneziano; nel 1271, all'età di anni sedici con il padre Niccolò e lo zio Matteo parte per la Tartaria. I Polo erano mercanti, ma quel loro viaggio riuscì stranamente diverso da una escursione mercantile. Restiamo ai dati della scheda, compilata dal Commissariato della Storia. Il viaggio dura tre anni, Marco è un giovanottello; si presenta alla corte del Gran Khan. Siamo nel 1274, in Cina. Per chi ama le coincidenze è l'anno in cui, a Firenze, Dante incontra Beatrice.

L'assenza da Venezia di Marco Polo dura ventisette anni: mi sembrano molti. Marco impara il tartaro e riesce assai simpatico al Kublai Khan. Il "Grande Cane" -come detterà poi- lo fa suo ambasciatore, e Marco capisce perché mai a lui appunto, veneziano, è toccata questa sorte singolare. Nel capitolo 15 del suo *Milione* - ne abbiamo dal 1975 una edizione critica (curata da V. Bertolucci Pizzorusso, e annotata da G.R. Cardona, Adelphi) così descrive il suo ritorno da una ambasciata: "Lo giovane [Marco parla in terza persona] ritornò: bene e saviamente ridisse l'ambasciata ed altre novelle di ciò ch'elli lo domandò, perché il giovane

aveva veduto altri ambasciatori tornare d'altre terre, e non sappiendo dire altre novelle delle contrade fuori che l'ambasciata, egli li aveva per folli, e diceva che più amava li diversi costumi delle terre sapere, che sapere quello perch'egli aveva mandato. E Marco, sappiendo questo, aparò bene ogni cosa per ridire al Grande Cane".

Dunque la scheda ufficiale si arricchisce: egli diventa ambasciatore perché non è ambasciatore; è un viaggiatore che guarda mentalmente, annota, paragona, vede cose, uomini, bestie. E il Grande Cane, immobile sul suo trono poderoso, vuole queste storie, vuole sapere notizie delle genti, e certo al discorso tartaro del giovane veneziano ride, si agita, e la sua alacre mente di conquistatore della steppa vagabonda si perde nel grande, diverso mondo di Marco Polo. Qualcosa rammenta le *Mille e una notte*, le notti nelle quali Sherezade racconta il mondo e il sopramondo, i vagabondaggi e l'amore ad un solitario, feroce, immobile e disamorato sultano. Gli anni passano, e Marco diventa governatore di una mirabile città di "Quinsai" - oggi Hang-chou - una città che "io Marco lo vidi poscia co' mi' occhi" - "dura in giro C miglia e ha dodicimila ponti di pietra; e sotto la maggior parte di questi ponti potrebbe passare una grande nave sotto l'arco... Quiv'à tanti mercatanti e sì ricchi e in tanto novero che non si potrebbe contare che si credesse" (148). La sua sorte singolare lo ha dunque portato ad una città che è simile a Venezia, un luogo con strade d'acqua, e ricchi mercanti, e innumere navi. Poi, comincia a desiderare il ritorno; ma il Grande Cane rilutta. La sorte lo aiuta; una spedizione per mare deve portare una principessa sposa verso la Persia: una spedizione per terra è già fallita. Partono ottocento uomini su

molte navi, quando arriva ad Ormuz, tra Arabia e Persia, sono vivi in diciotto: tra questi Marco Polo e, parenteticamente, la principessa. Nel 1295 è a Venezia: ma nessuno ricorda il giovane partito sedicenne, per qualche tempo visse certo come uno straniero sospetto. Com'era diventato nella sua bocca il parlare veneziano? Poi dovettero accoglierlo, tanto che lo mandarono in guerra e dopo la battaglia della Curzola finì in una prigione genovese - 1298. Ma la vita gli è bizzarramente ambigua. In prigione trova un carcerato da dodici anni, un Rustichello che ama raccontare le favole di Artù e le battaglie dei paladini. E con lui parla, parla... Così nascerà il *Milione*, uno dei grandi e stravaganti libri del mondo. Torna a Venezia, si sposa, ha figlie, paga una multa per una grondaia, muore. 1324. Che silenzio, quella morte del veneziano che sognava in tartaro.

Questa è una scheda anagrafica, e sebbene singolare, ha pur sempre la sommaria mancanza di stupore di un documento ufficiale. Proviamo a scrutarla, a lavorarla con acidi disvelatori, nel caso che ne venisse fuori un secondo Marco Polo, più elusivo e magico. Intanto, come "apparò li costumi de' Tartari, e le loro lingue e loro lettere" e perché ne venne che egli si facesse "uomo savio e di grande valore oltra misura" (15)? Marco lascia intravedere una sorta di duplicità, una ambivalenza che lo fa appartenere a due mondi, che trovano una segreta comunicazione nel suo corpo. Altri, prima e dopo di lui, visitano quelle terre inospiti e leggendarie: missionari e mercanti. Ma egli che crede all'inizio di essere mercante, si scopre una diversa immagine, è un uomo di sangue europeo un veneziano, che vive gran parte della sua vita in un impossibile mondo

tartaro. Egli è insieme se stesso e il proprio doppio, e di volta in volta le due immagini si scambiano compiti, progetti e memorie. Ma la scheda tace altre figure di cui è fatta la vita. In quei poco meno che trent'anni, Marco Polo non ebbe amori, non ebbe famiglia e figli? L'impressione è che egli fosse un abitatore posato sullo sterminato continente tartaro e cinese, quasi un uccello migratore che avesse scelto, o cui fosse stata affidata una missione innaturale. Egli "sta" in quel luogo, ma non sembra avervi messo radici; non già perché appartenga ad un altrove, ma perché è un viaggiatore, un uomo che nella immobilità si smarrisce. Tuttavia nella città veneziosimile di Quinsai egli ebbe tempo di scorgere "donne come fossero cose angeliche". Se amò, non ne fece parola; ma forse un duplice non ama. E ancora: non sappiamo perché decidesse di tornare a Venezia. Nostalgia? Nel libro che dettò non ce n'è traccia. Forse c'è nostalgia di luoghi totalmente stranieri, occulti e magici. Infine, il *Milione*. Questo libro, che appartiene a tutto il mondo, è perduto. Venne copiato, tradotto, ritradotto, interpolato, castigato, girò per tutta Europa, ma l'originale, quello che egli dettò o nacque dai suoi discorsi con Rustichello, quello è perduto. Forse non era un libro, ma un luogo di parole tessuto in febbrili discorsi. Anche il titolo è ambiguo: *Milione* o *Emilione*? Cifra fantastica o nome proprio? O anche entrambi, visto che una maschera del carnevale veneziano si chiamò appunto *Milione*? Il *Milione* comprende 209 capitoli: pochi superano le due pagine, molti di poche righe: non sono pochi per una vita in Tartaria? In realtà, il *Milione* è un equilibrio miracoloso di reticenza e di sorpresa. È un libro taciturno, come dicono sia taciturno un capitano dai molti viaggi, ma le sue sillabe sono schegge del mondo:

schegge terrestri, umane. Marco Polo viene dopo Odisseo, dopo Sindibad, ma è anche colui che uccide i viaggiatori mitologici; giacché egli "vede". Come aveva esattamente inteso il Grande Cane, Marco Polo sapeva vedere: non raccontava favola, forse non aveva nemmeno molta fantasia. La sua fantasia era il mondo. Egli vede l'unicorno, e l'uccello Rokh di Sindibad; ma li vede come animali mostruosi, "laidi", capaci di vita e destinati a morte. La singolarità magica di Polo fu questa appunto: di attraversare per ultimo i luoghi del magico, del gigantesco, del mostruoso; e di averli attraversati per primo con occhi esatti, umani, mortali, senza paura e senza stupore. Egli è il fratello e l'uccisore di Sindibad.

A Bangkok, nell'area che circonda il grande tempio del Buddha in attesa della morte, una folla di statue orna viali e porte. Vi è tra queste una statua doppia, singolare nel suo vestito: un cilindro in capo, un gonnellino, un farsetto. È Marco Polo, una statua che i sovrani cinesi donarono ai sovrani thai. Mentre Marco Polo sceglie di scrivere un libro destinato ad essere inesistente e proliferante, e si avvia a scomparire nella sua Venezia, in Oriente comincia un'altra storia, anch'essa sua. Possiamo immaginare che, all'imbarco con la principessa sposa, il doppio si fosse congedato dalla sua immagine; e avesse scelto di restare in Asia, ambiguo, duplice, ombra e corpo, un immortale.

DANTE: DIVINA COMMEDIA

Certo, la tentazione è grande. Quale tentazione? Naturalmente, quella di recensire la *Divina Commedia*. Lo so: una frase così fatta non può non generare una fastidita ilarità. Prima di proseguire, cioè di dare libero corso alla tentazione, mi piacerebbe esaminare da vicino questa ilarità, guardare negli occhi i lettori che mi stanno, e fondatamente, dando del buffone. Ricordo un disegno di Feiffer, qualche anno fa, che metteva in scena un signore correttamente vestito, che si produceva in una recensione orale della Bibbia. Una sapiente miscela di lodi, riserve, obiezioni; per un giudizio definitivo, si aspetta l'autore alla sua prossima prova. Si capisce che non è ragionevole recensire la Bibbia, e nemmeno la *Divina Commedia*. Perché? Recensire implica un lavoro in qualche modo angusto, svelto, una presentazione per sommi capi, con qualche citazione, e una impressione di massima, conseguita alla fine di una lettura qualche volta attenta, qualche volta impaziente, in ogni caso una lettura rapida, perché in genere è bene che un libro venga recensito quando ancora odora di inchiostro. Nel compito del recensore si incontrano due esigenze impossibili: deve capire, e capire alla svelta. Inevitabilmente, si pensa che il recensore debba scegliere ciò che è facile da capire, qualcosa che non si rifiuta ad una rapida ed indulgente lettura. Per il recensore intossicato, il libro breve e stampato largo ha un fascino torbido e morboso.

C'è un'eccezione, apparentemente. Il recensore, prima di dissipare una promettente giovinezza nella sua oscura professione, è stato certamente un lettore libero e giocondo. Ha letto lunghi e difficili classici. Li ha meditati e riletti. I romanzi russi di milleduecento pagine erano il suo pane; romanzi tedeschi di seicento pagine colmi di pigri drammi interiori gli davano un bel colorito roseo. A quel tempo, il recensore era un uomo libero e fervido. Aveva l'impressione di avere delle idee. E se ora gli torna fra le mani uno di quei grandi libri, i libri con cui i professori mettono assieme le storie letterarie, si offre per recensirlo. Ma ora il supplizio cambia: forse il recensore ha qualcosa da dire; ricorda i suoi fremiti non banali, e leggendo rintraccia schegge di quelle che tuttora gli sembrano idee. L'occhio gli brilla, si sente un uomo nuovo; ma nel momento di accingersi al suo compito congeniale egli si rammenta che gli spettano centocinquanta righe. Se in quel giorno non ci saranno morti illustri, ingegnosi attentati e minuscole quanto capricciose guerre locali, potrà spingersi fino a centosessanta. In centosessanta righe si possono fare e dire molte cose: sfidare a duello, dichiarare una profonda e legalitaria passione insultare qualcuno a sangue e proclamare lo stato di guerra. Ma non si possono enunciare molte e complicate idee. Bisogna avere idee piccole, tascabili, biodegradabili. Niente grandi sintesi. Niente illuminazioni. Recensire. Forse dovrei ricordarmi che ho cominciato avventatamente proponendomi di recensire la *Divina Commedia*. Che cosa avrò mai in mente? Naturalmente, una idea tascabile; il resoconto frettoloso e irresponsabile di una mia recente esperienza in proposito. Negli ultimi due mesi mi è accaduto di fare qualcosa che da tempo avevo

in animo, che certo molti hanno fatto, ma almeno altrettanti non hanno mai fatto. Ho letto la *Divina Commedia*. So già che mi state dando dello sciocco. Niente da eccepire. Ma per la prima, irripetibile volta mi sono provato a leggere tutta la *Divina Commedia* dal primo verso dell'Inferno all'ultimo del Paradiso, senza soluzioni di continuità. Non l'avevo mai fatto. Come tutti gli scolari delle scuole italiane, avevo imparato Dante leggendo e studiando una cantica alla volta. Dunque avevo in testa tre libri, che potevo certamente giustapporre, ma non potevo pensare come un libro solo. La lettura continuata della *Divina Commedia*, senza soluzioni, badando anzi di far cadere nello stesso giorno l'ultimo canto di una cantica e il primo della successiva, mi ha dato una sensazione inedita, posso paragonarla soltanto all'ascolto integrale di una lunga sinfonia, alla Mahler, o di una sterminata sonata. I tempi di una sinfonia sono insieme autonomi e collegati. Se vi va il lavoro metodico, potete ascoltare sui vostri dischi un tempo alla volta; ma se volete sapere che cosa è la sinfonia, vi tocca trovare due ore libere, e ascoltare tutto: l'allegro, l'adagio, il largo, la fuga.

Credo che tutti i lettori di Dante siano in qualche modo viziati dalla giovanile lettura parcellare imposta dalla scuola. Quando s'è imparato Malebolge e il conte Ugolino, non li si dimentica più. Le tre gigantesche costruzioni continueranno a stargli attorno, irrimediabilmente distinte. Leggendo la *Divina Commedia* d'un fiato, mi rendevo conto di contrastare una antica malsana usanza; ma di meglio non potevo fare. La mia sensazione è stata questa: che la prima lettura dovrebbe essere appunto questa; tutto di fila, e capire quel che si può capire. Il resto verrà

più tardi. Leggendo tutto insieme non solo non si può capire tutto, ma non è opportuno; Dante è un enigmatico, e almeno per una volta accettiamolo per quel che è. Ha i suoi motivi per non farsi capire subito, e qualche volta per essere assolutamente impenetrabile. È una corsa stremante tra luci e tenebre, stelle, lune, soli, misteriosi frammenti di edifici regali e sacri, con mutile, occulte scritte. Il percorso è talora nitido, geometrico; talora geometrico al punto di essere indecifrabile; talora è paludoso, è uno strisciar tra cunicoli ed antri. Non capire è importante. Importante è - che cosa? Forse leggere, forse essere letti, essere insieme interlocutori e destinatari di messaggi criptici e fatali. Ascoltare lo sgomento dei rombi, gli squisiti ritmi. "Come la neve al sol si disigilla": chiarissimo ed inutile capirlo.

Ho detto prima: è come ascoltare una sinfonia, una sonata intera, in tutte le sue parti. Mi si consenta di svolgere un poco questa immagine, non senza indulgenza per la mia stoltezza musicale. L'Inferno si apre con un adagio - il che è assolutamente classico - cui tiene dietro subito un poderoso allegro con fuoco, naturalmente. Nell'Inferno Dante usa un'orchestra alla Mahler; c'è anche molto Verdi, e tutto ciò che in inglese si chiama *operatic*: melodramma, tragedia alla grande. Grande uso di percussioni. Belle arie qualche raro adagio; lirismi "Che da Vercelli a Marzabò dichina". Ho ascoltato attentamente, ma non mi pare ci siano tracce di Wagner. In certe pause, un sospetto di Brahms.

Il Purgatorio è, inconfondibilmente, un adagio. L'orchestra è nettamente ridotta. Direi non più di una dozzina di strumenti, con una splendida presenza di fiati: clarinetto, fagotto, oboe, corno inglese e

almeno due corni di bassetto, quella delizia mozartiana. L'ho già detto, qui si riconosce Mozart; occorre appena nominare la sinfonia in sol minore, i quartetti dedicati a Haydn, il quintetto con clarinetto. No, non c'è flauto. Impossibile non riconoscere Weber, l'incantevole Weber del Trio op. 63; e così non ho dubbi che nell'iperuranio senza tempo il Purgatorio coesiste con le ultime Sonate di Schubert e con i lancinanti quartetti che inseguivano una giovane morte. Beethoven? Non tanto quanto ci si aspetterebbe; diciamo, l'allegretto dell'Ottava.

A confronto del primo tempo, il secondo, il Purgatorio, ha semplificato l'orchestra e raffinato gli effetti; li ha stremati e assottigliati. Passando al Paradiso, il processo è portato più avanti. Ora siamo ad un perfetto fugato, e la macchina strumentale è d'una nudità vertiginosa: al più, un quartetto. Pochissimi strumenti per disegnare una serie di inafferrabili modelli astratti. Qui, sì, c'è Beethoven: la *Grande Fuga* può bastare; o quel Bach dell'*Arte della fuga* che disegnò una musica senza strumenti. V'è dell'altro: Dante ha potuto scrivere i primi due tempi in modi fondamentalmente tonali, ma ora è allo stremo; e continuamente cerca suoni improbabili e impossibili, il lessico gli si frantuma e "immilla", infine si misura con angosciosi stridori atonali, di una solitudine intollerabile. E come lavora tra parole e sillabe la vitrea trasparenza del silenzio.

Dal primo verso dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso* ascoltiamo un processo ininterrotto: si semplificano gli strumenti, si complicano infinitamente i disegni. Alla fine, nel fugato paradisiaco, la vertigine geometrica ci abbacina, trema la soglia sonora, ormai fragile. E ci insidia

l'allegro non dimenticato dell'Inferno. Così congeniale: come sospettavamo.

(«Corriere della Sera», 1984)

Hilarotragoedia

[1] Il libretto che qui si presenta è, propriamente, un trattatello, un manualetto teorico-pratico; e, come tale, ben si sarebbe schierato a fianco di un Dizionario del vinattiere di Borgogna, e di un Manuale del floricultore: [...]; e segretamente dedicati alle anime fraterne, appunto ai capziosi delibatori, ai visionari botanici o, come in questo caso, ai rari ma costanti cultori della levitazione discenditiva. L'autore, umile pedagogo, ambisce alla didattica gloria di aver, se non colmato, almeno indicato una lacuna della recente manualistica pratica; parendogli cosa stravagante, che, tra tanti completi e dilettoni *do it yourself*, quello appunto si sia trascurato, che ha attinenza con la propria morte, variamente intesa. Come usa, e non senza peritosa compunzione, si additano qui taluni modesti pregi del volumetto, che forse lo differenziano da altri consimili trattati, anche più solenni: [...].

[2] E se taluno troverà codesti documenti inconditi e affatto notarili, non dimentichi che il loro pregio è da ricercare nella minuziosa, accanita fedeltà al vero; e per tanto, essi vengono qui proposti come esempi di quel realismo, moralmente e socialmente significativo, di cui il raccoglitore vuol essere ossequioso seguace. [*Antologia Privata*, p. 148]

Nuovo Commento

[1] Vorremmo suggerire al lettore di considerare il libro in cui si imbatte poco oltre in primo luogo come un supporto per copertina, destino oggidi non infrequente, e forse non deplorabile, giacché è arcaica saggezza che l'eloquenza delle lapidi d'assai migliori i lineamenti degli elusivi meschini sottostanti. [*Antologia Privata*, p. 148]

[2] Il libro che a tanto disegno si appende non presume di essere didascalia, sebbene abbia vocazione indubitabilmente didascalica; ma lietamente ad esso si offre come supporto, che ne agevoli il maneggio e il trasporto. In tal modo, esso ribadisce la propria qualità servile, manualistica, sommariamente informativa; qualcosa che aspira, come a proprio ideale, alla concisa emblematicità di un orario ferroviario: pagine in cui poche cifre, patetici o arroganti nomi di agglomerati umani, indicazioni di neghittosi o precipitosamente scanditi itinerari, riassumono empie ambizioni, disperazioni striscianti, tutti i dati di un labirinto che nessuna consolazione di tappa o tregua può mondare del suo carattere rigorosamente mortale. [*Antologia Privata*, p. 149]

Lunario dell'orfano sannita

[1] Nel presente libro, l'orfano sannita appare un'unica volta, in un contesto lievemente indecoroso; per il resto è assolutamente assente, professione che gli riesce congeniale e che lo rassicura. Tuttavia, egli è il committente - naturalmente analfabeta - e il destinatario di questi pezzi che, ispirati dalla codardia, effimeri e pusilli, naturalmente gli somigliano. [*Antologia Privata*, p. 151]

A e B

[1] Nel momento in cui scrivo queste righe, questa etichetta da incollare ad un recipiente, un container di anonimi, pseudonimi e defunti, io ignoro quale sarà la copertina del container; è una situazione imbarazzante, giacché, fino a che non esisterà una sia pure putativa copertina, io non potrò essere certo che questo oggetto impreciso, informe, deforme, [...]; io, insomma, ignoro se "questo" riuscirà mai a conseguire i caratteri contrattualmente impegnativi di un libro. Il fatto che tuttora non abbia copertina mi conforta nella sensazione che esso non uscirà da una condizione gelatinosa, che non procederà oltre la consistenza della muffa letteraria, un tenero e morbido e inetto muschio che, a raschiarlo, produce sommessi soffi, e fiati, e lagni; e, a seviziarlo tra pollice e indice, dà fuori una vischiosa materia vocalica che, intiepidita col fiato o col sudore, si raggruma in brevi momenti sintattici, poco più che sillabe. [*Antologia Privata*, pp. 151-152]

[2] Per questo, il portone, la lapide della copertina è necessaria e sulla piastra e dura distesa, su quel divieto, quello scongiuro di carta, il tipografo metterà un paio di lettere senza senso, un alfabeto subito troncato, una filastrocca decapitata, per alludere, con un gesto sbadato, a questi anonimi nomi, mentiti, o matti o morti. [*Antologia Privata*, p. 152]

Cassio governa a Cipro

[1] Suppongo che dovrei rivolgermi a Lei titolandola di "Professore", ma onestà vuole - la, mi consenta, famosa onestà dell'onesto Jago - che il presente volumetto venga da me giudicato un deplorevole e supponente documento di tracotanza e insieme di impreparazione accademica; ma non tanto di questo mi dolgo, quanto della intollerabile invadenza, delle meschine fantasticherie su di una vita che, almeno da che sono stato suppliziato a regola di legge e d'arte, non Le appartiene in alcun modo. Non stupisco che Ella abbia osato rivolgersi a me appunto per chiedere una qualche commendatizia, forse un ringraziamento, che La ponga in buona luce presso l'Editore, Pubblico, Estimatori del Guglielmo. Ho ritenuto lecito e anzi doveroso sottoporre a quest'ultimo il Suo messaggio, in pari misura tracotante e servile, ed il suo unico commento è stato questo: "Manganelli non è che una *brioche*". Una risposta da bardo a *croissant*.

[2] stasera teatro, così ilare e riposante: danno l'Otello.

Pinocchio: un libro parallelo

Si suppone in genere che un "libro parallelo" sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte trascrivendo, parte traducendo, confermando, negando, ampliando; avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità, non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.

In realtà chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare - giacché scrivere in nessun modo è possibile - presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all'esterno del libro; ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il "libro parallelo" è tale all'interno del libro che persegue. Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto ad un cubo; ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e

interpunzioni, lacune e "a capo". Non solo: ma le parole così usate saranno simili a indizi - tra delittuoso e criptico - che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi. Un libro, rettamente inteso nella sua mappa cubica, diventa così minutamente infinito da proporsi, distrattamente, come comprensivo di tutti i possibili libri paralleli, che in conclusione finiranno con l'essere tutti i libri possibili. È chiaro, dunque che sarebbe gretto tentare di dar le misure di codesto cubo leggibile all'interno, o di uno qualsiasi dei libri paralleli che vi si acquattano.

Si potrà chiedere perché Pinocchio sia così specialmente cubico; no: direi piuttosto che Pinocchio è altamente indiziario, che è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea. Il parallelista vive in esso la dissoluzione del cubo, alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è: "Tutto arbitrario, tutto documentato".

Centuria

[1] Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modi anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarne righe. Dunque, ambisce ad essere un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università. Libriccino sterminato, insomma; a leggere il quale il lettore dovrà porre in opera le astuzie che già conosce, e forse altre apprenderne: giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo, lì depositate per vereconda pietà di infanti e canuti. A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate: [...]. [*Antologia Privata*, pp. 152-53]

[2] Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. [...] Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale. [*Antologia Privata*, pp. 153]

Amore

[1] Questo libro, avrete notato, ha un titolo; non è un'idea bizzarra, concordo; ma questo mi è caro: che, onestamente, che sarà mai io non lo so. Può essere vocativo da esclamarsi in febbrili galoppante notturne, o in meditati apprestamenti di sonetti; o [...].

[2] "Anima passiva": bersaglio "degradato" di una sevizia meticolosa, o passività regale, cui quella parola che non oso dire è tributata in teca aurea che include fresco sangue sacrificale? Può essere, l'ambigua parola del titolo, invocazione di persona, oppure concetto astratto, o moto dell'anima volta tutta al cosmo, ed oltre. O non sarà questa parola innumerevole nient'altro che il nome autentico e pronunciabile del nulla, dell'abisso che amorosamente avvolge ciò che chiamiamo "le cose", notturno ammanto che morbidamente invade ogni qualità di giorno? Anche meno: uno schiocco di dita, un frullo, [...], o la violenza irreparabile di un silenzio, in una stanza, uno spazio, in cui - subitamente lo sappiamo totalmente - non c'è Nessuno.

Angosce di stile

[1] Ci sono molti motivi per non scrivere questo risvolto: abito una casa afflitta da telefonate e valige, un futuro pesantemente ironico mi provoca, e ciò di cui devo parlare è chiuso nel paziente contenitore del passato. Il passato, lo sappiamo per esperienza e per fede, è l'errore. [...] Ad esempio, il presente coacervo di prefazioni si apre con un testo sulla *Bottega dell'Antiquario* di Charles Dickens che, è del tutto ovvio, sta al posto di una memorabile ricerca sulla *Kabbala* e sul *Golem*, più una grammatica comparata delle lingue semitiche che circostanze atmosferiche mi hanno impedito di portare a termine. Essendo il passato il deposito degli errori, ed essendo il presente testo un luogo del passato, [...], non posso negare che un tal qual sentimento di fiera, di luna park, di festa funebre governa questa radunata di compari. Qui si dispongono parole che parlano di frasi, frasi che commentano parole, pagine a proposito di libri, e infine un libro che tratta di pagine. Il procedimento è impreciso, generoso, avventuroso, irresponsabile. Potrei dire che si tratta di un modo di agire stolto, non fosse il fatto che una reciproca educazione, un tacito accordo impedisce di passare a via di fatto tra firmatario (non già autore) e testo firmato. [*Antologia Privata*, p. 155]

[2] Tutto quello che posso dire a favore di questo atto letterario che sfiora il codice è solo che, secondo i criteri generalmente accolti, non si tratta di critica, genere letterario della cui esistenza educatamente ma con fermezza diffido. Se vi interessano ciarle, berlingate, [...] - insomma, se andate in traccia di cose inutili - non sono così facili da trovare - qui c'è forse qualche briciola, qualche frustolo per palati bizzosi ma poco esigenti. Dovessi datare da un luogo queste parole, le daterei Dall'Osteria del Gambero Rosso [*Antologia Privata*, p. 155]

Discorso dell'ombra e dello stemma

[1] Il presente libro è stato trascritto da un fool; preghiamo i lettori, ove ve ne siano, di non distrarsi mai da questa figura di vago, vacuo, vagellante anche vile amanuense. [...] [Il fool] non può tenere discorsi, non può commentare, non ha pareri, non consente né dissente; ma gli si concede, anzi si vuole che egli straparli, scioccheggi, strologhi, berlinghi, fàbuli e affàbuli, concioni agli inesistenti, spieghi carabattole, ed a se stesso dia torto e ragione, si insulti ed approvi, si accetti e ripudi. In quel che dice molte materie e qualità si invischiano: ma non mai la verità, e non mai il suo contrario. [...] Di ciò che ignora parla a lungo, con particolari molti e pedanti; ma se gli accade di saper qualcosa, già la scorda, la confonde, la irride. La sua mente non è salda, la sua lingua è più celere che sensata, [...]. Non dirà mai una cosa giusta, sia perché ama naturalmente l'errore, la cantonata, l'equivoco, e se fosse abbastanza colto coltiverebbe ogni guisa di paralogismo e di chimera ragionata; sia perché ha licenza di trattare solo quelle cose appunto di cui non è data certa scienza, sebbene poco monti chi pensi in un modo, chi in altro. [...] Quindi il fool ama le ipotesi, specie se infondate; a queste ama opporne altre, incompatibili, ma ugualmente infondate; fabbrica buffonesche metafisiche e tosto le dimentica, le baratta con una manciata di sassi colorati. Infine, niente di quel che dice ha senso, niente va trattato come se ne fosse privo, sebbene sia questa appunto la sua dignità, di essere dissennato, e di professare l'errore, e di scioccheggiare tra

patròlogi, teologi, politologi. [...] Il libro trascritto da un fool è, ovviamente, inutile. Accorto chi lo ignorerà; sottile chi, lette le prime pagine, lo getti in un canto; sàpido chi lo usi per dar saldezza ad un tavolo; chi lo leggerà troverà di molte sciocchezze, e nessuna riconoscenza - per pura distrazione - da parte del fool. [*Antologia Privata*, pp. 153-154]

Dall'inferno

[1] Colui o colei che golosamente acquistasse il presente volumetto adescato dall'ammicco turistico del titolo, sperando di trovarvi non inutili indicazioni per un verosimile soggiorno a conclusione di una vita operosa, la famigliola che lo acquistasse fiduciosa di un sereno findisettimana, con il cesto delle vivande e la buona ciarla dei nonni; costoro sprecherebbero il virtuoso denaro. Infatti, dal punto di vista turistico, che è poi quel che più interessa, il testo è dispersivo e inattendibile, un esempio di pessima professionalità. [*Antologia Privata*, p. 156]

[2] Certo, se tra i lettori vi saranno alluci - anche nasi - intendo dire appunto alluci lettori, forse vi troveranno allusioni a non sgradevoli fantasie, e ricordi, e speranze; giacché gli alluci hanno del sentimentale, e non disdegnano le complici e delicate amicizie. A parte costoro, vi sarà qualcuno disposto ad intraprendere un viaggio costoso per assistere ad "albe cadaveriche". Certo, a modo loro, fanno turismo, [...]. Ma, onestamente, di qual sorta di turismo stiamo parlando? [*Antologia Privata*, pp. 156-157]

Laboriose inezie

Non v'è nulla di più futile della recensione, gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomitolino di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze. Ma appunto questa fatuità insolente può fare della recensione un 'genere' letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti, un berlingare senile; e dunque anche alla recensione può spettare una qualche accoglienza nella disordinata, chiassosa piazza dei mestieri letterari, tra il poema epico e l'epigramma, il sonetto caudato e il capitolo in rima. Diverte pensare l'articolo letterario come imparentato all'Elogio dell'anguilla - pesce nobilmente lubrico - o dell'orinale - oggetto intimo, tristo e irrinunciabile, materia di riso e cruccio. Appunto, un che di ambiguo, di esiguo, di esile ed elusivo, e insieme di futile e povero, e tuttavia costante, una cosa sciocca e inquietante come l'ombra. Se la letteratura è un sogno caotico e sfrenato, una città frequentata da cantafavole, buffoni, prèfiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il buffone del buffone, la spalla del grande tragico, la claque del meditaondo, il parassita del pedante. Ecco, il parassita, nobile, arcaica, odiosa e petulante figura che appartiene alle più antiche tradizioni dell'urbanistica della suburra letteraria. Il parassita è un impasto di smorfie, di *fraintendimenti*, parole storpiate, echi equivoci, rumori sconci, lazzi pensosi e concetti sbracati, che chiedere di più pertinente a un discorso letterario, ornata, splendida orazione funebre in onore dell'unico eroe attendibile, l'eroe negativo? Indulgenti, preoccupati, gettate il vostro obolo al furbo parassita.

Tutti gli errori

[1] Concordano teorici e critici, uomini e donne di colte e di facili letture, essere il romanzo ideale alla narrazione di pervasivi e meticolosi amori, alla documentazione di massicce, angolose disperazioni, infelicità minuziose, in breve, tutto ciò che possiamo chiamare - una vita. Ma ove si tratti di crocci, angustie, angosce, epifanie, allucinazioni, [...] - ove si debba far discorso di dèi, amori, di nozze e di triangoli, nulla v'ha di meglio del buon, vecchio, invernale racconto. [...] Insomma, il romanzo è tenuto ad una tal quale consequenziaria ostinazione, che non può conseguirsi che a prezzo di pedanti esclusioni: per questo dinosauri, arcangeli, parallele, tragi e noumeni hanno parti affatto secondarie nella narrativa degli ultimi secoli.

Il presente libercolo vuol essere un contributo modesto ma non inattendibile al ritrovamento delle frammentate filastrocche, note come racconti. [...] S'è detto: i racconti son favole invernali, consanguinee alla vecchiezza, all'infanzia, alla gelida lunghezza della notte. [*Antologia Privata*, p. 157]

Antologia Privata

[1] Allo stesso modo [hace referencia a la historia de Atreo y Tiestes], o in modo simile, un tale, che vanta l'empio e infondato diritto di farsi passare per "autore", gode della semplice e pulita operazione di sbranare i libri che vanno per il mondo sotto il suo nome, e di ricavarne uno stufato, un timballo, un brodetto, uno stracotto, uno spezzatino, un cibo gustoso e vendicativo. Una antologia è una legittima strage, una carneficina vista con favore dalle autorità civili e religiose, un massacro commercialmente attendibile, infine un mezzo per cui il così detto autore può dar sfogo alla parte più cruda della sua ambivalenza verso quei libri di cui egli sa meno di chiunque altro.

La presente scelta è tale solo nel senso che a questa parola danno il norcino e il trippaiolo; ma vi è in più una sfumatura cannibalesca che non dovrebbe andar perduta, una grazia rancorosa, un furore quale si può avere solo per "le proprie viscere", e di cui i fratellini Atreo e Tieste non erano inconsapevoli, ed al cui convito l'estensore della presente nota attende d'essere cortesemente invitato.

Improvvisi per macchina da scrivere

[1] La macchina da scrivere nasce dai capricciosi amori di un cembalo estroso e di una mitragliatrice giocattolo. [...] Le lettere che leggete sui testi sono quanto resta degli antichi melodrammi, delle favole pastorali in cui il cembalo, complice consenziente, venne coinvolto. Fu un amabile dono di nozze. Incidentalmente, per questo la macchina da scrivere racconta volentieri romanzi e progetta epistolari. [*Antologia Privata*, p. 158]

[2] Nell'anima del dattilografo - inteso nel senso più ampio - si nasconde un solista dei tasti; è consanguineo del pianista, del clavicembalista, di tutti coloro che vivono di e per una tastiera. [*Antologia Privata*, p. 158]

[3] Improvvisazione: la macchina da scrivere ha questo dono difficile: cattura l'improvvisazione. Vi furono improvvisatori pianisti, violinisti, cantanti, anche poeti: ne resta solo la stupita testimonianza di qualche spettatore. Altri improvvisò discorsi: ne vennero catastrofi. Ma la minima, umile macchina da scrivere è oggi la naturale tastiera dell'improvvisatore. Esigua, futile e svelta è l'improvvisazione: un pò furba un pò sciocca, un gioco patetico, insulto soave, graziosa villania; infine, istantaneo, già scomparso, è il rintocco di un riso già dimentico di ciò di cui si è riso. [*Antologia Privata*, p. 158]