



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

“Un luogo non propriamente umano”

Una lettura matteblanchiana de *La palude definitiva* di
Giorgio Manganelli

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Rachele Gerardi
n° matr.1232845/ LT

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

Introduzione.....	p. 5
Capitolo 1: Dal conflitto alla proporzione. Simmetria e asimmetria in letteratura....	p. 9
1.1. Ignacio Matte Blanco e Francesco Orlando: un incontro e un confronto.....	p. 9
1.2. Metafore e metonimie.....	p. 21
1.3. Emozioni.....	p. 29
Capitolo 2: Il gioco e la morte. Giorgio Manganelli, teoria e auto-commento.....	p.35
2.1. Stile e linguaggio, da <i>Hilarotragoedia</i> a <i>La Palude definitiva</i>	p. 35
2.2. Il cielo, la terra e la città.....	p. 39
2.3. La musica e la matematica.....	p. 47
Capitolo 3: La palude definitiva e le classi bi-logiche. Una lettura reciproca.....	p. 55
3.1. Mappe e scacchiere.....	p. 55
3.2. Geografia dell'inconscio e luoghi del racconto.....	p. 59
3.3. Ilarità, commozione, metalinguismo.....	p. 65
3.4. Due direzioni e due aldilà.....	p. 69
Bibliografia.....	p. 73

INTRODUZIONE

Giorgio Manganelli muore il 28 maggio 1990, cinque anni dopo, nella stessa città scomparirà anche Ignacio Matte Blanco: partiti dai poli opposti del mondo, uno dalla capitale cilena Santiago, l'altro da Milano, i due autori si trovano a loro insaputa avvicendati in sistemi culturali simili tra loro, che fronteggiano con ricercati strumenti logici, entrambi nella posizione critica che li vede giudici delle carenze strutturali dei rispettivi campi professionali e dunque artefici di nuovi illuminanti sistemi alternativi. Nel secondo Novecento in Italia si avvicendavano correnti dalle direzioni contrarie ma convergenti: se nella cerchia neo-avanguardista si credeva che la lingua fosse un impalcatura da sbugiardare con i suoi stessi strumenti tramite “il sistematico processo di dissoluzione del linguaggio tradizionalmente inteso, nel tentativo di spingere la parola al di là dei confini stessi della semanticità”¹, gli strutturalisti teorizzavano il linguaggio come sistema di relazioni, mentre per i neo-idealisti l'obiettivo era “la ricerca di una connessione tra finito e infinito da condursi [...] per via positiva, dimostrando nella stessa struttura finita la presenza dell' Idea”, meta demolibile “per via negativa mostrando che il finito, per la sua intrinseca irrazionalità, non è reale o è reale nella misura in cui rivela e manifesta l'infinito”². Con queste inflessibili premesse, l'unico motivo per fare letteratura rimaneva lo scrivere mirato ad esprimere “la verità ultima della situazione dell'intellettuale nel mondo presente”³. Di ciascuno di questi presupposti Manganelli è moltiplicatore, sia sistemico, nel momento in cui colloca le diverse istanze ideologiche in un comune apparato, sia semantico, dato che la sua produzione letteraria è esattamente il riverbero in chiave narrativa e anzi, per ritmo e oscurità, a tratti semi-poetica, delle affermazioni che sorreggevano le speculazioni dei gruppi di intellettuali a lui contemporanei. Non c'è da stupirsi che al di là delle faziosità politiche le diverse scuole di pensiero fossero accomunabili e collocabili in un'unica sintesi, dato che le loro

¹ Giorgio Luti, *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1985, p. 126.

² *Ivi*, p. 130.

³ *Ivi*, p. 127.

premesse erano le stesse strutturaliste che avevano mosso i primi passi a partire tanto dalla linguistica quanto dalla psicanalisi.

Così come Giorgio Manganelli, pur implicato nelle logiche neo-avanguardiste imperniate attorno all'alterazione attiva del linguaggio non evita di dare di questa operazione una ragionevolezza teorica fondata sulla postulazione del nulla, allo stesso modo Matte Blanco, formatosi nel seno della dottrina psicodinamica, basata dunque sui processi e sui meccanismi della psiche (vale a dire su quello che all'inizio de *L'inconscio come insiemi infiniti* viene definito "fatto clinico"), promuove una tensione verso un "sistema di riferimento", immobile e logicamente inattaccabile. È inoltre innegabile che gli stessi temi che emergevano nella letteratura europea dell'epoca riverberassero anche in quella ispano-americana con ricadute non dissimili a quelle che si possono riconoscere nello stesso Manganelli. Gli avanguardisti sudamericani promulgavano il medesimo sperimentalismo linguistico volto all'espressione dell'angoscia dello scrittore e alla costruzione di una realtà alternativa capace di riflettere il carattere effimero del testo, tradizionalmente accompagnati da quella creatività immaginativa che riconosciamo anche nei mondi fantastici ideati dall'autore de *La palude definitiva*. Altro anello di congiunzione tra le due culture è un autore argentino molto amato da Manganelli, che, con la solita scaltra ironia, ne commenta l'opera: "Non vorrete che vi dica che «è bello», «è bellissimo», «è inquietante». Se leggo Borges, non mi interessa giudicarlo, né fondamentalmente, capirlo; mi interessa sapere che cosa significa il fatto che io lo legga." Il motivo per cui Jorge Luis Borges fosse tanto caro a Manganelli è presto comprensibile una volta individuato il tema della sua letteratura, che è poi lo stesso che sostiene la costruzione del saggio *La letteratura come menzogna*, un'ode a chi, come Manganelli, come Borges "ama non il profilo, ma la misteriosa e inesauribile storia della sua ombra"⁴.

Giorgio Manganelli e Ignacio Matte Blanco si trasferiscono a Roma rispettivamente nel 1953 e nel 1966, luogo in cui lavorano alle rispettive pubblicazioni, fino a quella postuma de *La palude definitiva* (e alle innumerevoli altre che la precedono) e a quella de *L'inconscio come insiemi infiniti* avvenuta nel 1975. Si tratta in entrambi i casi di opere finali, conclusive di articolate meditazioni teoriche ed esistenziali, che del termine, della definitezza, conservano la proprietà ordinatrice. Siamo di fatto di fronte a

⁴ Il commento di Giorgio Manganelli a Jorge Luis Borges è contenuto in *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2021.

due sistemi che sono spazi, geografie, mappe... Una lettura matteblanchiana del *La palude definitiva* non significa pretendere di rilevare le reciproche influenze di due autori che, a quanto ne sappiamo, non si sono mai incontrati, né pretendere che ciò che è perfettamente funzionante per l'inconscio trovi in letteratura il suo esatto equivalente: si tratta di due mondi distinti, anche se entrambi a loro modo cognitivi. Confrontare i due autori significa piuttosto incorrere in una lettura reciproca, dove il commento diventa il fluido interstiziale che colma le lacune tra le due esperienze intellettuali individuandone il terreno comune. Che sulle tracce dell'inconscio si possa trovare poi un luogo dove riverberi un paradigma culturale più ampio di quello che coinvolge i due autori, che parli degli esiti speculativi a cui il secolo che ci ha preceduto è giunto fondando il pensiero contemporaneo, è l'interesse di cui origina questa tesi e che spero emerga tra un paragrafo e l'altro.

Ciò non toglie che Matte Blanco non sia un teorico della letteratura, e che anzi sostenga di aver scritto il suo libro per psicanalisti e filosofi-matematici. Per questa ragione nel primo capitolo occorre a delineare gli studi che già hanno impiegato le classi logiche matteblanchiane per l'analisi letteraria, in particolare quelli di Francesco Orlando sul dualismo represso/repressore per la classificazione del soprannaturale, sulla figuralità e sulle emozioni in letteratura. Questi strumenti teorici che riguardano le definizioni di simbolo, emozione, ironia, tentennamento, ritorneranno nell'analisi conclusiva de *La palude definitiva* con esiti peculiarmente manganelliani. Nel secondo capitolo vengono invece affrontate quelle comuni regioni del pensiero che permettono di riflettere l'organizzazione teorica di Matte Blanco in quella di Giorgio Manganelli. A partire dal presupposto dell'equivalenza tra nulla e infinito e dei caratteri del segno, divisivo rispetto alla totalità e paralizzante rispetto alla realtà, il viaggio prosegue nei luoghi della simmetria e dell'asimmetria che divengono parte del paradigma letterario di Manganelli, fatto dell'entropica contrapposizione tra ordine e disordine. Alcuni luoghi letterari e teorici, come l'immagine neoavanguardista del labirinto, la rivisitazione del mito di Babele *Torre/rovina* e l'epistemologia musicale di Giorgio Manganelli, vengono indagati tramite lo strumento chiarificatore della bi-logica, capace di fornirgli una leggibilità che non va intesa come assoluta, ma come istante, nulla multiforme ed esondante critica di Manganelli, di parziale chiarezza. Nell'ultimo capitolo si cerca di dare riscontro di ciascuno degli strumenti esposti nei primi due capitoli nella lettura de *La palude definitiva*,

un testo nato ambiguo e destinato a rimanere tale, che trova però nella logica cosiddetta anaclitica un funzionale specchio. Il confronto si è rivelato forse più produttivo dal punto di vista tematico che dal punto di vista stilistico, sia perché gli innumerevoli espedienti retorici impiegati da Manganelli sono matteblanchianamente riconducibili a pochi funzionamenti, sia perché la proporzione di simmetria e asimmetria impiegata dall'autore è piuttosto omogenea in tutto il racconto e in pochi punti varia il suo andamento.

La tesi si propone di esporre un'analisi interdisciplinare che, pur rimanendo il più fedele possibile al testo e all'autore, votandosi in qualche modo al suo ermetismo, riesca a suggerire un caleidoscopio di frammenti teorici propri dell'opera e dell'immaginario che ne conosce la germinazione. Inoltre, meta-testualmente, suggerisce la possibilità di valicare i confini tra le discipline, sulla traccia del sodalizio matteblanchiano tra psicanalisi e matematica, rimanendo totalmente fedeli al proprio campo di studi, ma attingendo originali strumenti interpretativi da luoghi apparentemente alieni. Il sentimento di crisi, che scalfisce l'integrità dell'individuo e spinge alla ricerca di mondi alternativi, come quello linguistico, ha avuto come esito post-antropocentrico anche l'apertura di un varco nei limiti settoriali, in cui antropologia, ecologia, fisica, letteratura trovano classi semantiche comuni. La convergenza è l'occasione per riscontrare la reale commistione dei saperi e la loro reciproca influenza ed in questo caso per tradurre e dispiegare, come un oggetto dell'inconscio, il geroglifico testo di Manganelli in una grande metafora non solo eloquente, ma anche paradigmatica di rilevanti categorie concettuali della cultura contemporanea.

Capitolo I
DAL CONFLITTO ALLA PROPORZIONE

Simmetria e asimmetria in letteratura

Ignacio Matte Blanco e Francesco Orlando: un incontro e un confronto

Il pensiero di Ignacio Matte Blanco approda in letteratura mediato da quello freudiano e non sembra suscitare nuovi interrogativi o dipanare nuovi paradigmi, ma piuttosto operare precisazioni e smussare angoli in un sistema teorico che è quello venutosi a creare nell'incontro tra letteratura e psicanalisi. Il primo tributo di Francesco Orlando a Matte Blanco riguarda appunto il merito dello psicanalista cileno di aver rinominato l'indecisa definizione di "inconscio", operazione percepita come necessaria dall'uno

L'equivocità del nome ha nuociuto finora alla definizione della cosa.⁵

e dall'altro

La fondamentale scoperta di Freud non è quella dell'inconscio, anche nel suo significato dinamico, ma quella di un mondo – che egli sfortunatamente chiamò l'inconscio – retto da leggi completamente diverse da quelle da cui è retto il pensiero cosciente.⁶

L'inconscio matteblanchiano è dunque, in una rudimentale terminologia, "il regno dell'illogico". Questa definizione, parzialmente adottata dalla critica letteraria, non è, secondo Orlando, significativa in sé, quanto in virtù del potere che ha di richiamare all'attenzione "che le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale, più onnipresente dei suoi contenuti tipici."⁷

Che cosa intende Matte Blanco con "regno dell'illogico" e per quali vie approda a questa definizione? Le ragioni che muovono lo psicanalista nella sua ricerca sono piuttosto lontane da quelle che potrebbero interessare uno studioso di letteratura: alcune

⁵ Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, p. 7.

⁶ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 105.

⁷ Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 7.

conclusioni insoddisfacenti del sistema freudiano (come i concetti di tempo, spazio ed energia in psicanalisi) e alcuni ambiti meritevoli di approfondimento (come il concetto di rimozione, l'esistenza di un inconscio non rimosso e il problema della misurazione dei processi inconsci). A questo andava a sommarsi una tendenza propria, secondo Matte Blanco, della psicanalisi moderna a privilegiare il fatto clinico alla teoria, a edificare la propria "scientificità" sulla realtà dell'analisi medica anziché su riflessioni preliminari: "Non sappiamo quante cose ci passano inosservate [...] semplicemente perché non disponiamo delle cornici di riferimento che ci permettono di vedere le cose."⁸

A questo proposito, Matte Blanco introduce il concetto di "cornice di riferimento", varrebbe a dire una proposta terminologica alternativa alla parola "teoria" che andrebbe a definirne più precisamente il significato:

Ogni nostra conoscenza del mondo è in ultimo termine una conoscenza di relazioni [...] Un fatto è qualcosa che è sempre definito rispetto ad una cornice di riferimento e questa cornice è un sistema di relazioni. La stessa realtà sottostante può essere descritta in rapporto a differenti cornici o sistemi di relazioni, alcuni dei quali possono essere più adeguati ad essa ed appartenere ad un ordine più generale che ci permette di fare previsioni più accurate e più numerose.⁹

La teoria non racchiude in sé stessa tutto il pensiero potenzialmente sviluppabile attorno ad un determinato argomento, ma mette in luce quali sono le caratteristiche del punto di vista da cui l'argomento viene osservato. Individua la lente con cui scegliamo di osservare un determinato fatto e, grazie ad essa, gli dà un nome, gli permette di esistere non solo come avvenimento, ma come elemento di un sistema. La teoria letteraria potrà a questo punto sentirsi chiamata in causa. Non esiste una teoria capace di racchiudere tutto il conoscibile circa la letteratura esistente, ma esistono diverse strade (e l'analisi letteraria l'ha già meravigliosamente dimostrato) capaci di dare un nome alla tessera di mosaico che scegliamo di analizzare, mettendola in relazione col resto dei dati a disposizione: la teoria letteraria (o meglio, l'insieme delle teorie letterarie) è uno straordinario serbatoio di cornici di riferimento.

Individuate le lacune alle sue spalle Matte Blanco si trova, per così dire, alla linea di partenza. La strada che sceglierà di percorrere sarà quella della logica e della matematica, dal momento che secondo lo psicanalista "l'osservazione clinica si affina se

⁸ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 9.

⁹ *Ibidem*.

facciamo le nostre descrizioni con l'aiuto di strumenti logico-matematici (che sono semplici e facili da usare). Diventa così possibile scoprire una varietà di fatti clinici che altrimenti ci sarebbero sfuggiti.”¹⁰ Quello che in Matte Blanco è vero per la teoria clinica, può essere valido anche per la letteratura. Ogni speculazione deve necessariamente ottenere riscontro nel testo letterario, che ne rappresenta la ragion d'essere, ma l'apporto teorico “puro” è un contributo originale proprio in quanto proveniente “dal fuori” e non “dal dentro”.

Alla base delle intuizioni dello psicanalista cileno c'è quindi la definizione di “insieme infinito” elaborata da Richard Dedekind sulla scorta della proprietà dell'insieme individuate da Georg Cantor, ovvero: “Un insieme è infinito quando e solo quando può essere messo in corrispondenza bi-univoca con una sua parte propria.”¹¹ Riporto di seguito l'esempio proposto da Matte Blanco perché la chiarezza visiva del funzionamento di un insieme infinito permette di acquisire, nell'edificarsi dell'impalcatura teorica che sostiene la conquista del sistema bi-logico, l'illusione di una geografia dell'inconscio che può divenire geografia del testo letterario e in particolare dei significati del testo letterario non immediatamente visibili:

Prendiamo l'insieme composto dai primi dieci numeri naturali: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Vi sono numeri pari corrispondenti per ciascuno degli elementi dell'insieme.

Per il numero $1 \ 2n$ è 2

2 4

3 6

4 8

5 10

6 12

7 14

8 16

9 18

10 20

Si può immediatamente vedere che gli ultimi cinque numeri pari non appartengono all'insieme scelto. Se però consideriamo non un sottoinsieme di numeri naturali (come quello che abbiamo preso ora in esame) ma l'insieme

¹⁰ *Ivi*, p. 15.

¹¹ *Ivi*, p. 39. Per parte propria si intende un sottoinsieme che non coincide con l'insieme che lo contiene. L'insieme dei numeri pari non si identifica con quello dei numeri naturali, perché esso contiene anche quello dei numeri dispari, che non appartiene invece all'insieme dei numeri pari.

completo allora troveremo che per ogni numero n di questo insieme vi sarà sempre un numero $2n$ dello stesso insieme.¹²

Queste definizioni sono fondamentali perché in Matte Blanco l'inconscio tratta solo con insiemi infiniti. Essendo la letteratura un serbatoio di figure le cui caratteristiche e i cui funzionamenti hanno le stesse proprietà degli oggetti dell'inconscio e dal momento che gli oggetti dell'inconscio possono essere trattati come elementi di insiemi infiniti, allora anche gli insiemi a cui le figure letterarie appartengono devono avere le stesse caratteristiche di quelli dell'inconscio: in questa analisi sintagmi e paradigmi del testo letterario verranno quindi trattati come insiemi infiniti.

Per descrivere il funzionamento dell'inconscio Matte Blanco si serve del principio di generalizzazione e di quello di simmetria. Il primo stabilisce che l'inconscio seleziona per ogni elemento "alcune funzioni proposizionali generalizzanti e altre che ne conservino l'identità originaria."¹³ Immaginiamo per esempio la proposizione "x ha i capelli rossi": tutti gli elementi che soddisfano la proprietà "avere i capelli rossi" sono inclusi nell'insieme definito da questa proprietà. Parlando di insiemi concentrici dobbiamo immaginare che l'insieme di tutte le x che hanno i capelli rossi ne includa altri al suo interno (ad esempio il sottoinsieme definito dalle proprietà "avere i capelli rossi e le lentiggini") e sia a sua volta incluso in ulteriori insiemi (per esempio dall'insieme definito dalla proprietà "avere i capelli"). Immaginiamo poi di estrarre dall'insieme delle x che hanno i capelli rossi un elemento: esso conserverà alcune proprietà che lo accomunano con le classi superiori (l'elemento estratto avrà sicuramente i capelli) e altre che permettano di identificarlo, come unico e irripetibile, tra tutti gli altri elementi (potrebbe essere l'unica x con i capelli rossi ad avere delle scarpe gialle, per esempio). Questo è anche il funzionamento dell'inconscio, visualizzato sotto forma di insiemi concentrici.

Il secondo principio invece prevede che l'inconscio tratti "la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione." A questo modo qualsiasi relazione può essere letta con la stessa funzione da destra e da sinistra, cosicché "Se Giovanni è padre di Pietro, Pietro è padre di Giovanni."¹⁴ L'inconscio tratta dunque tutte

¹² *Ivi*, p. 38.

¹³ *Ivi*, p. 43.

¹⁴ *Ivi*, p. 44.

“le relazioni asimmetriche come fossero simmetriche.”¹⁵ Il “regno dell’illogico” è quindi costituito da insiemi infiniti il cui funzionamento è regolato dal principio di generalizzazione e da quello di simmetria, i cui elementi sono interscambiabili nelle loro posizioni reciproche, sia tra classe superiore e classe inferiore, che tra elementi della stessa classe e le cui relazioni sono sempre specularmente riproducibili.

Proviamo ad unire questi due principi nella lettura di un luogo de *La palude definitiva*. Nell’indefinito centro dell’acquitrino il cavaliere trova una casa, che è dotata di alcune proprietà che ne suggeriscono l’appartenenza all’insieme delle case: contiene un armadio, un letto, una scrivania, delle scale e delle sedie. Alcuni tratti peculiari, però, l’unica grande finestra al piano superiore, gli angoli arrotondati, l’essere costruita di un materiale simile al sughero, richiamano alcuni più ampi insiemi di appartenenza, che la rendono assimilabile all’osservatorio di un cartografo, ad un’imbarcazione, ad un albero.

La parete che ospita la finestra è un poco arrotondata, così da sembrare una sobria allusione ad una prua. [...] ed anzi la somiglianza alla corteccia di un albero o di un arbusto mi ha suggerito la fantasia che la casa nave sia stata non già costruita ma seminata, che sia germinata da questa terra greve di acque morte; ma non so se sia temerario supporre che una casa capace di navigare possa sorgere dalle acque.¹⁶

Vale a dire che se la casa è quella specifica casa nel mezzo della palude, è anche un oggetto di legno e se “tutti gli alberi sono fatti di legno, allora tutti gli oggetti di legno sono alberi”. Improvvisamente le leggi della fisica si scardinano e il mondo diventa fluido ed elastico. La casa è sicuramente una casa, ma è anche una nave, e come una nave naviga, ma anche germina, è un albero nel centro della palude. Istanze che nella realtà non potrebbero occupare simultaneamente la stessa frazione spazio-temporale, nel sogno, nell’inconscio, nella palude, sono libere di essere per davvero tutto ciò a cui somigliano.

La palude definitiva è l’ultimo lascito di Giorgio Manganelli prima della sua morte nel 1990 e costituisce l’estremo viaggio immaginario concesso dall’autore al suo pubblico. Ritrovato nello stadio precedente alla sua ultima revisione, è stato pubblicato nel 1991, così intitolato a riprendere una delle tante indicazioni al luogo deserto in cui approda il cavaliere protagonista. Nella lettura di questo testo, che è arduo chiamare “romanzo”, vedremo che il discorso sull’inconscio (vale a dire il discorso sulla simmetria e sul suo funzionamento) per quanto riguarda l’opera letteraria, non si limita alla figuralità o ai

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991, p. 33.

temi e neanche al linguaggio, ma si condensa e disperde più e più volte e in diverse forme negli stadi che separano la mente dell'autore da quella del lettore, le quali entrano in comunicazione grazie all'opera letteraria. La struttura letteraria stessa è stratificata in contenuti espliciti e impliciti che prendono il loro posto in un complesso reticolato come pianeti in un sistema, di cui il testo letterario è la struttura portante – il centro gravitazionale potremmo dire. Quello che tenteremo di fare con questa analisi è ampliare lo sguardo al di là dei “contenuti tipici” per cogliere l'opera trasversalmente nei suoi aspetti simmetrici e asimmetrici. Ci troviamo del resto di fronte ad un testo il cui autore ha perfettamente coscienza dell'assenza di senso della struttura letteraria in sé, un autore secondo cui il linguaggio “è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di sé stesso. Diciamo. Come la grammatica”¹⁷, uno spazio di scena vuoto che attende di accogliere le voci di chi ci reciterà.

Come per la psicanalisi, anche in letteratura sfruttare classi logiche significa affidarsi ad aspetti formali che si manifestano innanzitutto nella nostra mente e nelle nostre parole e che proprio per questo pretendono di essere utilizzati:

La tentazione di astrarre un modello, di mantenere come costante un rapporto variando i termini, ha il suo formale appiglio proprio in quella struttura della rimozione di cui si vorrebbe che lo studioso della letteratura vedesse soltanto – e proiettasse dappertutto – i contenuti psichici. Ma proprio per questi invece il termine di rimozione e quello correlativo di ritorno del rimosso devono essere sostituiti da termini più generali: o meglio, da termini fra semiotici e logici, anziché psicologici.¹⁸

L'impiego di categorie logiche proposto da Matte Blanco è dunque un passo che ci avvicina, non allontana, dalla letteratura, così come è falso che parlare della psicologia ci allontani di per sé dalla letteratura: è piuttosto la separazione, la frammentazione degli aspetti letterari che effettivamente ci impedisce di cogliere l'oggetto letterario nella sua totalità. Come osserva Orlando parlando del numero di proposte teoriche di analisi del testo:

Ne è stata conseguenza un insieme di impostazioni che non mi fermo a criticare avendolo già fatto più di una volta, e non essendo il solo: contenutismo, simbolismo, psicologismo, biografismo... Mi limito a osservare in primo luogo che una tale conseguenza è pervicace, perché dal giro dello psicologismo,

¹⁷ *Grammatica*, 1, 1694, p. 1 (citato da Mirko Zilahi De' Gyurgyokai, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, ARACNE, 2008, p. 95).

¹⁸ Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 9.

del simbolismo ecc. non si esce raffinando o sofisticando l'impostazione [...] ma solo mutandola.¹⁹

La letteratura è un prodotto, ma non solo un prodotto, è anche un nodo di relazioni che occupa una posizione (o meglio, una varietà di posizioni) in uno spazio virtuale tra l'emissario e il destinatario dell'opera. L'obiettivo non è dunque isolare singole parti del testo e attribuirgli significato a prescindere dal contesto in base alla psicologia dell'autore, ma sfruttare invece le categorie logiche per delineare la geometria dello spazio virtuale in cui si trova l'opera letteraria (o che l'opera letteraria proietta – come un campo gravitazionale che è generato dalla massa, ma che della massa stabilisce al contempo la collocazione):

Servendoci – come del resto Orlando – della terminologia di Jakobson, potremmo riformulare quanto detto sinora osservando che l'opera letteraria è «un messaggio, il quale va da un destinatario [...] a dei destinatari»; e che dunque tanto lo studio formale e insieme contenutistico dei fenomeni inconsci in generale quanto l'esame puramente formale delle manifestazioni non comunicanti dell'inconscio si rivelano più o meno manchevoli ai fini dell'interpretazione letteraria, in quanto ricadono nel «circolo vizioso: DESTINATORE → MESSAGGIO → DESTINATORE».²⁰

Le forme contenutistiche e comunicanti del testo devono dunque essere il perno dell'analisi letteraria, soprattutto se si corre il rischio di affrontarla partendo da lontano, come qui si sta cercando di fare. Il testo letterario, al di là delle conseguenze psicologiche particolari e individuali, permette di individuare una specifica porzione del potenziale comunicativo del testo letterario, grazie all'univocità del messaggio rispetto non al singolo, ma ad un pubblico più o meno ampio. Ci interessano allora quelle funzioni del testo che permettono alla parola scritta di manifestare il suo significato ad una cospicua parte dei lettori e possano diventare caratterizzanti di un immaginario culturale.

Sarebbe bello poter attribuire al testo letterario proprietà quantificabili: questo, almeno per ora, non è possibile, il testo è molteplice, evanescente ed inafferrabile. Possiamo però provare a stabilire dei rapporti di proporzione:

Semberebbe che nella nostra formulazione possa restare valida l'idea di transizioni graduali, di un continuum asimmetrico-simmetrico, se si pensa a questo continuum come qualcosa in cui la proporzione tra i due tipi di relazioni varia gradualmente, da un caso all'altro. Abbiamo, difatti, assunto che con la

¹⁹ *Ivi*, p. 8.

²⁰ Edoardo Camassa, *La letteratura tra particolare e universale. Attraverso le classi logiche matteblanchiane*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, anno accademico 2011-2012, relatore prof. Giovanni Paoletti, co-relatore prof. Stefano Brugnolo, p. 46.

sola simmetria non è possibile distinguere una cosa dall'altra. Il continuum sarebbe formato dall'insieme ordinato di tutti i possibili casi di proporzione.²¹

In Matte Blanco il continuum corrisponde alla forma più profonda dell'inconscio: "Quando le manifestazioni inconscie diventano «più profonde» [...] il principio di simmetria si applica a collezioni di oggetti sempre più ampie [...]. Alla fine troviamo un solo grande insieme o collezione."²² Si deve concludere inevitabilmente che l'inconscio (simmetrico) non è omogeneo ma si può descrivere piuttosto come una funzione complessa con molte variabili che assume differenti valori secondo il grado di profondità.²³ Dal punto di vista letterario questo passo è interessante perché mostrando il funzionamento degli oggetti dell'inconscio suggerisce un principio valido anche per le figure del testo. Più è ampia la collezione di oggetti di riferimento che permette il collegamento tra due elementi, più la figura risultante sarà espressionista e inquietante, fino all'assurdo.

Orlando, dal canto suo suggerisce la possibilità di "quantificare" la letteratura per mezzo di proporzioni in due modi. In primo luogo, utilizzando la raffigurazione della frazione R/r in cui il repressore sta sopra e il represso sta sotto

Ogni motto di spirito è una formazione di compromesso e se ne abbreviamo il modello in R/r potremo dire che il posto della razionalità nella frazione simbolica cambia continuamente: ora coincide col momento della repressione, ora con quello del represso, ora con una combinazione di modelli più complicata.²⁴

e in seguito nel concetto di tasso di figuralità "variabile, quest'ultimo tra la soglia minima del non letterario e la soglia massima del non comunicativo."²⁵

Un'interessante riflessione di Orlando che sfrutta esattamente questa possibile raffigurazione della proporzione "razionale/irrazionale" riguarda il motto di spirito, argomento caro a Freud che lo affronta ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905). Il presupposto logico dell'analisi orlandiana riguarda l'esistenza, nel motto di spirito, di un testo e di un sottotesto. Si tenderebbe a pensare che l'apparente logicità del motto di spirito sia necessaria all'esistenza e accettabilità del motto di spirito in sé, cioè permetta all'assurdo di conquistarsi il proprio spazio, inosservato: "Il solo

²¹ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 168.

²² *Ivi*, p. 167.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 12.

modo di proteggere dalla critica il piacere dell'assurdo, l'assurdo in libertà, consiste nel trovargli un senso che la critica stessa rispetti o addirittura approvi.”²⁶ Spesso succede però il contrario, un'assurdità apparente cela un senso logico, tendenzialmente una verità scomoda o dolorosa (si pensi ai racconti pirandelliani, dove le azioni di personaggi comici, caricaturali, sottintendono la tragedia): “La logica di facciata, a prima vista solida ma eccessiva, è razionalità apparente rispetto all'irrazionale del falso ragionamento che essa nasconde; a sua volta però l'irrazionale del falso ragionamento nasconde una razionalità autentica, che rende il motto complice segreto del suo protagonista.”²⁷

Oltre alla validità della trasposizione logica e sintetica del funzionamento del motto di spirito, questa rappresentazione combinatoria delle due tipologie precedenti rende l'idea appunto di come la proporzione di asimmetria e simmetria si manifesti all'interno del linguaggio in diversi stadi rimanendo al contempo immobile nello spazio sintattico. Un discorso simile potrebbe valere anche per le figure retoriche, che hanno un significato letterale apparente, uno razionale sotteso, e poi forse ancora un ventaglio di possibilità semantiche inesprese che permettono alla figura di non essere meramente significata (dall'oggetto extra testuale che essa indica) e significativa (rispetto al testo in cui si trova), ma anche evocativa.

Non solo, intendiamo ora questi stadi non come gradini al di sotto e al di sopra del testo, ma come entità che significano il testo grazie al destinatario, come leggiamo in Manganelli: “Le parole e gli altri segni sono elementi innumerevoli, contraddittori e propriamente senza senso, arbitrari nella loro stessa costruzione, e non portano in sé alcun tipo di messaggio o significato.”²⁸ Ora risulta evidente che gli stadi coincidono con le fasi di comprensione del testo da parte del lettore nel tempo. Il motto di spirito appare al lettore inizialmente come sensato, poi svela la propria natura assurda, infine il lettore riesce a cogliere il significato logico celato dall'assurdo:

Ciò che per un momento ci è sembrato dotato di senso ci appare ora totalmente assurdo. In ciò consiste il processo comico in questo caso... un'espressione ci appare spiritosa quando le attribuiamo un significato che abbia necessità psicologica, per negargliene uno subito dopo.²⁹

²⁶ *Ivi*, p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Mirko Zilahi De' Gyurgyokai, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, cit., p. 95.

²⁹ Sigmund Freud, *Opere vol. 5. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 10.

In questo modo possiamo dare ragione della reazione del lettore, in tal caso il riso, in quanto corrispondente al momento di maggior proporzione di simmetria. Ma anche lo stesso alternarsi degli stadi, la mancanza di linearità, di costanza, nella ricezione della logica testuale, è un elemento d'incoerenza e dunque di simmetria, o quanto meno di una forma logica alternativa a quella tradizionale. Per questo motivo un testo comico risulterà sempre, tanto più è stratificato, anche inquietante.

Un concetto simile si cela dietro all'inquietudine che si prova davanti alla figura dell'automa (o, in generale, a macchine, bambole, personaggi, antropomorfi). Una sembianza che per un primo sguardo viene colta come effettivamente umana, viene poi registrata come disumana, ma il fondo inquietante del processo di ricezione di una simile immagine è la consapevolezza del potenziale di questa somiglianza tra uomo e artificio. La figura dell'automa è emblematica anche nel suo riassumere la relazione simmetrica più inquietante di tutte, quella che permette la coesistenza di vita e di morte. Questo tentennamento nella ricezione da parte del lettore sembra essere assimilabile se non sovrapponibile all'esitazione postulata da Todorov: "Così Alvaro esita, si chiede (e il lettore con lui), se ciò che gli accade è vero, se quello che lo circonda è proprio la realtà (e allora le Silfidi esistono), oppure se si tratta semplicemente di un'illusione che qui assume la parvenza di un sogno."³⁰ La stessa indecisione viene poi ripresa da Orlando, che ne esplicita gli aspetti funzionali alla classificazione del soprannaturale: "L'evento straordinario che irruppe nella vita di don Abbondio non apre insomma alcun varco a quel dubbio che secondo Caillois e Todorov è l'anima del fantastico. [...] lo spettacolo risulta sconvolgente, ma non certo in quanto non interpretabile."

È interessante osservare come Manganelli sfrutti questo tentennamento a suo favore, creando un racconto internamente coerente proprio perché inserisce sistematicamente lo strumento dell'indecisione: il lettore non sa chi sia il personaggio, non sa dove il personaggio si trovi, non può neanche essere sicuro di avere a che fare con un cavallo, dato che si tratta di una "cavallinità". La "cavallinità" stessa, per esempio, è un ottimo esempio di coesistenza dell'umoristico e dell'inquietante. Dal punto di vista linguistico, il fatto di trovare in un racconto dai toni vagamente epici una "cavallinità" sortisce lo stesso effetto umoristico di straniamento (in questo caso dovuto ad una

³⁰ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un testo letterario*, Milano, Garzanti, 1977, p. 27.

struttura logica che “si prende in giro da sola”) che troviamo nel *Don Chisciotte* di Cervantes. Al contempo però, non appena cerchiamo di farci un’idea di cosa possa effettivamente essere questa “cavallinità”, a cosa possa somigliare, le immagini che ci vengono in mente saranno per lo più terrificanti o, nel migliore dei casi, mostruose nel senso greco del termine, tra il meraviglioso e l’orripilante. Che questa “cavallinità” sia poi effettivamente un cavallo e nient’altro è la possibilità più funzionale al testo, ma la scelta di utilizzare questo nome aggiunge uno stadio di comprensione, un ulteriore e ancora diversa aggregazione della proporzione di simmetria e asimmetria, a quel tentennamento che precede (o meglio “è”) la ricezione del significato.

L’alternanza tra due modalità, una logica e una illogica, una simmetrica e una asimmetrica, una repressa e una che reprime, viene rappresentata in maniera diversa da Matte Blanco e da Orlando che preferisce, per certi versi, l’impostazione freudiana, la quale s’innesta su un’intuizione innanzitutto sociale, basata su conflitto e separazione, e non logica, come quella matteblanchiana, che ha invece la continuità come presupposto. Leggiamo infatti in Orlando:

Un ampio ambito di pensiero e linguaggio si stende fra la linea al di sotto della quale regna indisturbata una razionalità mal definita dell’inconscio, e la linea al di sopra, nella quale regnerebbe incontaminata – ma si verifica mai? - una razionalità di consapevole rigore scientifico. Due logiche si mescolano e si combattono in questa zona media.³¹

Solo in una simile zona di mescolanza o conflitto anzi solo dalla mescolanza e dal conflitto stessi, può vivere la letteratura. Essa, anzi l’arte intera è allora una capacità, prima o dopo istituzionalizzata – di rendere comunicative le forme di compromesso più universali, più onnipresenti.³²

Questa possibile rappresentazione è, per la verità, riscontrabile anche in Blanco:

La logica bivalente, che in questo momento ha perso la battaglia, cerca di opporsi al pensiero simmetrico e di circoscriverne gli effetti, cerca di “ristabilire l’ordine legale”, e riesce a fare ciò solo a costo di lasciare in mezzo ad esso alcune zone più o meno ampie di simmetria.³³

Innanzitutto, è interessante notare come, nonostante entrambi parlino di conflitto, lo status quo sia attualmente rappresentato, secondo Orlando, dalla logica tradizionale, mentre in Matte Blanco sia la logica simmetrica a detenere ancora il potere. In secondo luogo, ne

³¹ Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 21.

³² *Ivi*, p. 22.

³³ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 23.

L'inconscio come insiemi infiniti, quella del conflitto è più che altro una metafora per esprimere una possibilità ben più sorprendente:

che la natura fondamentale e più profonda del nostro essere è tutta simmetrica e che la coscienza viene fuori od emerge come una minore potenzialità o un gruppo limitato di funzioni dagli insiemi infiniti del nostro essere simmetrico. Se così fosse vi sarebbe, alla base, solo un modo di essere, per quanto riguarda la mente, nel qual caso il secondo modo di essere che abbiamo descritto, quello della coscienza, interesserebbe soltanto gli strati superficiali della mente. Forse a ciò Freud si riferiva quando disse che l'inconscio è la vera realtà psichica.³⁴

Questa è di fatto un'ipotesi, al momento, inverificabile. Se sul conflitto tra le parti c'è spazio per possibili conferme o confutazioni, non ce n'è invece, quantomeno sul piano logico, per negare che queste due modalità cognitive, per esistere nel pensiero umano, debbano per forza assumere una forma mista. Non è possibile per la logica tradizionale esistere al di fuori della logica simmetrica, e non è possibile per l'uomo concepire la logica simmetrica senza logica tradizionale:

Nessun sistema logico può essere costruito soltanto con i due principi descritti³⁵, è ugualmente vero che si può sviluppare una forma coerente e ben ordinata di sistema di pensiero utilizzando questi due principi insieme con i sistemi logici classici. [...] se si è riluttanti a chiamare questo un ordine logico, si potrebbe chiamarlo «l'irregimentazione di un disordine».³⁶

In contrasto con la logica aristotelica o semplicemente bivalente – che sono (o pretendono di essere sistemi autosufficienti [...] - questo sistema logico³⁷ [...] non può esistere senza l'esistenza della logica bivalente o aristotelica, sulla quale si appoggia. Per questo motivo possiamo chiamarla una forma di logica anaclitica o sistema logico anaclitico.³⁸

Dunque, la coesistenza di questi due aspetti vale per tutta la vita cognitiva dell'uomo, non solo per il prodotto artistico. Il motivo per cui il prodotto artistico ne è un incredibile contenitore tipologico è che esiste non solo nel subire passivo dell'emersione delle strutture logiche (lapsus, errori, incoerenze logiche, suggestioni, come avviene nella vita di tutti i giorni), ma nello sforzo attivo (più o meno cosciente) di imitazione di questo mondo simmetrico di cui è difficile rendere conto, si potrebbe infatti affermare che “la letteratura tende ad assimilare il diverso nel simile anche là dove l'opinione comune non se lo aspetterebbe”³⁹, basti pensare alla poesia.

³⁴ *Ivi*, p. 115.

³⁵ Si riferisce ai principi di generalizzazione e di simmetria.

³⁶ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 64.

³⁷ In questo caso per “sistema logico” intende “l'irregimentazione di un disordine” appena citata.

³⁸ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 64.

³⁹ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet studio, 2020, p. 82.

Parlare di cosa distingue l'arte dal resto è un compito impossibile ed è complesso anche solo tentarci, vorrei però proporre una suggestione. L'artista tende all'imitazione sempre più spavalda e spudorata dell'inconscio (e dunque del mondo simmetrico): dai romantici ai simbolisti in letteratura, dagli impressionisti agli espressionisti in pittura, fino allo scontro col vuoto (che è la mancanza di senso esperita e raccontata per immagini dallo stesso Manganelli). Questo percorso conoscitivo ha a che fare con la percezione dell'infinito e con la ricerca di senso oltre il limite della finitezza, basterà citare il nome di Leopardi perché questa idea risulti se non chiara, almeno emotivamente significativa. Questa percezione dell'infinito potrebbe assumere la veste, in questa sede, di intuizione della realtà simmetrica, di un mondo al di là delle illusorie separazioni generate dalla logica asimmetrica. Non per nulla, il viaggio onirico di Manganelli è in un posto il meno possibile diviso, il meno possibile definito nei suoi confini interni ed esterni. Tanto che, all'inizio, rinuncia anche ad osservare che esso contiene una vitalità di sorta, una molteplicità in movimento. All'inizio è solo una piana omogenea e deserta, poi da essa sgorga un brulicare caotico di esseri, che assomiglia allo sgorgare di un'idea sfrenata e non ancora logica, coincidente con una prima separazione, una prima forma di sensatezza, ancora ben lontana dall'essere ordinata e controllabile.

Metafore e metonimie

La formazione di compromesso freudiana impiegata da Orlando nella sua teoria letteraria è dunque basata sul concetto di conflitto tra le parti, mentre noi andremo piuttosto a ragionare nei termini di proporzione, di numero di relazioni instauratesi a partire da una matrice originaria. Con le parole di Gadda: “Essi⁴⁰ ci avviano alla contemplazione del fenomenalismo psicologico (che già è di per sé un cosmo interessante e vastissimo) come un continuo ed infinito oceano di relazioni in perenne moto deformatore.”⁴¹ Ciò non toglie che la formazione di compromesso sia il concetto adatto a descrivere le maniere letterarie post-illuministiche o romantiche, che corrispondono al

⁴⁰ La citazione di Gadda, raccolta in *Meditazione milanese* e poi riportata da Valentino Baldi in *Come frantumi di mondi* si riferiva ad “esempi psicologici o addirittura frenologici”, come a sottolineare la possibilità anche per il letterato, l'intellettuale, l'umanista di lasciarsi sedurre dal fascino del mondo inconscio per come emerge dalla sua fonte primaria, ovvero il fatto clinico.

⁴¹ Gadda, *Meditazione milanese*, in Valentino Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet studio, 2019, p. 32.

momento in cui una sola delle due logiche è diventata culturalmente legittima e dunque vigente, dominante, il che rende la “lettura post-illuministica della letteratura romantico borghese” né “più arbitraria” né “meno necessaria” di quella “preilluministica dei classici del secondo seicento”.⁴²

La palude definitiva è tutt'altro che un racconto romantico borghese, ma non si esime dallo sfruttare un tema gotico: quello della palude, desolata, vertiginosamente uguale, assoluta, a rappresentare il viaggio in un dentro (o in fuori?) profondissimo. Questo sembra suggerire che la strada tentata da Manganelli sia duplice: sfruttare la formazione di compromesso⁴³ da un lato, creando dall'altro il distacco necessario perché la formazione di compromesso diventi essa stessa un tema. La prima via nasce dal dubbio generato dall'ermetismo di ambienti e personaggi, la seconda dallo straniamento provocato dall'insistenza della metafora, dalla totalità del simbolo.

Lo stesso Orlando è ben consapevole che parlando di conflitto non si sta sottintendendo solo la vittoria di una delle due parti né la loro separatezza, ma piuttosto il fatto che possano assumere un ruolo l'una rispetto all'altra, dal momento che in *Lettura Freudiana del Misanthrope* sceglie di citare queste parole: “La dimostrazione che esiste una determinata tendenza non è sufficiente per escludere l'esistenza di una tendenza ad essa opposta: c'è posto per entrambe. Ciò che importa è solo quale posizione reciproca assumano i contrari.”⁴⁴ “La posizione reciproca dei contrari”, l'avvicinarsi di queste due logiche nei sostrati testuali, che sono poi le pieghe della mente di chi, grazie al testo, comunica, è quello che permette l'eloquenza delle figure retoriche: “Negli ultimi anni si è andata consolidando l'idea che la retorica non sia un fenomeno che pertiene soltanto al piano dell'espressione verbale, ma anche e prima di tutto al pensiero e al funzionamento mentale.”⁴⁵

Che metafora e metonimia fossero speculari e almeno parzialmente sovrapponibili ai meccanismi dell'inconscio era già stato sottolineato da Lacan, che, mutuandone la

⁴² Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 26.

⁴³ Con questo non intendo dire che Manganelli avesse in mente la formazione di compromesso orlandiana, ma che avendo intuito la duplice natura dell'inconscio e il suo ridursi a immagine o simbolo ne abbia espresso la natura, di nuovo per metafore, nei suoi racconti.

⁴⁴ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, in Francesco Orlando, *Lettura freudiana del “Misanthrope”*, cit., p. 8.

⁴⁵ Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, cit., p. 92.

definizione da Jakobson, ne aveva individuato la similarità ai meccanismi di condensazione e spostamento⁴⁶. Quando Matte Blanco nomina all'interno del suo saggio metafora e metonimia lo fa con l'intento di realizzare nuove proposte terminologiche per descrivere i meccanismi inconsci individuati da Freud, la cui tradizione si interseca con la più ampia famiglia di studi linguistici che ha come protagonisti Jacques Lacan, Roman Jakobson e Melanie Klein. Klein, peraltro, ha costituito uno snodo fondamentale sia degli studi di Lacan che in quelli di Matte Blanco. Se Lacan si trova su una linea contigua al pensiero freudiano, Matte Blanco si staglia invece in una posizione parallela e complementare, con un progetto di analisi alternativo, ma non contraddittorio a Freud. Nonostante questo, Melanie Klein è un'autrice a cui Lacan e Matte Blanco sono parimenti debitori: il primo in particolare riesce a delineare il comportamento simbolizzante dell'individuo grazie allo stadio dello specchio postulato da Klein, mentre per Matte Blanco sarà evidente l'importanza dell'influenza della psicanalista inglese nei suoi studi sulle emozioni. La tradizione psicanalitica che ruota attorno al concetto di metafora e metonimia viene consolidata dagli studi sulle afasie e sull'apprendimento del linguaggio di Jakobson, che amplia il paradigma di questa coppia di termini introducendo i concetti di selezione e combinazione, di *langue* e di *parole*⁴⁷. È tramite questo sistema di pensiero che Lacan può introdurre a pieno titolo i concetti di metafora e metonimia nelle strutture e nei meccanismi dell'inconscio.

Genesi e affermazione in ambito psicanalitico delle due figure retoriche fondamentali sono dunque processi lenti e complessi che si manifestano però nella loro necessità a partire dalla formulazione del concetto di "lavoro di condensazione" in Freud, che ha origine dalla constatazione dell'impossibilità di interpretare un sogno nella sua totalità:

Già siamo stati costretti a segnalare che non si è veramente mai certi di aver interpretato fino in fondo un sogno; persino quando la soluzione appare soddisfacente e priva di lacune, rimane pur sempre possibile che nello stesso

⁴⁶ Jakobson considera la metonimia come la sostituzione di un termine con un altro che ha con il primo un rapporto di contiguità, mentre ritiene che la metafora si basi su un rapporto analogico, di somiglianza. Si veda Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

⁴⁷ Nella terminologia di Ferdinand de Saussure la *langue* è l'insieme delle convenzioni adottate dai membri di una comunità per comunicare tra loro. Se la *langue* costituisce l'aspetto sociale e oggettivo del linguaggio, la *parole* rappresenta invece l'aspetto individuale con cui il soggetto realizza la propria facoltà del linguaggio. Si veda Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Roma, Laterza, 1986.

sogno si manifesti qualche altro significato. La quota di condensazione è dunque – a stretto rigore – indeterminabile.⁴⁸

Il potenziale evocativo di una metafora, specie una metafora simbolista, suscita interrogativi simili a quelli freudiani, tanto è vero che una singola parola è in grado di dispiegare un intero campo semantico, un mondo, un immaginario. Quando Matte Blanco riprende la nozione freudiana di condensazione, lo fa spiegandola grazie ad una proprietà del principio di simmetria:

Quando si applica il principio di simmetria, tutti i membri di un insieme o di una classe sono trattati come identici tra loro e identici all'insieme o classe; quindi sono interscambiabili sia rispetto alla funzione proposizionale che determina o definisce la classe, sia riguardo a tutte le funzioni proposizionali che permettono di distinguerli fra di loro e attraverso le quali (cioè attraverso queste funzioni) è possibile affermare, in logica aristotelica, che un dato elemento di una classe non è identico ad un altro.⁴⁹

Per illustrare il funzionamento di questa regola in una metafora si può ricorrere alla tradizionale associazione, citata da Muratori prima e Orlando poi⁵⁰, del fuoco all'amore. Questi due elementi sono accomunati da alcune caratteristiche: potremmo dire che entrambi provocano una sensazione di calore, sono difficili da gestire e potenzialmente pericolosi. Però, grazie a questa relazione simmetrica, diventano attribuibili indistintamente all'uno o all'altro elemento le caratteristiche che prima servivano a distinguerli: l'amore scotta, l'amore brucia, l'amore arde ecc.

Per esempio, la palude di Manganelli, elevata non solo a simbolo di sé stessa, ma a simbolo del simbolo, è capace di riecheggiare tutto il mondo ctonio, che è desolato e mortifero, che corrisponde agli inferi o ad un aldilà di sorta, che però è anche vitale produttivo, ricco (come l'etimo *plutos* suggerisce). Di fronte a questa moltiplicazione semantica si tende a porre il limite nella volontà autoriale, nell'aver cura di non sovrascrivere le intenzioni del creatore dell'opera, rimane però un fatto incontrovertibile: l'immaginario collettivo che ha visto nascere l'opera attraverso la mente dell'autore dialoga col lettore e con la sua attualità a prescindere dal fatto che i fruitori del testo ne siamo o meno consapevoli.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Opere vol. 3. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 259.

⁴⁹ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 45.

⁵⁰ "Come scrive per esempio Muratori, citato da Orlando, se si compara l'amore al fuoco è stolto attribuire al primo termine tutte le qualità naturali del secondo, ad esempio che «possa asciugare, scottare, ed ammorzarsi con acqua, come accade al fuoco naturale», Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, cit., p. 83.

La metafora è dunque in grado di celare all'apparenza, dietro la superficie del testo, un mondo di relazioni, che possono investire il lettore con la loro forza espressiva, oppure venire irreggimentate in un codice culturale o d'immaginario, per cui oggi, vedendo associato l'amore ad una droga, la nostra reazione non è di scandalo o di sorpresa, ma di noia. Al contrario invece, un'associazione non codificata, che anzi esce dai canoni, rompe le regole, risulta efficace, generando nel migliore dei casi inquietudine, nel peggiore sconvolgimento:

È evidente che – se ci atteniamo alla logica asimmetrica – uno sbadiglio e una caverna hanno in comune molto poco, se non il fatto che entrambi possono essere descritti nei termini di qualcosa di aperto (anche se in modo diverso: uno dinamico, trattandosi di un movimento, l'altro statico, trattandosi di roccia) su un interno cavo che dà in un caso sulle profondità della terra, nell'altro su quelle del corpo umano. Proprio sulla base di questa comune funzione proposizionale, che potremmo definire l'"essere aperti su una cavità interna", le due entità possono essere accomunate in una straordinaria metafora.⁵¹

Questo tipo di metafore "pazze" o "barocche" hanno la straordinaria proprietà di innescare un meccanismo produttore di relazioni al di là dell'aspetto per cui la figura è stata chiamata in causa. Andando oltre la funzione proposizionale accade che "[...] una volta che i due termini siano stati accomunati possono formarsi altri legami tra di essi, che ne alterano in modo stabile (almeno relativamente a quel contesto) la percezione."⁵² È questo a distinguere una metafora saggia o ragionevole da una metafora "pazza"⁵³. Mi permetto di dire che oggi creare metafore pazze è sempre più difficile, perché non rimangono molte regole da infrangere e perché il potere combinante della parola è confinato in uno spazio d'espressione limitato, e per lo sconforto derivato dalla scoperta della vuotezza di significato del testo, e per la molteplicità e la forza di altre forme artistiche che ne hanno surclassato la potenza.

Ma come mai la stessa figura retorica, funzionante grazie alla sostituzione di un elemento all'altro sul piano del paradigma, sortisce un effetto diverso a seconda dell'epoca o del genere in cui viene concepita? Questo ha a che fare col relazionarsi della metafora con un codice, che può essere quello della ricezione o quello della produzione. Questo crea non pochi problemi, dal momento che più il concepimento di un'opera è avvenuto in un momento lontano da noi nel tempo, più è difficile immaginarne il

⁵¹ *Ivi*, p. 82.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

significato originario o quanto meno l'effetto che all'epoca avrebbe sortito sul pubblico. La metafora "pazza" produce un effetto imprevisto e l'imprevisto è già di per sé una rottura delle categorie, una frammentazione dell'impalcatura logica: si tratta proprio di quel tentennamento che caratterizza anche il fantastico e il motto di spirito. Una metafora codificata invece non provoca nessun effetto di questo genere (come nell'esempio su don Abbondio proposto da Orlando citato nel capitolo precedente⁵⁴) e questo perché risponde a regole ben definite. Che, per esempio, la donna possa essere associata ad un angelo in un sonetto del Trecento non è una sorpresa, bensì la regola. Il fatto che un'associazione che fuoriesce dai confini della logica e del reale non provochi alcuno smarrimento nel lettore è una cosa possibile solo per le opere che si collocano in un contesto in cui la proporzione di relazioni simmetriche è già densissima nella cultura, momento che per noi è corrisposto al pensiero superstizioso del medioevo, ma che in altre culture, dove la rivoluzione industriale non è stata accompagnata da un movimento illuminista di portata simile a quella che ha avuto in Europa, è ancora all'ordine del giorno. L'aumentare della proporzione dell'asimmetria, in quella porzione di cultura legittimata dalla comunità, causa immediatamente un'emersione di simmetria in letteratura e non solo (pensiamo al fascino che esercitano sui giovani astrologia, spiritualità, filosofie orientali: l'uomo ha bisogno di esercitare anche il pensiero simmetrico). La differenza tra metafora e allegoria in questi termini sarebbe dunque la seguente: le relazioni simmetriche provocate dalla prima sono supplementari e divergenti rispetto al senso comune, mentre della seconda sono l'espressione di un senso comune già di per sé simmetrico. Circa la meccanica delle figure retoriche basate sull'identificazione di termini simili tra loro o posti l'uno rispetto all'altro in una relazione paradigmatica (vale a dire metafora, simbolo e allegoria) è interessante anche scoprire che, come per il motto di spirito e come per il fantastico, non vi è un solo movimento cognitivo in atto:

L'atto simbolico decide cosa portare a verità e cosa abbandonare alle potenze mute del passato. Questa è la spaccatura che fa il simbolico in quanto "coppia modulata della presenza e dell'assenza". [...] In questo senso, potremmo dire, la verità del simbolo è sempre metonimica: passa incessantemente di

⁵⁴ "L'evento straordinario che irrompe nella vita di don Abbondio non apre insomma alcun varco a quel dubbio che secondo Callois e Todorov è l'anima del fantastico. [...] L'improvviso turbamento del curato non è quello che caratterizza il fantastico perché tutto è indubitabilmente decifrabile.", Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 5-6. l'evento a cui Orlando si riferisce è la comparsa dei bravi alla vista di don Abbondio.

significante in significativo secondo un rimando che continua di fatto a girare attorno a ciò che nella presa simbolica è rimasto sotto, en souffrance.⁵⁵

Varrebbe a dire che il simbolo seleziona un elemento dell'insieme e nel suo selezionarne delle proprietà ne abbandona delle altre, e cito a questo proposito Matte Blanco:

Nella scelta di classi e di classi sempre più ampie il sistema inconscio preferisce quelle funzioni proposizionali che in un aspetto esprimono una generalità crescente e in altri conservano alcune caratteristiche particolari della individuale da cui sono partite. In altre parole, tra tutte le possibilità di generalizzazione che una cosa individuale offre, esso ne sceglie alcune e ne lascia da parte altre⁵⁶.

A questo modo il simbolo non solo crea relazioni semantiche inusitate, ma anche apre uno spiraglio sul funzionamento di un mondo fatto di classi di significanti, di insiemi posizionati uno dentro all'altro, proprio perché permette di prendere consapevolezza grazie a quello "spazio vuoto", che sarebbero le proprietà o funzioni scartate dalla selezione, della forma della realtà inconscia-simmetrica che garantisce queste opzioni.

Un altro appunto riguarda la rappresentazione matematica del simbolo attraverso gli insiemi:

[...] un insieme composto da un numero finito di elementi può includere sottoinsiemi che, visti in un senso, sono finiti e in un altro sono insiemi infiniti. [...] Possiamo chiamare questo tipo di insiemi "insiemi infiniti all'interno di un insieme o elemento finito". Ciò corrisponde al concetto matematico di infinitesimo. Possiamo chiamarli insiemi infiniti intensivi in contrasto con [...] gli insiemi infiniti estensivi.⁵⁷

La stessa cosa che avviene per un numero finito, come il numero 1, che può essere diviso in frazioni minori infinite volte (come nel racconto di Achille e la tartaruga), avviene dunque per il simbolo. La madre incarna in sé stessa tutte le madri o tutte le madri autoritarie. Un processo simile investe anche le metafore molto generiche o simboli molto potenti: la palude di Manganelli è un contenitore di infiniti significati (l'inconscio, la morte, l'aldilà, il linguaggio, la nascita...). Questo si verifica in particolare nei testi che tendono al monolinguismo: un autore che ritorni continuamente sulle medesime scelte semantiche, circostanziandole di volta in volta di nuovi contesti ed edificando su di esse la propria poetica, dovrà per forza ricondurre a pochi elementi tutto un universo biografico e letterario. Al contrario un atteggiamento plurilinguista, come quello

⁵⁵ Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jaques Lacan*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 143.

⁵⁶ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 44.

⁵⁷ *Ivi*, p. 178.

gaddiano o dantesco⁵⁸, esprime la stessa postura/emozione/tema attraverso una moltitudine di immagini, oggetti, parole, il che, forse, può essere ricondotto alla seconda rappresentazione proposta da Matte Blanco, vale a dire quella degli insiemi intensivi, che viene così descritto: “L’immagine può variare da una persona all’altra: un viale, una strada, una successione di cerchi concentrici di diametro sempre maggiore...”⁵⁹ Una classe descritta dalla medesima funzione assume le dimensioni di una cardinalità infinita.

Per quanto riguarda la metonimia invece, l’ipotesi è quella di un meccanismo simile a quello dello spostamento freudiano, di cui si legge ne *L’interpretazione dei sogni*: “Il sogno è per così dire, diversamente centrato: il suo contenuto è imperniato su elementi diversi dal pensiero del sogno.”⁶⁰ Freud evidenzia in questo frangente che il focus del sogno sul piano semantico-narrativo (vale a dire quello che del sogno raccontiamo o trascriviamo una volta svegli) è diverso da quello che diviene centrale al momento dell’interpretazione, quella che Freud chiama “il pensiero del sogno”.

In Matte Blanco lo spostamento viene descritto in termini logici grazie ad un’altra conseguenza del secondo principio: “Quando si applica il principio di simmetria la parte (propria) è necessariamente identica al tutto”⁶¹. La metonimia appare superficialmente come elemento di un insieme, mentre si riferisce in realtà all’insieme stesso. Quando per la prima volta ho trovato la parola “legno” a sostituire la parola “barca” non ho potuto capire immediatamente di cosa si trattasse. La funzione inconscia e letteraria della metafora è quella di condensare in un breve spazio sintattico o cognitivo una quantità di relazioni più ampia: in confronto la metonimia sembra relativamente innocua, ma proverò a fare alcuni esempi. Se Marco chiede al fratello di passargli l’acqua, il fratello avrà a che fare con una metonimia assolutamente innocua e comprensibile, nonché codificata: a nessuno di noi verrebbe in mente di mettere le mani a coppa, riempirle di acqua corrente e porgerle al nostro interlocutore. Invece, in qualsiasi situazione, che l’acqua si trovi in una brocca, in una bottiglia o in una tanica, in ogni caso Marco otterrà quello che vuole.

⁵⁸ Per quanto riguarda monolinguisimo e plurilinguisimo in questa sede faccio riferimento a Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Contini 1970; Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970; Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in Alighieri, vol. 2°, 1979. Questi riferimenti sono sintetizzati sotto la voce “monolinguisimo” in Enciclopedia Treccani on-line.

⁵⁹ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 177.

⁶⁰ Sigmund Freud, *Opere vol. 3. L’interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 282.

⁶¹ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p.48.

Prendiamo altri due casi: “la bocca contenta” o “quella cara mano”. Qui non è la bocca ad essere contenta né la mano ad essere cara, ma la persona a cui la bocca o la mano appartengono. Anche queste potrebbero essere metonimie innocue, se non che la bocca e la mano potrebbero evocare, specialmente oggi dove ogni “oggettificazione” del corpo in letteratura è mal vista, simbologie sessuali per la prima e mortifere per la seconda, o magari solo una sensazione di spiacevolezza non meglio identificata. In questo caso starebbero operando contemporaneamente da un lato il principio matteblanchiano appena descritto, vale a dire l’identificazione della parte con il tutto, dall’altro anche la legge che regola il funzionamento della metafora, dell’allegoria e del simbolo, vale a dire l’identificazione di due elementi di uno stesso insieme l’uno con l’altro.

Potremmo concludere dicendo che non solo, come afferma Lacan, la verità del simbolico è sempre metonimica⁶², ma che anche la verità della metonimia è spesso, soprattutto nei suoi esiti lirici, anche simbolica. Con questo non voglio intendere che le due figure siano sovrapponibili, ma che dal punto di vista cognitivo sono entrambe l’esito della combinazione della proprietà della logica simmetrica di sovrapporre l’elemento di un insieme con l’insieme che lo contiene e di due elementi di un insieme l’uno con l’altro. Nello specifico, il primo tratto genera sorpresa, tentennamento, dubbio, il secondo anche inquietudine e straniamento.

Emozioni

Occorre parlare anche di emozioni perché esse sono uno snodo centrale del sodalizio tra psicanalisi e letteratura. Per attraversare il discorso sulle emozioni bisogna affrontare alcuni temi simili a quelli che si incontrano nella scoperta del funzionamento delle figure retoriche e altri nuovi, come quello dell’identificazione e dell’esperienza: “Affermare che un testo produce emozioni apre, invece, problematiche critiche che hanno a che fare con la ricezione e con identificazione, cultura, memoria.”⁶³

Abbiamo forse fino ad adesso tralasciato alcune delle caratteristiche fondamentali della realtà simmetrica che ci permettono di comprendere come sia possibile che proprio

⁶² Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jaques Lacan*, cit., p. 143

⁶³ *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, 2 (2015), a cura di Alessandra Ginzburg, Romano Luperini, Valentino Baldi, Pisa–Roma, Fabrizio Serra editore, p. 9.

simili strutture cognitive (anzi, al di fuori di ogni cognizione) accolgano nelle loro pieghe l'emozione. La logica simmetrica nella rappresentazione matteblanchiana, come abbiamo visto, consta di una serie di insiemi infiniti, vale a dire che contengono al loro interno infiniti elementi che a loro volta sono a insiemi di insiemi e sono contenuti da insiemi sempre più grandi e così via. Questa esistenza di insiemi inclusi l'uno nell'altro permette di identificare classi maggiori e minori, insiemi di elementi sempre più ristretti e sempre più ampi (e questo a partire da un qualsivoglia insieme-elemento). È intuibile che ad un certo punto questa infinita serie di insiemi possa terminare/originarsi solo in un infinito e immobile magma dove non esiste né il tempo né lo spazio. Questo avviene per via dei principi di generalizzazione e di simmetria, che annullano ogni possibile contiguità tra gli elementi:

Il fatto che i processi del sistema inconscio non sono alterati dal passaggio del tempo mi sembra una conseguenza del fatto che essi non sono ordinati nel tempo [...] Ora, l'assenza del processo temporale è una conseguenza del secondo principio, poiché l'esistenza di una successione di momenti presuppone un ordinamento seriale, e se non sono disponibili le relazioni asimmetriche, secondo la logica simbolica, non può esistere tale ordinamento.⁶⁴

Possiamo dunque distinguere, semplificando, in questo infinito sistema, una componente fossile, eterna e infinita e un'altra, strutturante, ordinatrice, che permette alle cose di passare dall'immobilità dell'essere alla dinamicità dell'avvenire. Questa componente strutturante, ordinatrice, è il pensiero, che è una soluzione liquida tra le varie forme di logica, via via più divisive e coerenti, che abbiamo visto: la bi-logica, la logica aclitica, la logica asimmetrica. Quest'ultima, per la verità, non avviene, non accade, tanto quanto la realtà simmetrica, è invece una sorta di utopia a cui il nostro pensiero tende senza mai giungere a destinazione.

Il pensiero dunque "avviene", perché si estende nel tempo e nello spazio, l'emozione invece, nella sua purezza, "è", esiste al di fuori del tempo e dello spazio. "Il pensiero è un processo, qualcosa in cui una cosa segue l'altra. La coscienza umana capta una cosa dopo l'altra"⁶⁵. La coscienza non può comprendere le infinite potenzialità di una classe né può contenerne gli oggetti qualora non appaiano sotto forma di elementi discreti, distinguibili l'uno dall'altro e in relazione l'uno all'altro in qualche forma di ordine⁶⁶. La

⁶⁴ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 48.

⁶⁵ *Ivi*, p. 109.

⁶⁶ *Ibidem*.

letteratura e la lingua sono prodotti o manifestazioni del pensiero e in quanto tali devono estendersi nel tempo e nello spazio; dunque, il testo scritto deve operare degli escamotage per imprigionare l'emozione nelle sue reti e traghettarla, intatta, alla mente del lettore.

Come può qualcosa di psichico stabilire un contatto con qualcosa di fisico e diventare così cosciente⁶⁷? In Matte Blanco vi sono due funzioni fondamentali e uno strumento indispensabile, rispettivamente traduzione, dispiegamento e parola: “Propongo di chiamare il processo, per cui questi aspetti arrivano ad essere conosciuti nella coscienza con i nomi di funzione di traduzione o più brevemente funzione traducente e/o funzione di dispiegamento o più brevemente funzione dispiegante.”⁶⁸ Traduzione e dispiegamento sono le modalità in cui l'essere simmetrico, che è caotico, indistinto e infinito, riesce a entrare nella coscienza, finita e ordinata o, quantomeno, a proiettare in essa la sua ombra. La prima funzione, detta di “traduzione”, riguarda la concezione delle proprietà dell'essere simmetrico, che devono essere necessariamente di natura differente da qualunque possibilità immaginabile dalla nostra mente. Il fatto che si riesca comunque a intuirne la sostanza in termini di disordine, oscurità, omogeneità si deve alla funzione di traduzione. Si parla invece di dispiegamento di fronte alla capacità della coscienza di cogliere un numero infinito di elementi discreti, laddove, in realtà, non esiste discretezza.

Si potrebbe parlare a lungo dell'interazione tra psichico e fisico, tra cognizione e concretezza e sui risultati che questa interazione ha in letteratura. Valentino Baldi ne parla in *Come frantumi di mondi*⁶⁹ nel contesto dell'universo gaddiano. Manganelli ne *La palude definitiva* predilige il simbolo e il discorso sul simbolo alla concretezza, ciononostante vorrei riportare ciò che scrive Matte Blanco circa le tracce mnestiche, rifacendosi a Freud e Jackson:

“Una parola è una cosa psichica”. In quanto tale non si può concepirla come depositata in nessun modo perché è qualcosa di astratto. [...] “il ricordo latente è l'inequivocabile sedimento di un processo psichico”. Una traccia mnestica è perciò qualcosa di psichico.

ma, d'altro canto:

possiamo dire che le parole, cose astratte, assolvono la funzione di stabilire differenze tra concetti e anche tra altre cose. Sono necessariamente, quindi, altamente asimmetriche nella loro struttura. L'essere simmetrico è tradotto in

⁶⁷ *Ivi*, p. 128.

⁶⁸ *Ivi*, p. 121.

⁶⁹ Valentino Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet studio, 2019.

termini asimmetrici per mezzo delle parole. Le parole (cioè il loro significato) sono gli strumenti asimmetrici della funzione di traduzione-dispiegamento.⁷⁰

La parola è dunque il tramite che ci permette di “sfogliare” il mondo simmetrico come un libro, cogliendolo mai tutto intero, ma parzialmente, un simbolo alla volta. Lo stesso avviene anche con l’emozione.

Ci sono due modalità con cui l’opera d’arte e il testo letterario in particolare riescono, attraverso la parola, a “confezionare” l’emozione di modo da garantirne gli effetti ancora e ancora. Il primo modo è la descrizione dell’esperienza, quindi la descrizione dell’avvenimento, in cui il lettore possa identificarsi: “Qualsiasi esperienza vissuta tende ad evocare immediatamente una conoscenza dei suoi diretti attributi e della persona che la sperimenta.”⁷¹ A questo proposito ha senso parlare di memoria e di memoria emotiva, l’esperienza e la sua catalogazione prevede nell’essere umano anche l’assegnazione di un codice che decodificato svela l’emozione: “Alcuni studiosi fanno riferimento ad un processo di indicizzazione, ovvero una catalogazione dei dati esperienziali che la coscienza può riattivare in presenza di uno stimolo cognitivo.”⁷² La memoria, d’altronde, che è lo strumento che permette all’esperienza di parlare di sé stessa, ha duplice natura, può essere individuale o collettiva:

Le emozioni hanno legami con il primitivo e con l’arcaico e consentono un accesso alle loro modalità percettive ed esperienziali. Primitivo ed arcaico pertengono tanto alla sfera del vissuto individuale quanto a quella della condizione umana: evocano fasi, per così dire, preistoriche e archeologiche del soggetto e dell’umanità.⁷³

Pensiamo al topos della decadenza dell’Impero romano all’interno dell’universo simbolista e di come esso risulti tutt’ora emotivamente intellegibile e anzi dialogante in modo proficuo con la nostra attualità. Si tratta di un termine che pur decodificato risulta di portata amplissima, perché riporta la nostra cognizione ad un luogo lontano e impreciso e, per di più, della storia di tutti. Da questo punto di vista la memoria collettiva è un moltiplicatore delle strutture simmetriche rispetto alla memoria individuale che resta spesso, per quanto potente, confinata in sé stessa.

⁷⁰ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 128-129-130.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura*, a cura di Alessandra Ginzburg, Romano Luperini, Valentino Baldi, op. cit., p. 30.

⁷³ *Ivi*, p. 12.

La seconda possibilità che rimane al testo scritto è quella di provare a raccontare le emozioni per metafore. Spesso non ci troviamo di fronte alla descrizione di un'emozione, ma piuttosto a quella di un paesaggio emotivo, fatto di fuochi e di fiamme o di desolazione e aridità. Non risulta faticoso, per esempio, operare un'analogia tra il paesaggio desolato proiettato sullo sfondo de *La palude definitiva* e un paesaggio interiore, da un lato perché ha proprio quelle proprietà di assolutezza, infinita distensione ed eternità (sembra esistere da sempre) che definiscono anche l'utero dove le emozioni esistono e basta, nella loro forma originaria e dall'altro perché, in generale, l'interiorità può essere descritta solo in termini di "paesaggio" o, quanto meno, di collazione di oggetti, come in una natura morta, che però lasci trapelare con sufficiente immediatezza l'idea vitale e prorompente dell'emozione. Quindi all'interno della struttura linguistica, per natura asimmetrizzante, le emozioni possono manifestarsi in modo logico tramite la descrizione dell'esperienza, sfruttando memoria e immedesimazione, o in modo alogico per immagini.

Uno stratagemma più sottile può essere quello di sfruttare metafore non-letterarie raccontandole con la letteratura: descrivere il tono basso di una musica, le sfumature pastello di un dipinto, ma anche le "metafore prossemiche" che sfruttiamo tutti i giorni (lacrime, passi trascinati, gesti ripetuti), camminare, insomma, lungo un profilo più ampio per toccare ed attraversare, alla fine, altri insiemi infiniti. Emanuele Zinato riporta ad esempio questo passo da *Corporale* di Paolo Volponi, in cui bene si fondono metafora pittorica, paesaggio del corpo ed emozione "[...] la mia carne sfriggeva e si allargava il buco della ferita sul quale in fondo era depositata, rossa e marrone, violenta, una città solare: quella di un quadro di Max Ernst."⁷⁴

Un'acuta analisi circa il valore del ruolo della musica in letteratura nel suscitare emozioni viene svolta da Guglielmo Pianigiani, che descrive l'emersione della percezione uditiva attraverso il racconto in due diverse modalità. La prima si compie tramite i sensi dei personaggi, come nel caso di Emma Bovary all'ascolto della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti: "La visione e l'ascolto dell'opera generano in Emma una reazione di identificazione così profonda da sovrapporre il piano della realtà e della finzione in

⁷⁴ *Ivi*, p. 147.

un'unica superficie emozionale.”⁷⁵ Una cosa simile avviene anche al lettore nell'assistere alla scena: non sembra anche a noi di sentire una sinfonia lontana?

La seconda possibilità è la pure interazione tra evento musicale/sonoro nel testo e cognizione/memoria del lettore, come accade in questo passo di guerra e pace: “Dram-da-da-dam, dam, dam, rullavano, rullavano i tamburi. E Pierre si rese conto che la forza misteriosa s'era ormai impossessata in pieno di questa gente, e che, a questo punto, dire ancora qualcosa sarebbe stato vano.”⁷⁶ Segno, parola, simbolo e musica sono strutture vuote, organizzazioni di loro stesse che assumono significato grazie al loro ruolo dispiegante di una molteplicità di relazioni simmetriche. Sono *eidola* che esistono al di fuori dell'essere umano e della sua coscienza, ma che, da quel di fuori, possono assumere in loro stesse e dispiegare ai nostri occhi l'incoglibile senso delle emozioni.

Manganelli parla appassionatamente di questo ruolo simbolico di musica e letteratura in un'intervista dal titolo “Manganelli, ascoltatore maniacale”, che si conclude con queste parole:

[...] Che è uno spartito, che è un campo eliso disabitato da corpi umani in cui...che sono attraversati soltanto da questi perfetti fantasmi di suoni, disegnati da gesti che, nella loro cerimoniale perfezione, hanno rinunciato ad essere umani.⁷⁷

Sulle note di un simile pentagramma ci avviamo nell'universo letterario di Giorgio Manganelli.

⁷⁵ *Ivi*, p. 30.

⁷⁶ *Ivi*, p. 40.

⁷⁷ Terni, Paolo, Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale, Palermo, Sellerio editore, 2001, p. 79.

Capitolo II
IL GIOCO E LA MORTE

Giorgio Manganelli, teoria e auto-commento

Stile e linguaggio, da Hilarotragoedia a La Palude definitiva

Giorgio Manganelli si muove in un terreno teorico già finemente tessuto di nozioni filosofiche, sociologiche e linguistiche, abitato dagli intellettuali formati tra le influenze del neo-illuminismo italiano e affermatosi come neoavanguardisti, momento di auto-definizione che per Manganelli coincide con l'ingresso nel Gruppo 63. Del neo-illuminismo Manganelli conserva senza dubbio il realismo (attitudinale, non tematico) anti-ottimista e quella tensione verso il rigore dei metodi che hanno permesso alle scienze umane di avvicinarsi alle cosiddette scienze esatte e che si traducono in un'irrinunciabile rigidità dell'impalcatura metodologica e strutturale che sorregge pensiero e narrazione. Questa tensione in Manganelli viene però estremizzata in risposta ad uno slancio, personale/emotivo e collettivo/sociale, che porta le neoavanguardie a restaurare i modi che erano stati dei futuristi, tra tutti il plurilinguismo e la vertigine linguistica, accompagnata da un certo disprezzo per quei romanzi che ancora facevano precedere i contenuti alla forma. Dunque, l'esito finale, vorticoso moltiplicazione delle corrispondenze sistemiche proprie del metodo teorico, è un'esplosa geometria labirintica.

L'immagine del labirinto come metafora della lingua di Manganelli viene rappresentata da Roberto Deidier alla luce delle interpretazioni neoilluministe del rapporto tra natura e ragione, il quale avrebbe dimostrato "tutta la sua impotenza a risolversi in un processo dialettico".⁷⁸ Questa impossibilità si tramuta nel "coinvolgimento della natura stessa nel labirinto" che in Manganelli coincide con l'assimilazione "della tradizione come menzogna". Il labirinto di Manganelli non è più dunque quello dell'oggettività illuminista, a cui un autore come Calvino aveva reagito col

⁷⁸ Giorgio Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 9.

mezzo della fiaba, ma quello della lingua, nato dall'integrazione di una verità intesa come vuoto. Se in Calvino la visione della realtà corrisponde ancora ad un'immagine "stratificata", "su più livelli", quella di Manganelli ha invece attraversato i livelli per giungere ad un luogo sperduto che ha molto più a che fare col vero che col reale.

La consapevolezza che il labirinto della lingua non è altro che un segno di nulla impedisce a Manganelli non solo di esplicitare nel testo scritto una filosofia o una teoria letteraria che abbia caratteri immediatamente riconoscibili, ma anche di costruire un proprio sistema di riferimento dagli esatti confini. Nonostante questi confini siano visibili dall'esterno, sembra restino agli occhi dello stesso autore luoghi imprecisati, raccontabili solo per immagini o per impressioni. Le più potenti evocazioni di questo mondo mentale provengono infatti non solo dal commento letterario (primo fra tutti *La letteratura come menzogna*), che comunque conserva la potenza e la natura programmatica di un manifesto culturale, ma anche dalle interviste, in cui la libertà e l'immediatezza dell'espressione permettono di dar vita ad intuizioni selvatiche e irrisolte, in un discorso che "disvela antinomie, senza spiegarle né tanto meno giustificarle, costringe il lettore a inseguire il filo delle aporie senza aiutarlo a risolverle"⁷⁹, di cui in questa tesi si tenterà di tenere conto, intersecandolo con la forza (dis)ordinatrice della bi-logica matteblanchiana.

Come dimostra nella sua leggibilità la stessa *Palude definitiva*, lo stile di Manganelli non si limita però a quello svuotante virtuosismo che caratterizza l'*Hilarotragoedia* (1964) e il *Nuovo commento* (1993). Nella letteratura di Manganelli sono individuabili ad un primo sguardo almeno tre tipologie testuali. La prima è quella pienamente neoavanguardista, che forse più di tutte ha forgiato l'immagine di Manganelli autore ed intellettuale agli occhi del pubblico, una lingua verbosa e fluviale, al contempo arcaizzante e innovatrice, dove la difficoltà alla lettura proviene dai complessi periodi ipotattici, dall'assieparsi di termini provenienti dai luoghi, letterari e non, più disparati, dall'utilizzo di una metafora materica, dove l'oggetto d'uso comune si eleva a simbolo astratto e l'idea platonica si concretizza nella quotidianità più bassa e inaspettata. Una lingua che disorienta e ammalia fino a rendersi indispensabile, come afferma Calvino scrivendo del *Nuovo commento*: "Da questo lato allora la mia fame mi porta a non averne

⁷⁹ *Ivi*, p. 15.

mai abbastanza di rappresentazioni tangibili e visive, a desiderare una selva d'immagini e fabulazioni sempre più fitta”⁸⁰

La seconda è quella di *Centuria* (1979) e dei suoi *Cento piccoli romanzi fiume*, dove, a dispetto di quanto suggerito dal titolo con l'espressione “fiume”, le immagini non sono quelle imbizzarrite della sintassi del *Nuovo commento*, ma funzionano piuttosto come simboli minimalisti, che richiamano le direzioni metafisiche e fiabesche dell'ultimo Calvino. Per ciascun racconto è scelto un contesto semantico e una trama lineare, così che il lettore si trovi sì disorientato dall'incomprensibilità del racconto, che pure dovrebbe essere la forma letteraria più facile, ma non disperso nei meandri del sintagma narrativo. A stupire è invece l'illeggibilità dei personaggi, che dovrebbero essere metafore e che sono invece immagini così generiche da rivelarsi niente più che dei prestanome utili a raccontare qualcosa di incoglibile, un nulla-di-che capace di snodarsi nelle pagine della raccolta: “Supponiamo che, ad un certo momento, una persona che sta scrivendo una lettera ad un'altra persona – il sesso o i sessi sono irrilevanti – abbia il sospetto, o forse semplicemente s'accorga di essere lievemente ubriaco.”⁸¹ Non importa il nome né il sesso dei personaggi, ogni tanto la professione o l'etnia, mai tutte queste caratteristiche insieme, non ci importa il “perché” dei fatti, ma solo dei fatti, che poi non sono fatti, ma supposizioni, e così via.

L'ultima tipologia è quella de *La Palude definitiva* o di *Dall'Inferno* (1985), un testo che estremizza il tentativo minimalista di *Centuria*, scegliendo un unico e potentissimo simbolo (senza rinunciare alla sovrabbondanza delle espressioni) capace di racchiudere in sé stesso tutti i simboli possibili e che ha la forma di uno spazio esplorabile, dove siano distinguibili linee e forme e dove la descrizione di queste stesse possa fornire un espediente per parlare del segno linguistico lateralmente, senza disturbare la sintassi, ma sfruttandola in un racconto che, apparentemente senza deformarsi, riesce a tematizzare la stessa struttura teorica intuibile tra le righe del *Nuovo commento*:

Quando l'irruzione della notte mi costringe ad uscire dalla casa e avanzare –
io solo – nella palude, allora io so, so dopo aver scoperto che nella palude
appunto mi trovo, che la palude ha assunto la forma del labirinto.⁸²

⁸⁰ Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi edizioni, 1993, quarta di copertina, commento in quarta di copertina di Italo Calvino, p. 150.

⁸¹ Giorgio Manganelli, *centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli, 1979.

⁸² Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 73.

Non c'è dubbio però che nel dietro le quinte di questi stili si muovano le stesse premesse concettuali, forse collocate di volta in volta di fronte all'autore in stati d'animo e momenti biografici differenti, che vengono baroccamente disarticolati in *La letteratura come menzogna*, in cui l'autore, che più che Manganelli stesso sembra la sua controfigura ironicamente svilita, passa in rassegna una serie di opere disparatissime, tramutando quello che poteva illuderci di essere un saggio in un'antologia di commenti che sono il riverbero dello sguardo disincantato e divertito dello scrittore che osserva con gusto l'altrui gioco letterario. Si potrà così scoprire che di un romanzo a Manganelli interessano innanzitutto i silenzi:

Spaziare un racconto con grandi lacune di silenzio, di elusione, di reticenza, e soprattutto collocare il centro del racconto negli spazi vuoti [...] a questo modo Firbank disegna i suoi erratici nastri narrativi, e coinvolge il lettore in una conversazione di calcolata inconsistenza, speciosa e dispersiva, ma sempre minutamente lavorata.⁸³

Non solo, dunque, la pausa che permette alla narrazione di esistere, ma il silenzio celebrato, condotto fino al centro dei temi del racconto, un insolito spostamento di focus dalla storia che abita la struttura alla struttura stessa.

A Manganelli interessano anche i gesti dei personaggi, non quelli eroici, attivi, dinamici, che contribuiscono al dipanarsi della trama del racconto, ma quelli che anzi, proprio in virtù della loro inutilità, permettono di intuire le posture che non si possono raccontare, ma solo evocare superando la pagina scritta e che impongono, nella loro vuotezza, nella loro estraneità all'intreccio, ritmo. È questa la natura del lancio della moneta del *Signore di Ballantrae* di Louis Stevenson:

Secondo gli imperativi di questo universo d'invenzione, stile e destino sono dunque tutt'uno, e quindi non significato, e neppure serie di eventi coordinati o comunque necessari; ma, al contrario, forma imprevedibile e struttura gratuita. La qualità fatale dell'evento starà appunto nel non aver rapporto con quello che lo precede, di non essere necessario: "ogni volta la moneta poteva veramente cadere dall'altra faccia. [...] la singolare eccitazione che comunica al lettore non viene tanto da quel che accade al momento, ma dal salto ritmico che impone al racconto, l'irruzione di libertà sacra che comporta."⁸⁴

Manganelli è poi entusiasta della lettura di un racconto unico nel suo genere: *Flatland* di Edwin A. Abbott, che descrive come "un'invenzione provocatoria, un problema deliziosamente esasperante" a cui corrisponde la "scoperta e delimitazione di uno spazio astratto mediante la creazione di un linguaggio" e ancora di fronte all'ironia retrospettiva

⁸³ Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 6.

⁸⁴ *Ivi*, p. 17.

de *La Principessa artificiale*, capace di disperdere “anche quel poco di favola che parve entrarvi; e ci irride se per un attimo abbiamo creduto che non fosse, quella, una storia di puri suoni.”⁸⁵

Giorgio Manganelli lettore è dunque affascinato, intellettualmente sollecitato, emotivamente travolto, dall’accuratezza formale degli autori che sono in grado di spostare al centro dell’opera letteraria il sistema che la regge: le mura di una città che sono i suoi limiti e le permettono di esistere vengono portati nella piazza principale, in una distorsione spazio-temporale apparentemente impossibile. Questo momentaneo sollievo dalla consistenza della narrazione diviene per il Manganelli autore un’utopia da perseguire personalmente, un traguardo da riconquistarsi ad ogni riga del testo, ad ogni espressione linguistica. L’esistenza di una struttura e la capacità strutturante del linguaggio si illuminano a vicenda e proiettano un accattivante miraggio che condanna però lo scrittore che lo insegue a fare i conti con l’inevitabile materialità semantica della parola, in un moto perpetuo che ha l’aspetto di un vortice inarrestabile:

Ma si veda il nostro testo; esso non si limita a non alludere alle cose, ma consegue una astrazione di secondo grado: ed è pertanto di una civetteria o intrinseca sconcezza, che non sarà improprio nominare infinita. [...] Per cui in esso non si rinvengono né triangolo, né numeri, né cerimonie; ma si colloca tutto oltre a questi ed anzi ad essi, quasi cose, si offre come malattia, angustia da imperfetta astrazione, sevizia amorosa. E dunque non può che uscire dai deserti ulteriori allo stesso guardaroba delle idee, al giaciglio del dio vizioso, al cimitero, dove il corpulento automante porterà, già si porta dietro, i suoi tristi sogni e, tra questi, il nostro stesso mondo.⁸⁶

Il cielo, la terra e la città

Ad una lettura superficiale Manganelli e Matte Blanco appaiono già accomunati da una tendenza: il tentativo di dare una forma logica e spaziale al funzionamento del pensiero dell’uomo e del suo linguaggio. Un comune atteggiamento nel procedere teorico porta ad entrambi un risultato che potremmo chiamare in un certo senso stilistico: non si sta parlando dello stile della scrittura, bensì della foggia delle immagini evocate, una fitta geometria mobile posta a sorreggere la realtà cognitiva. In Manganelli questa sembianza ha talora l’aspetto di un palazzo, talvolta quella di uno spartito musicale, talvolta quella di un segno, di un tratto nero sul bianco nella pagina: “uno che scrive ha in mente certe

⁸⁵*Ivi*, p. 7.

⁸⁶Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, cit., p. 22.

strutture che non sono necessariamente quelle tipiche dello scrivere. E per me molte volte sono le strutture della musica. Non solo di quella, anche dell'architettura, direi.”⁸⁷ In Matte Blanco invece la vediamo aleggiare nello spazio dell'inconscio sotto forma di insiemi concentrici e intrecci di relazioni che si snodano a partire da uno stesso magma totale, dove la contiguità non esiste.

La teoria letteraria di Manganelli è anche il tema della sua letteratura e ne costituisce il materiale non solo figurale, ma anche narrativo, non solo sintattico, ma anche ritmico e strutturale, il che rende questo autore qualcosa di più e qualcosa di meno di un romanziere, un filosofo a tutti gli effetti. È anzi proprio il suo intellettualismo, le sue aspirazioni quasi scientifiche o, quantomeno, imitative di un ordine, come dice egli, matematico o architettonico, a impedirgli di costruire una narrazione. La consapevolezza del vuoto della struttura linguistica, la cui ombra proiettata è il vuoto tra le cose della realtà e il nulla originario, hanno un peso sconcertante e annichilente per lo scrittore, che si trova tra le mani un'arma – la lingua letteraria – inservibile ai suoi scopi tradizionali, ma utilissima invece per osservare una verità altrimenti nascosta dalla finzione narrativa e per esplorare l'angoscia, tutta teorica, dello scrittore-architetto che, questa verità, ha potuto svelarla.

Manganelli non è mai entrato in contatto con Matte Blanco e le sue teorie, ma non era invece del tutto estraneo alle logiche dell'inconscio, che aveva attraversato tramite lo sguardo di Jung, del quale tra l'altro parla ne *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo* (2001), un discorso che è, con le parole di Emanuele Trevi, “una memorabile apologia dell'incubo, del carattere luciferino e visionario della letteratura”⁸⁸. Non è un caso se anche in quest'opera Manganelli finisca per parlare di inferi, paradisi e città, del postulato del nulla e del qualcosa come “struttura”. Questo perché per Manganelli vita, inconscio e scrittura funzionano tramite sistemi congruenti, sono, anzi, la stessa cosa e sono ugualmente esprimibili sotto forma di spazi: “la pagina, il foglio, sono vissuti come il mondo; sono, insieme, una discontinuità e un riassunto del mondo; lo spazio è discontinuo, e può, insieme, assurdamente, rappresentare sé stesso.”⁸⁹

⁸⁷ Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, cit., p. 22.

⁸⁸ Quarta di copertina di Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Quiritta, 2001.

⁸⁹ *Ivi*, p. 70.

Sceglie poi di riportare nella sua lezione su Jung alcuni pensieri di Ania Teillard, psicologa e psicoterapeuta sua allieva, pioniera della grafologia:

“Il nostro linguaggio è imbevuto del simbolismo dello spazio: non possiamo fare a meno di rappresentarci lo spirito in alto e la materia in basso...”. “L’alto ingloba tutte le rappresentazioni antiche e moderne del celeste, della crescita...”. “Il basso rappresenta l’abisso...la depressione”. Ma è anche vero che “nelle profondità della terra e del mare sono nascosti i tesori delle leggende”⁹⁰

Questo campo semantico spaziale è particolarmente produttivo in un racconto del 1989, un’interpretazione d’autore del mito della torre di Babele⁹¹: tra la terra e il cielo si staglia una città, creata dal nulla o da macerie, ora emblema della propria rovinosa decadenza, ora del proprio conquistato splendore.

La torre di Babele, nel racconto di Manganelli, è stata costruita non tanto per sfidare Dio, quanto perché l’uomo riuscisse a scoprire il proprio Nome: un Dio crudele avrebbe concesso agli uomini di dare un nome a tutte le cose ma non di conoscere sé stessi, perché conoscere sé stessi avrebbe significato per l’umanità poter evitare la dispersione. “Dunque, insieme lavorarono alla Città, alla Torre, al Nome. Fallirono; ma riuscirono.” e da quel momento “dovunque si costruiscono Città che vanno in rovina, Torri che cadono, si tentano Nomi impronunciabili.” La torre è stata un fallimento, una grande opera di perfetto genio disfatta e rovinata al suolo, che ha però lasciato una sua traccia, intatta come lo era la torre nei suoi antichi splendori, ma solo nel segno di particolari congiunzioni astrali:

[...] apparivano ovunque città brulicanti, affollate di tutti coloro che mai sono vissuti e morti, città totali; e solo che si protendano, che aguzzino gli occhi stanchi, vedranno sorgere una torre; la torre è insieme un rudere, una tessitura di ruderi, e un’opera perfetta, di assurda, non umana perfezione. [...] Ogni notte la città è affollata, è ricca, è potente, è completa; ma di giorno non vedrai che pochi sassi ambigui in mezzo all’erba...

Manganelli sembra voler dipingere la luminosa completezza di un uomo che può essere perfetto e “non umano”, ma solo la notte, solo nel tentativo di conquistarsi il Nome, mentre alla luce del giorno questa opzione appare solo il distruttivo tentativo di

⁹⁰ *Ivi*, p. 71.

⁹¹ L’intero racconto della torre di Babele, pubblicato per la prima volta nel 1989 col titolo *L’ombra della Torre*, e quello del viaggio a Taiwan sono contenuti nel numero 25 di RIGA (a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006) rispettivamente alle pagine 177-180 col titolo *Torre/rovina* e 183-200 col titolo *Taiwan: l’isola cinese*.

un'umanità che arranca e ha dipinto sul volto il segno della morte, dove la dispersione è il destino che Dio desidera per l'uomo.

Si tratta di una lettura del mito quasi invertita. Nella Bibbia l'uomo unito si guadagna, disobbedendo, la punizione della dispersione, mentre qui è dio che impedisce all'uomo di raggiungere l'unità che egli va cercando:

La costruzione della torre di Babele non nacque da tracotanza d'orgoglio, ma dalla disperazione. [...] se avessero avuto un nome, non si sarebbero dispersi, e dunque avrebbero avuto una città; la torre avrebbe consegnato il nome, dunque, città nome torre erano un sistema sacro, totale, salvifico.

Il viaggio umano sulla terra, che per Manganelli è un viaggio eminentemente linguistico, avviene e opera necessariamente tramite l'atto separativo, divisivo non solo dal punto di vista logico, ma anche nel suo produrre una frammentazione dell'unità identitaria dell'essere umano, che però, al contempo, rappresenta anche l'unica nostra possibilità per tentare di raggiungere il cielo, dove viene custodito il nostro Nome, il nostro vero aspetto, vale a dire la totalità. E questo sforzo non è del tutto vano: nonostante alla luce del giorno, della razionalità, dell'utile, questa ricerca non porti nient'altro che rovina, di notte, i nostri aspetti irrazionali simmetrici, che tendono alla totalità, ci permettono ancora di intuire il fasto di quella torre di Babele, che a questo punto non è più una torre, ma una città brulicante e magnifica, che nel nostro lavoro, nel nostro vivere, nel nostro consumarci, abbiamo realizzato.

Il tema dell'edificio architettonico ricorre frequentemente come metafora del testo letterario, così in *La letteratura come menzogna* la descrizione delle eleganti città, dei vezzi estetici e nel *Cardinal Pirelli* e ne *La principessa artificiale* diventano la metafora dello spazio artificiale spalancato dal testo letterario:

Che prospetto elegante! Che spaziosità illusoria! Chi avrebbe indovinato che dietro l'ondeggiante cortina di alberi sorgeva la cancellata con i riccioli di ferro battuto [...] e, più lontano, la bianca città, con le sue innumerevoli guglie, e il Teatro dell'opera con la cupola dorata, e i teatri, e le strade spaziose, e i caffè...⁹²

Sono città nel pieno del loro fasto anche quelle attraversate dal cavaliere de *La palude definitiva* prima di giungere al deserto estremo:

Rammento una città sontuosa, edifici irti di pinnacoli, grovigli di strade sottili, subitane piazze; su una di queste s'affaccia una casa dalle stanze anguste,

⁹² Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit. p. 15.

certamente una casa illustre, sulle pareti della quale erano disegnati stemmi, motti, ora nella memoria, risibili, sinistri⁹³

Che queste lussuose città precedano l'arrivo nella palude e che il cavaliere, risvegliatosi in un luogo alieno, disumano, non ne abbia che un ricordo confuso, suggeriscono la metafora di una città che è luogo universale attraversato dall'uomo, allegoria del viaggio umano che conduce al termine della vita, ma gli "stemmi" e i "motti" sembrano indicare nello specifico dell'esistenza l'aspetto linguistico, tanto più che questi segni appaiono ora, a tragitto concluso, "risibili", cioè recanti non senso ma insensatezza, o quanto meno un significato d'importanza assai minore di quello araldico che manifestavano quando ancora il cavaliere viveva nella città. E la città è simbolo, questa volta esplicito, della lingua, anche nel *Nuovo commento*:

[...] in questi rinveniamo paralleli quartieri di proposizioni, agitati viali menano dall'una all'altra periferia dei margini, vicoletti s'insinuano tra sillaba e sillaba, angusti tanto da consentire l'occulta sottoconversazione dei dirimpettai, che ognuno, accostando l'orecchio alla pagina, può almeno intraudire⁹⁴

Quando la lingua (o l'esistenza) non è uno spazio reale, è uno spazio virtuale, se non topografico, quanto meno geometrico, costituito da figure che per di più condividono con l'inconscio matteblanchiano la circolarità, l'infinità, l'esistenza di relazioni, la totalità, come leggiamo per esempio nel quarantottesimo romanzo fiume di *Centuria*:

O il centro del mondo è attivo, ed allora il mondo, dotato ed arricchito di infiniti centri, sarà infinitamente attivo; oppure dovrà⁹⁵ essere assediato dalla totalità del mondo; più esattamente essere il bersaglio del mondo. Attualmente, egli sperimenta la seconda condizione; egli sa di essere psicologicamente sferico, e di essere al centro di un gran numero di raggi che, stranamente, si concentrano su di lui, e lo trafiggono con le loro punte di luce.⁹⁶

Senza tentare di parafrasare le immagini proposte in questi racconti, il dato evidente è che in Manganelli siano attive due tipi di icona, accomunati da aspetti spaziali, geometrici, topografici. La prima è la rappresentazione urbanistica e architettonica della città e dei suoi edifici, continuamente attiva e funzionante nell'immaginario dell'autore, la seconda quella della geometria astratta, della struttura in senso lato, probabilmente attinta anche da una tradizione di studi linguistici che si dispiega tramite l'utilizzo di forme quali insiemi, nubi, stemmi, centri e periferie. Anche la torre di Babele rientra nell'entourage

⁹³ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 9.

⁹⁴ Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, cit., p. 17.

⁹⁵ Il soggetto in questione è l'innominato protagonista del racconto, del quale si parla solo nei termini di "lui" o "egli".

⁹⁶ Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 101.

di monumenti e schemi al servizio dello scrittore. Non sarà quindi una mossa azzardata tentare di scomporla nelle sue parti per trovare un ordine alla vertiginosa impalcatura teorica di Giorgio Manganelli.

L'edificio linguistico getta le proprie fondamenta nella terra, una terra che nelle opere di Manganelli ritroviamo come deserto estremo, terra desolata, deserta, abbandonata: la terra dimenticata dall'uomo, dove nulla sembra poter attecchire:

Non è, questa, una palude; ma in qualche modo la palude definitiva, un luogo dove, mi sento dire, nessuno scabino o giustiziere oserebbe inoltrarsi; ma un luogo in cui è difficile entrare e impossibile uscire; dove io sarò al sicuro, ma affatto solo, e per sempre escluso da ogni commercio umano.⁹⁷

Ecco il primo luogo “non propriamente umano” dove la lingua germina. La terra è deserta perché è invivibile: perché le sue geometrie infinite sono inabitabili dalla logica umana e dal suo pensiero dinamico. Una terra senza confini, come gli insiemi di Matte Blanco, che del primordio simmetrico dell'inconscio ha sia la quiete della totalità che il potenziale di corrottibilità. È un posto al di fuori dallo spazio e dal tempo, dove ogni duna è uguale a sé stessa e ad ogni altra, dove per l'uomo è facile perdersi, un itinerario senza delimitazioni, un labirinto assoluto, in cui ogni strada, ogni relazione cognitiva, è possibile:

Una instabile piana più o meno acquosa, una distesa grigia, di tutti i modi e le guise del grigio [...] e tutto anzi pare un tessuto di paludi, gore, lagune, stagni; una grande, stupenda corruzione si accompagna ad una intensa, cupa pace, qualcosa di tetro e insieme di placato; come se la palude fosse oltre quella terra da cui fuggo, ma questo oltre fosse conseguibile solo grazie a questo sapiente disfacimento.⁹⁸

Il deserto però nasconde una realtà forse ancora più spaventosa: una tremenda vitalità molteplice, un vuoto che diventa improvvisamente strabordante di ogni cosa, una prima aggregazione di oggetti della mente, un caos primordiale come appena dopo il Big Bang:

l'acqua pullula di animali minuscoli, insetti, vermi, bruchi, insettuzzi alati, scorpioni, e mi pare di scorgere una rapida, tacita biscia [...] e mi chiedo con pia stoltezza se non esista un censimento totale di questi animali minuti, infiniti che popolano la palude; ogni animale con il suo nome.⁹⁹

Non c'è da stupirsi che anche questo disordine abbia sembianze tutt'altro che accoglienti: come nel turbinio di simboli custodito dai nostri sogni, anche questa terra di generatività plurima non sembra avere niente a che fare con la realtà, ha anzi quasi una sembianza

⁹⁷ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 12.

⁹⁸ *Ivi*, p. 17.

⁹⁹ *Ibidem*.

infernale. Da sempre la terra e il sottosuolo sono il simbolo dell'indissolubile alleanza tra nascita e morte, tra vitalismo e aldilà. Luogo da cui tutto sgorga e a cui tutto ritorna, luogo dalle inimmaginabili ricchezze, ma anche ventre oscuro del demonio, pericolosa voragine in cui tutto scompare. Anche in Manganelli il sottosuolo, o comunque un luogo collocato in basso, è spesso un regno infernale, come appare in *Dall'inferno*: "e alla cui verticale discesa rabbrivisco e sudavo e digrignavo, senza tuttavia mai provare la tentazione di precipitarvimi, anzi una brama di fuga, ma impotente affatto. Sono forse morto per estenuazione? [...] Se questo è l'Inferno, questo è il luogo della mia eternità."¹⁰⁰ A ogni cosa tocca questo destino, di sgorgare dal buio e di ripiombarci, così l'uomo, così la lingua, così la letteratura. E compito dello scrittore Manganelli è quello di ricondurre per mano il segno nel baratro che gli spetta e, se non ripiombarlo, far sì che nel baratro possa specchiarsi. In un passo de *Il vescovo e il ciarlatano* è chiaramente espressa la natura infernale dell'origine della letteratura: "Il Verbo sta in alto e Lucifero scende [...] e nel momento stesso in cui progetta con i suoi aiutanti un efficiente inferno si creano le basi della letteratura".¹⁰¹

Dunque, l'uomo per sopravvivere in questa terra di eterno caos di figure del pensiero primordiale ha bisogno di un'arma per colonizzare, se non il sottosuolo, sontuosamente amministrato da un demonio (un angelo caduto? Un re della terra in fuga? Un dio in esilio?), almeno la superficie. Il primo mattone del suo reame è il segno: la concretizzazione del pensiero dinamico che, dopo aver fatto irruzione nell'oscurità della mente, può ora acquistare equilibrio e stabilità. Il segno in Manganelli rappresenta quel sodalizio che in Matte Blanco corrisponde all'alleanza tra logica dell'inconscio e logica bivalente. Sebbene la logica degli insiemi infiniti rappresenti la verità, quello che il sottosuolo davvero custodisce, per esistere nella coscienza umana non può fare a meno di appoggiarsi, di trovare un perno, in quel modo di creare relazioni, divisivo ed escludente, proprio della logica della non-contraddizione. Ecco però l'inghippo: l'uomo costruisce la torre di Babele per conquistarsi il proprio nome, non per dimenticare la sua essenza, ma per ritrovarla. Allo stesso modo in cui "Lucifero [...] funziona anche in quanto è l'angelo ambiguo, è colui che porta la luce ma anche colui che scende nella tenebra"¹⁰², anche la

¹⁰⁰ Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985, p. 8.

¹⁰¹ Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano*, cit., p. 28.

¹⁰² *Ibidem*.

lingua è un'arma a doppio taglio, è un sistema costruttivo e distruttivo al tempo stesso, ci allontana dalla verità, ma anche ce la fa avvicinare.

In un altro scritto, la descrizione di un viaggio a Taiwan, l'autore racconta l'irrisolta doppiezza di questa città orientale. Taiwan è un carnevale, un gioco di divinità, miti e magie, scandito dal ritmo della tradizione, che è preghiera, che è il ritmo delle consuetudini antiche, una città dove aleggia femminilità e vecchiezza, oscura e inquietante, squarciata dagli spazi taglienti della tecnologia, dell'industria, della finanza. Forse Manganelli vedeva in questa rappresentante del Levante un riflesso di quel fasto notturno proprio della torre di Babele, ma anche l'inevitabile separatezza portata dal progresso che s'insinua nelle intercapedini di questa omogeneità rifratta, in questa "sacra Disneyland". E non solo percepisce l'accostarsi, ma il fondersi e il combinarsi di entrambe le realtà, quella antica e quella nuova "la sacra e antica violenza degli dèi oggi si mescola con la violenza delle macchine". Insomma, Manganelli ritrae con incanto e disperazione le forme della mente, quelle oscure dell'irrazionale e quelle luminose della logica, quelle della simmetria (non per niente fatte di magiche connessioni, di ritmi e rituali, di rimandi e significati velati d'oscurità) e quelle dell'asimmetria (divisive, taglienti, "angolose") ed entrambe a modo suo, subendole, le celebra nel loro aspetto fluviale, strabordante, consapevole dello struggimento che recano con sé e della meraviglia che fondendosi edificano.

Questa è la prodigiosa contraddizione manganelliana, nonché la radice dell'angoscia del letterato. Per esistere la città degli uomini necessita di materie prime: i segni, che sono della superficie, perché sono stabili, sono mattoni creati dal magma del sottosuolo che se nel sottosuolo ricadessero perderebbero la loro consistenza. Non appena il segno definisce la propria appartenenza alla superficie, conserva, del primordio da cui sgorga, solo un vago ricordo: è così che l'uomo perde il proprio Nome. E inizia a cercarlo costruendo una struttura che punti al cielo.

Il cielo rappresenta il luogo in cui abita Dio, un Dio che assomiglia proprio a quello postulato da Matte Blanco. Una coscienza capace di comprendere tutte le relazioni possibili negli insiemi infiniti. È lui a custodire e conoscere il Nome dell'uomo, la verità totale nascosta dai confini della logica, e a desiderare che l'uomo non possa raggiungerlo mai: dio sa bene che l'uomo, se riuscisse in un simile intento, scomparirebbe:

Nulla, tuttavia, ci impedisce di concepire una forma di coscienza che può cogliere simultaneamente un numero infinito di cose. [...] In tal caso l'essere simmetrico riuscirebbe ad entrare in questa coscienza di infinite dimensioni. Ma ciò non rientra nella realtà umana ed è perciò estraneo ai fini della scienza. Forse potrebbe corrispondere alla coscienza di Dio. Pensiero ed essere verrebbero allora a coincidere.¹⁰³

Il cielo è dunque il regno dell'ordine assoluto, di quella forma di logica così pura e raffinata, così alta, che può riuscire a cogliere con uno sguardo tutti gli uomini e le loro cognizioni e la loro città e anche il sottosuolo e la sua vera forma, quella molteplice e quella assoluta. È un regno irraggiungibile per l'uomo, che si scontra con la finitezza dei suoi strumenti, dei suoi linguaggi, che tutti per definizione muovono nei binari dello spazio e del tempo, che sono i binari della superficie, non del sottosuolo, non del cielo: "Dio, il dio che li aveva tratti dal nulla, non li amava. Diffidava della loro ambiziosa intelligenza, forse li temeva; in qualche modo gli uomini non erano sudditi, non angeli, non demoni."¹⁰⁴

Sfruttare il mito della torre di Babele per parlare della teoria letteraria di Manganelli scardina naturalmente dei codici mitici universali, la nascita del mondo, la scelta di Eva, l'esistenza prima e dopo la vita, proprio perché è lo stesso scrittore ad attivare questi topos e a muoversi in questa universalità. Si vedrà poi che le ragioni di questi sviluppi teorici muovono da ragioni emotive e personali che hanno ricadute strettamente letterarie, soprattutto in un autore che ha fatto del senso di nulla e del tutto il motore sommamente linguistico della propria opera.

La musica e la matematica

Secondo Manganelli il linguaggio umano che più si avvicina al cielo è la musica: con i suoi segni riesce a liberarsi dalla concretezza della terra e a librarsi, metaforicamente, al di sopra delle nostre teste, in realtà, al di fuori della nostra comprensione. La musica ha come presupposto l'incomprensibilità che la lingua riesce a conquistare solo con alcune metafore assolute, come quelle mitiche, dove ancora non è capace di affrancarsi dall'onere del significato. Nell'intervista radiofonica con Paolo Terni attraverso lo strumento dell'ascolto e nello specifico dell'ascolto maniacale Manganelli ripercorre la

¹⁰³ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 110.

¹⁰⁴ Sempre da *Torre/rovina*.

sua esperienza di giovane e di scrittore e il suo rapporto con la realtà e con la forma, in termini emotivi, cronologici e teorici.

Snodo fondamentale della sua esperienza musicale è l'incontro con le sinfonie di Haydn e Mozart: "In quel momento Haydn è un possessore naturale delle idee e della forma. Cioè non c'è il furore del rapporto con la forma. In qualche modo egli non ne ha paura. È la forma semplicemente."¹⁰⁵ Al formalismo puro e platonico del primo Haydn segue "l'angoscia della forma" di Mozart, derivata dallo struggente confronto con la raffinatezza del suo predecessore, nel tentativo di superare quella formalità perfetta e di ritrovare sé stesso in essa: "Haydn rivela a Mozart un gioco, Mozart entra in questo gioco con tutto il suo furore di adolescente mai consumato e lo restituisce ad Haydn che riprova questa nuova tensione che rompe la pace delle idee."¹⁰⁶

Anche lo struggimento di Manganelli scrittore risiede nel complesso e tragico il rapporto con la struttura: l'interazione storica tra i due musicisti diviene quindi nell'immaginario di Manganelli la figura dell'imprescindibile rapporto tra "forza" e "assenza di significato". La forma da sola, pura perfetta e straordinaria è il primo passo dell'uomo nella realtà ed il suo carattere è quello di un potere ordinatore vigoroso e indispensabile. Quando Manganelli racconta del suo rapporto con la musica da adolescente parla di un'esperienza puberale: è anche tramite la musica di Wagner che lo scrittore getta un primo sguardo sulla profondità della realtà e sulla travolgente potenza delle emozioni umane. Lo sforzo ordinatore che germina da questo confronto consta della stessa matrice formale della musica di Haydn, mentre la figura del castello dei fantasmi del Tannhäuser di Wagner è il simbolo del momento caotico dell'età puberale:

Mi accadeva di pensare, mentre ascoltavo, che ogni ragazzo nasce in un castello di fantasmi, e che... occorre che un qualche simbolo, un qualche segno, un qualche emblema, un qualche amuleto catturi e disponga quei fantasmi in un ordine in qualche modo vivibile o adoperabile.¹⁰⁷

Interpretando la metafora, Manganelli descrive un mondo di segni vaghi, evanescenti, confusi e d'altro canto, oscuri, legati al mondo del terrore e del caos, qualcosa di simile al mondo pre-logico della simmetria. La musica e, per Manganelli adolescente in particolare, la musica di Haydn costituiscono uno strumento ordinatore e, al contempo, il

¹⁰⁵ Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, cit., p. 40.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 41.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 25.

simbolo di tutti gli strumenti ordinatori e quindi anche della lingua, l'amuleto del segno, l'incantesimo in grado di portare la luce nel regno dei fantasmi.

Sulla scorta di quanto è stato detto nel capitolo precedente è difficile non notare lo straordinario assieparsi dei dettagli che accomunano la lettura matteblanchiana dell'inconscio e quella di Manganelli del rapporto con la forma. In entrambi troviamo la consapevolezza di un mondo che precede il segno ordinatore, un mondo incombente e irrazionale, al di fuori dei criteri della logica bi-valente, accomunato appunto a quello straripante sentire adolescenziale e, come sottolinea Manganelli citando Wagner, al connubio di amore e morte: "Wagner comporta quella affettuosa alleanza tra di eros e di morte, di sterminio e di insediamento che mi sembra sia molto accattivante in un giovane, in un adolescente che è a metà strada tra il suo impotente infantile ed una sua potenza fantastica."¹⁰⁸ Del resto si tratta, come leggiamo in Matte Blanco, di uno dei casi più eloquenti in psicanalisi (e in letteratura) di coesistenza degli opposti, emblema di una realtà dove regna il caos, la rottura dei confini, la compresenza delle forze.

L'angoscia umana, quella emotiva dell'adolescente, quella di tutti, diviene riconoscibile e affrontabile grazie al segno, allo stesso modo in cui in Matte Blanco la logica è la reazione alla vergogna che proviamo di fronte alla potenza del nostro sentire innanzitutto erotico e genericamente emotivo. Infatti, dal punto di vista "emozionale" la logica è "una reazione contro l'ansietà provocata dall'insicurezza e dalla dipendenza, inizialmente dal seno e dalle schiacciati e contraddittorie forze dei desideri istintuali." Manganelli cita Petrarca in quanto depositario di un modello formalista puro ed incontaminato: "Penso al petrarchismo perché è appunto uno dei casi più puri di applicazione di un criterio formale totalmente – direi – matematico, descrivibile in termini quasi puramente astratti, alla creazione di poesia."¹⁰⁹ A questa fase formale segue però quello che Manganelli percepisce nell'ascolto di Mozart: un'angoscia della struttura, il cui esito letterario è la frenesia del plurilinguismo.

L'ironico distacco o straniamento che si celano nel tentennamento linguistico, sono propri tanto della forma pura come dice Manganelli quanto della reazione nevrotica e iperbolica nella semantica e nella sintassi del testo, che a quel punto non trasmettono più sofferenza,

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 40.

ma una “misteriosa fascinazione” una “misteriosa ilarità”.¹¹⁰ Quel tentennamento, quel dubbio, che è stato descritto come alternarsi di fasi di fronte alla scoperta di un significato oltre quello apparente (vale a dire una prima cognizione della forma del linguaggio) corrisponde all’istantaneo dispiegarsi del processo che è descritto da Manganelli prima nella descrizione del sé stesso adolescente e poi nella lettura del rapporto tra Haydn e Mozart, il quale è ancora il medesimo meccanismo descritto da Matte Blanco quando parla dell’emancipazione dal regno dell’illogico tramite i principi ordinatori della logica anaclitica, come fatto che tende alla purezza formale.

La differenza che sta tra il segno musicale e il segno linguistico è lo iato che ci permette di individuare il turbamento dello scrittore e in particolare quello di Manganelli. La lingua è una struttura che per definizione sfrutta dei segni già carichi di comprensibilità, di leggibilità. La scrittura è un significato che per essere musica deve liberarsi del significato ma non può farlo se non tramite l’impiego, almeno momentaneo, del significato stesso e che ne avrà sempre la sembianza:

Lo scrittore ha il problema di scrivere adoperando qualche cosa che si può presentare e descrivere come un significato e deve contemporaneamente liberarsi del significato. E questa macchinazione che porta all’abolizione del significato conservandone la struttura in qualche modo [...] è il tema più angoscioso diciamo del letterato.¹¹¹

Tanto è vero che la forma più pura e al contempo più materica del linguaggio corrisponde alla cantilena, un unico segno esteso nel tempo, anziché una combinazione di segni:

La cantilena [...] è il momento più concreto del linguaggio. È talmente concreta che non ha ancora raggiunto il livello del significato. Quindi, direi, ci troviamo di fronte ad un momento materico del linguaggio. Nello stesso tempo la cantilena è il momento già astratto del linguaggio, in cui la parola ha perso tutti i suoi contenuti e si è ridotta ad una pura e perfetta modulazione che... in cui tutti i significati possibili sono consumati.¹¹²

Insomma, allo scrittore spetta il gravoso compito di minare la struttura dall’interno, fingendosi, per modo di dire, uno dei suoi architetti. La musica, esattamente come la letteratura, anch’essa non vuole dire niente, ma non è costretta ad attraversare la fase illusoria della comprensione, perché, come il linguaggio matematico, con cui condivide la straordinarietà di essere fatta solo di segni e non di combinazioni di segni, è fondata

¹¹⁰ *Ivi*, p. 38.

¹¹¹ *Ivi*, p. 46.

¹¹² *Ivi*, p. 75.

sull'assenza di un significato che vada oltre la struttura: è una forma comunicativa a prescindere dall'interazione utile tra uomini, è, al tempo stesso, più intima e più universale. Di questo pregio della musica è aspetto lampante la funzione delle pause, argomento che Manganelli aveva già diffusamente trattato in *La letteratura come menzogna*:

La musica ha rapporto non solo coi suoni, ma ha ovviamente rapporto con le pause, che non sono la stessa cosa delle pause di un discorso letterario. Ha un rapporto coi silenzi e direi un rapporto coi silenzi in cui i silenzi funzionano esattamente come le note musicali. [...] il cui grado è caratterizzato dal manifestarsi come assenza. Ora lo scrittore si trova sempre di fronte ai problemi della [...] metabolizzazione dell'assenza.¹¹³

Sia la musica che la letteratura sono forme di ordine che imitano il disordine, ma, la musica si origina in un punto dove – per altezza e non per bassezza – i significati sono già di nuovo scomparsi. Forse una cosa più simile alla “coscienza di Dio”. L'asimmetria più pura, da questo punto di vista, sembra lo strumento più efficace per evocare il regno dell'illogica.

Manganelli opera poi una distinzione tra segno e gesto e lo fa affrontando il tema della volgarità. In musica, sostiene, il segno rimane imperturbato nonostante il gesto del musicista sia straordinariamente puberale (forse una sensazione simile a quella che prova un matematico di fronte ad una formula estremamente complessa, solo che in quel caso il gesto non si imprime nel segno: l'equivalente del premere il gesso su una lavagna per un matematico che ha appena risolto una complicata operazione nel caso della musica viene integrato nel linguaggio, non ne rimane escluso). Il motivo nel momento in cui viene “catturato” dal musicista “perde ogni significato” e tutto questo avviene “senza contaminazione”. Il linguaggio della musica è in grado di integrare “violenza dinamica” e “assenza di significato” senza che nessuno dei due aspetti venga violato dall'altro.¹¹⁴

Per ottenere lo stesso effetto di purezza della struttura gli scrittori, come Manganelli, ripetono nevroticamente il segno letterario finché non riescono a generare l'intuizione della vuotezza della struttura, ma questo è possibile solo tramite il gesto angoscioso e tragico, dello scrittore – architetto che cerca di costruire un mondo distruggendolo. La letteratura è come condannata ad una sensatezza che quando non è propriamente semantica è gestuale, ma non di un gesto libero ed espressivo, bensì di un

¹¹³ *Ivi*, p. 46.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 49.

gesto passivo, affaticato dallo sforzo e dall'invidia provocati dal desiderio dei essere come un musicista o un matematico avendo a disposizione la materia grezza della lingua: "Esiste una specifica invidia dello scrittore verso il musicista che è l'invidia di una...di una condizione particolare che a lui sembra infinitamente più libera e più inventiva, più naturalmente fantastica."¹¹⁵

Il letterato è costretto in uno spazio che sta tra un formalismo linguistico che non lascia però trapelare la reale potenza del segno puro e una letteratura frammentaria e molteplice che pur svelando la struttura non può esimersi dal trascinarsi dietro un gesto basso e volgare. Mentre nella musica, la volgarità è liberata dal segno la violenza, la dinamica si sprigionano non nonostante il suono ma attraverso esso e coesistono con esso in armonia e non in conflitto:

c'è da diventare matti di fronte al fascino, all'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui questa situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità [...] e veramente di fronte alla variazione io mi sento meschino ed invidioso, mi sento assassino potenziale di musicisti...¹¹⁶

La letteratura, come la musica, come la matematica, sono modi di inventare il mondo tramite il segno, modi che imprimono la loro forma sul mondo che inventano, anche se musica, letteratura e matematica parlano della stessa realtà, i mondi che costruiscono con i loro segni sono completamente diversi l'uno dall'altro. E mentre il mondo del matematico e del musicista si presenta fin da subito come una voragine, perché non nasconde l'infinito, ma ci gioca. La letteratura invece, prima di intuire l'infinito, deve sacrificarsi al segno. "Sfidare e coniugare l'angoscia" è più facile e meno nobile con la letteratura, perché la lingua in ogni suo impiego frammenta l'infinito e lo divide, nascondendo la continuità. Per ritrovare questa continuità lo scrittore, che ha sacrificato l'infinito al segno, deve sacrificare sé stesso all'angoscia. Il gioco con la morte, se a giocarlo è un letterato, è un gioco d'angoscia non solo originaria, ma perpetrata nel gesto e, forse ancor più segretamente, d'invidia:

M. [...] l'importante è che l'angoscia coesista col gioco, coesista continuamente con la... non so se la liberazione o la schiavitù della forma, ma certamente con qualche cosa che affronta, sfida e contemporaneamente coniuga l'angoscia... Credo che non ci sia altro gioco. credo che musica come la letteratura, come qualunque cosa di ciò che è misterioso... di quella cosa

¹¹⁵ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 64.

misteriosa che noi chiamiamo arte, sia costretta a giocare come in quella favola
– mi pare danese – ove una ballerina è costretta a danzare fino che muore

T. quindi tu definiresti l'arte nei termini del gioco e della morte...

M. del gioco e della morte.¹¹⁷

La lingua di Manganelli è dunque quella di un autore stremato dalla fatica di giocare a fare l'architetto, il matematico, il compositore, forse il dio, con la lingua italiana, strumento straordinariamente limitato nella sua immediatezza semantica. La lingua, ai limiti della sua tensione espressiva, concentra tutta l'attenzione sul suo respiro, fa della sua struttura l'oggetto delle sue premure, come se sapesse di stare per morire. Ed è dunque una lingua continuamente costretta a contrarsi e dilatarsi su sé stessa, a gonfiarsi e sgonfiarsi, a riempirsi di parole, a svuotarsi di significato: “Sono cioè positivi per lui il vuoto la forma la menzogna, connotati funzionali di una morte che fa giustizia di tutte le parole idee e comportamenti di cui vive il mortale, o meglio, il moribondo che è, di fatto, ogni uomo.”¹¹⁸ La lingua è un trastullo estremo, il cinico divertimento di chi sa di star giocando l'ultima partita. La lingua di Manganelli è la reazione estrema ad un'angoscia estrema, che nella palude riuscirà a trovare una pace parziale, una resa, una bandiera bianca, appena prima di valicare il confine.

¹¹⁷ Ivi, p. 56.

¹¹⁸ Alfredo Giuliani, *Nuovo commento di manganelli* (1969), raccolto in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 218.

Capitolo III

LA PALUDE DEFINITIVA E LE CLASSI BI-LOGICHE

Una lettura reciproca

Mappe e scacchiere

La palude definitiva non è un romanzo e neanche un commento: è la descrizione di un'unica, vasta, multiforme allegoria, le cui trame sono impreziosite dall'erudizione stilistica tipica di Manganelli. Rispetto al resto dell'opera dell'autore *La palude definitiva* si distingue grazie alla coerenza dei contenuti e dei *topoi* e per via di un certo monolinguisimo riscontrabile nella scarsità di incursioni lessicali anomale e nella quasi totale assenza di interventi discorsivi diversi dal monologo del protagonista. Anche i piani temporali sono leggibili: la narrazione, introdotta da un flashback, segue parallelamente l'itinerario del cavaliere, interrotta solamente, per qualche pagina, da un sogno connotato dai tratti dell'assurdo e del metafisico. A moltiplicare la semantica delle figure del racconto è invece l'ermetismo del simbolo, che rende impossibile cogliere il referente univoco de *La palude definitiva* e delle sue istanze, tanto più che ciascuna figura è a sua volta corredata da una serie di aspetti e funzioni da cui scaturiscono ulteriore polivalenza e nuova oscurità. Il primo capitolo, ad esempio, contiene la descrizione dell'esilio dell'io narrante dalla sua città d'origine:

ora si avanza un uomo vestito con le vesti variopinte del boia, dell'uomo di giustizia e legge una sua carta, la grida anzi, e guarda verso le finestre della casa, e dietro a quelle finestre io sto acquattato, ascoltando¹¹⁹

Non c'è niente di innaturale o fantastico in questa rappresentazione, ma alcuni fatti spronano il lettore a cercare la verità celata dal simbolo. Il primo di questi fatti è costituito dall'incipit della narrazione: "Ho memoria oscura e sempre più logora col passare degli anni, di ciò che mi ha condotto in questo luogo". I riferimenti che il narratore provvede a fornirci sono ambigui, approssimativi, diluiti in un tempo lungo e imprecisato. La città, dunque, non è né geograficamente né cronologicamente collocata, si tratta bensì un luogo qualunque e la città generica facilmente si trasforma da ambientazione ad emblema. Non

¹¹⁹ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 9.

solo la città è un *topos*, ricorrente nella teoria e nella prassi letteraria di Manganelli, capace di creare un fitto reticolo di relazioni intertestuali, ma le stesse componenti strutturali e decorative della città sono riconducibili a fondamentali paradigmi del pensiero dell'autore (torri, archi, stemmi, motti...). La città, che è anche il testo, è ornata da "belve allegoriche, devotamente araldiche" e ci introduce quindi in una dimensione sommamente simbolica che rende fin da subito l'allegoria uno dei temi della narrazione. *La palude definitiva* è metaforica al contempo di sé stessa e di altri innumerevoli referenti, tali da consentire, se uno volesse, la stesura di intere enciclopedie in suo onore: leggerla attraverso la teoria di Matte Blanco significa ricondurre Manganelli a sé stesso rubando al processo metaforico un istante di immobilità. Quell'istante non corrisponde ancora al testo, che è segno di nulla ed esiste nella sua verità in un luogo inaccessibile ai nostri significati, ma al sedimentarsi del linguaggio nello snodo tra noi lettori contemporanei, figli delle stesse crisi che avevano sollecitato i neoilluministi, ma più lenti a coglierle, e Giorgio Manganelli, formatosi nel seno del movimento neoavanguardista e tra le pieghe del suo angosciante vissuto personale.

Osservando dall'alto la struttura del testo possiamo coglierne un primo aspetto organizzato: la narrazione è una geografia, il testo è una mappa. La palude definitiva è il sontuoso racconto di un viaggio nell'ignoto, dal momento che "come accade nei luoghi impervi e rischiosi delle fiabe e dei romanzi, cortei, selve, mari, isole, deserti, l'itinerario attraverso la palude non è segnato"¹²⁰. Come ogni resoconto di viaggio anche la palude riecheggia temi epici, omerici e teologici e illumina attraverso questi il senso profondo dell'esplorazione e del *nostos*. È proprio in relazione all'indefinitezza dei luoghi, realizzanti il proprio significato solo quando giustapposti l'uno all'altro, che il delineare una topografia del racconto diventa un gesto obbligato. Il primo luogo attraversato dal cavaliere è la fastosa città umana, espressione di un insistente vitalismo, una città di commerci, un luogo di giusti. La città per eccellenza, in qualche modo simile alla torre di Babele nel suo stato precedente alla consunzione. La seconda è invece una città "piccola e povera, priva di bellezza, ma famosa per la brutale insidiosità dei suoi abitanti". Una località liminare, unico rifugio possibile per l'esiliato politico, metaforico riparo dell'escluso tra gli esclusi. La città dei malfattori si trova nei pressi di un bosco, che è

¹²⁰ Ludovica Koch, *La Palude, indecorosa preghiera* (1997), raccolta in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 268.

l'ultima sponda del mondo abitato dagli uomini, guardiola da cui osservare i movimenti della palude prima di penetrarvi. La palude contiene/è un'implicita molteplicità di istanze, è il riassunto di tutti i possibili e al suo interno, nell'indefinito centro di un'area infinita, si trova una casa. Anche la casa è topograficamente connotata: due piani, finestre al piano superiore, ampie quanto le pareti, e di fronte una sedia, per contemplare la palude. Da qui in poi l'acquitrino si manifesta in tutta la sua sconcertante ambiguità e smodata polivalenza, confondendo agli occhi del lettore distratto i *topoi* geografici che seguiranno, paralleli non più alle morbide curvature lacustri della palude, ma ad un nuovo ordine di idee, ancora più evanescente, fondato sulla contrapposizione del dentro e del fuori, del grande e del piccolo. Il destriero, da qui in poi "cavallinità", conduce il protagonista, in un ineffabile istante, dalle scale della casa ad una selva, cosciente e rimarcata evocazione delle selve letterarie, quelle dei poemi cavallereschi e, probabilmente, anche della più allegorica selva dantesca. Dentro la selva una casa minuscola, in cui cavallo e cavaliere entrano per miracolo: "siamo entrati, la casa ci sta addosso come un vestito, è un vestito, il nostro vestito regale". Con questo nuovo vestito addosso la cavallinità si dissolve e mentre alla destra della strada si stende la palude, alla sinistra si stagliano montagne infuocate, territorio di una presunta reggia, ospite di una sovrana lingua di fuoco. Ora il cavaliere apre gli occhi ed è nuovamente nella casa della palude: il nuovo ordine era l'ordine del sogno e il viaggiatore alla luce dell'ambiguo giorno della laguna può muovere ulteriori passi in questa geografia sì immaginaria, ma più reale dell'incubo del reame del fuoco. Come ogni Odissea che si rispetti anche il viaggio nella palude si conclude con l'ignoto seguito del pellegrinaggio oltre l'ennesimo confine, aldilà non delle colonne d'Ercole, ma del volto della palude.

La letteratura come intreccio di itinerari è un tema tipicamente novecentesco, si pensi a *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Giardino dei sentieri che si biforcano*, 1941) di Jorge Luis Borges o al *Castello dei destini incrociati* (1969) di Italo Calvino e con essi la dedalica variazione esplicitata nel programmatico *Laborintus* (1956) di Edoardo Sanguineti: il testo letterario come conglomerato di strade che si fa paradigma di vita e destino è anche l'oggetto della scrittura di Giorgio Manganelli che ne *La palude definitiva* lo riconosce e manifesta nel suo aspetto totale ed acquietato, come se nel continuo assommarsi di percorsi possibili la lingua fosse giunta ad una apparente conclusiva tranquillità. Se dovessimo immaginare un reticolo rappresentante il diluirsi di tutte le

tipologie di relazioni logiche postulate da Matte Blanco, la porzione individuata da Borges e Calvino sarebbe la vertiginosa verità della struttura anaclitica, mentre Manganelli si proclamerebbe reggente di quella sezione prossima alla totalità simmetrica, di quell'insistere della bi-logica sul bordo del baratro dell'essere.

Al contempo la mappa è anche un espediente di immobilità e simultaneità, vale a dire di simmetrizzazione. La mappa è l'artificio che permette di aggirare l'obbligata sequenzialità del testo letterario: il prima e il dopo degli eventi, già dilatati e diluiti dalla trama, scompaiono nell'immortalità della topografia che possiede, nei confronti del significato, un potere annullante. La realtà scompare sostituita dal segno, più precisamente, la mobilità della vita è soppiantata dall'immobilità del simbolo. Il segno una volta tracciato è altro dalla vita, altro dalla realtà, è concluso e non partecipa del dinamismo proprio delle cose che accadono. È forse per via di questa immobilità che talismani e sortilegi evocano un incanto soprannaturale: sono segni fuori dallo spazio e dal tempo e di questa dimensione conservano la trascendenza, dando all'uomo l'illusione di un potere tale da influenzare il corso degli eventi terreni. È nell'immobilità che risiede la simmetrizzazione, la condensazione risponde proprio al principio di tensione verso l'immobilità: come una mappa, rinuncia a definizione per acquisire completezza. Lo scrittore infatti "non possiede il tempo come serie, il tempo è un luogo matematico nel quale si raccoglie tutto quello che altri chiamerebbe «il mondo»."¹²¹ Senza immobilità lo scrittore non sarebbe in grado di raccontare il vuoto né potrebbe lo scrittore Manganelli teorizzarlo tramite la narrazione.

Metafora e attuazione della mappa non è solo il racconto e la palude-labirinto custodita al suo interno, ma anche la palude-stemma, ordigno bellico ideato dalla laguna per il suo attacco/difesa alla città degli uomini:

Il primo disegno rappresenta un rettangolo partito nel mezzo, che si distende in verticale davanti ai miei occhi, le due partizioni sono a loro volta divise in tre quadrati ciascuna, sicché l'insieme a qualcosa dello stemma. I tre quadrati sono alternatamente più o meno chiari, così disposti che il chiaro da una parte si opponga all'oscuro dall'altra; e codesto disegno resta immobile.¹²²

¹²¹ Giorgio Manganelli, *Mistificazione e incantesimo*, saggio apparso la prima volta sul "Corriere della Sera" del 4 settembre 1980 e contenuto in Vladimir Nabokov, *La vera vita di Sebastian Knight*, Milano, Adelphi, 1992.

¹²² Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., pp. 67-68.

Scudo o campo da gioco, il disegno della palude evoca l'immagine di una scacchiera, che, con l'intelligibilità di un codice binario e l'immobilità di uno spazio scenico, è la perfetta sintesi delle istanze connotative del segno nella teoria di Manganelli. Della scacchiera, “questa arte «bella complessa e sterile», dalla qualità poetico matematica, fonte di letizia faticosa e astratta”, Manganelli parla nel suo commento a *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vera vita di Sebastian Knight*, 1941) di Vladimir Nabokov, in cui viene paragonata proprio alla “cartografia inedita di mari perigliosi, alla lucida e demente costruzione di «incredibili romanzi», irti di regole vessatorie e arbitrarie, e deliberati incubi.”¹²³ La scacchiera riassume in sé anche il carattere ordinatore della letteratura nei confronti della realtà, cioè la convinzione che “l'arte, ed anzi qualsiasi lavoro intellettuale, sia nient'altro che lo schema (pattern) che impone ordine, forma, intelligibilità al caos della realtà.”¹²⁴ La letteratura, in quanto prodotto cognitivo, viene qui colta nel suo aspetto asimmetrico: il pensiero logico riordina il marasma delle relazioni simmetriche, allontana dalla vergogna che questo scomoda maniera cognitiva suscita, è foriero del valore positivo delle leggi della non contraddizione rispetto al caos dell'interiorità.

Geografia dell'inconscio e luoghi del racconto

Una lettura matteblanchiana de *La palude definitiva* non può consistere nella ricerca di una verità autoriale velata dalla narrazione, ma nel rilevare un ruolo comune di Matte Blanco e Manganelli nei confronti dei rispettivi sistemi teorici. Si può quindi tentare di sintetizzare la geografia dell'inconscio del primo e ad individuare le analogie con la topografia della palude del secondo. Alla base dell'inconscio di Matte Blanco troviamo delle classi logiche il cui funzionamento è governato dalle leggi degli insiemi infiniti. La natura originaria di questo sistema infinitamente concentrico è un unico grande insieme infinito contenente tutti gli infiniti possibili, un'omogeneità assoluta il cui grado di non discretezza e indistinguibilità degli elementi e dunque delle loro relazioni è tale da rendere corretto etichettare l'insieme 0 come “nulla”:

Se togliamo tutta l'analisi asimmetrica dal nostro “contatto” con la coscienza, resta qualcosa? Sembra che non troviamo nulla. [...] Una realtà aspatiale e atemporale è come qualcosa che non esiste; in qualche modo evoca la morte. L'essere senza avvenimento ci sembra non essere piuttosto che essere. Forse

¹²³ Id., *Mistificazione e incantesimo*, cit., p. 229.

¹²⁴ Id., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 137.

tutto ciò è dovuto alla limitazione della nostra coscienza che, per essere capace di apparire solo in termini di avvenimento, fa sì che vediamo il muto silenzio dell'essere senza spazio e senza tempo come se fosse il nulla o il non-essere.¹²⁵

Allo stesso modo in cui la moltiplicazione degli infiniti possibili non è altro che lo sguardo cosciente applicato alla verità del nulla, un'intuizione di discretezza laddove la discretezza sarebbe impossibile, anche la palude è un errore del nulla, la "malattia" del corpo di cui fa parte, lo sfregio nell'impeccabile anatomia della totalità:

Mi sono chiesto se al di sotto della palude vi fosse ad un certo punto altro, e che altro, forse un'ulteriore palude; ma ora che ti contemplo come piaga, penso che oltre a te vi sia solo il nulla; ma vorrei essere chiaro, tu piaga sei appoggiata sul nulla, tu sei questo, la piaga del nulla. Qualcuno ha consentito al nulla di consistere a tal punto da non già tollerare ma esigere una piaga. Sei dunque la piaga necessaria, sei tu l'unico indizio che il nulla esiste? Il nulla è malato, malato di te, come noi, mia piagata palude.¹²⁶

Non solo la piaga è necessaria al nulla (come potrebbe il nulla esistere in qualche maniera altrimenti? Come potrebbe manifestarsi?), ma la piaga, la palude, lo stadio simmetrico che fa capolino nella nostra coscienza, è l'unica possibilità che abbiamo per intuire qualcosa che se seguito come Arianna il suo filo ci può condurre solo al nulla. Quindi questa piaga, che è la palude, è una delle manifestazioni del nulla sotto forma di pensiero, l'ultimo luogo abitabile dalla nostra cognizione prima del vuoto. Infatti, "non incontriamo mai direttamente l'essere simmetrico o asimmetrico: soltanto incontriamo «pensiero simmetrico» e «pensiero asimmetrico»."¹²⁷

Il nulla costituisce l'oltre tanto della palude quanto della città:

Chi avrà conquistato questa povera urbe, non troverà, oltre a questa, che il vuoto; non già il deserto, che fa sperare che oltre vi sia qualcosa di meritevole di essere vissuto, ma il vuoto, una delle tante forme del niente, neanche la più lussuosa o divertente, ma una forma del niente estremamente a buon mercato e forse di cattivo gusto, un niente, oso insistere – con incredibile piaggeria – che mal s'addice al fasto che si intravede come proprio alla grandezza dello schieramento paludoso.¹²⁸

Questo è lo stato della città quando essa emerge al di là delle frontiere che le sono state preposte, costringendo la palude ad assumere un apparente assetto di guerra, ma le sue manifestazioni nel racconto sono in realtà le più disparate e ne suggeriscono la natura ambigua: la vediamo comparire ora come stendardo del fasto degli uomini, terra di giusti, ora come estremo confine prima della palude, terra di empì, ora come termine

¹²⁵ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 115.

¹²⁶ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 66.

¹²⁷ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 114.

¹²⁸ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 70.

contrapposto alla palude, indipendente da essa e dalla postura conflittuale. All'inizio della narrazione il protagonista ricorda "una città sontuosa" e "singolarmente pia", "corriva al vizio più agevole e ingenuo" ma che "non può tollerare gli oltraggi che si atteggiavano a sfida di ciò che qui è sacro". Tra le mura di questa urbe il cavaliere ha "compiuto qualcosa di intollerabile" agli occhi dei cittadini: "Lascio fantasmi che ho evocato ma non liberato dal mio potere e che ora forse ancora si dibattono per le strade di quella città di antica bellezza"¹²⁹. È difficile intuire di che natura fosse lo spregiudicato atto profanatorio del cavaliere. Se la città dei giusti è la città della razionalità, con le sue impeccabili architetture, i suoi sontuosi stemmi, una città illuminista forse, il protagonista costituisce rispetto a questo centro un elemento divergente, peccaminoso: del resto anch'egli, quanto la palude, si sente "piaga".

Linguisticamente parlando, la "divergenza" dell'autore rispetto agli abitanti della città potrebbe coincidere con la percezione della menzogna letteraria, la ribellione al gioco romanzesco e l'oneroso incarico di partecipare ad un gioco letterario alternativo, forse incomprensibile agli occhi del lettore che teme l'oscurità e l'ermetismo di una narrazione che non può esimersi dalla complessità. La città svolge un'orlandiana funzione repressiva, ha infatti gli stessi atteggiamenti inquisitori che la Chiesa medievale ebbe contro streghe e scienziati, ma in questo caso lo scrittore ha natura di duplice mostro profanatore, troppo astratto per il romanzo, troppo turbato per la purezza della logica: "Sapevo che in nessun caso sarei riuscito [...] a spiegare come quei gesti empì racchiudessero un segreto gesto devozionale, forse un difficile inchino spirituale."¹³⁰

Ad essere incursione indesiderata nella terra dei giusti è la psiche dell'autore, la sua vocazione al nulla lo rende diverso e peccatore: la sua colpa è quella di servire la verità tradendo in qualche modo la vita. Il compromesso tra empietà e umanità è quindi costituito da quella regione della vita dove l'altrui peccato rende sopportabile il proprio:

Uomini vestiti in modo fantasioso mi salutano come uno di loro; mi prenderebbero a lavorare come tagliagole, tagliaborse, falsario; ma io non voglio fermarmi: sanno indicarmi un luogo dove io possa trovare ricetto, al riparo dalle furie di una città che vuole il mio sterminio?¹³¹

¹²⁹ *Ivi*, p. 11.

¹³⁰ *Ivi*, p. 10.

¹³¹ *Ivi*, p. 12.

Solo tramite la consapevolezza delle proprie fallacie cognitive è possibile affacciarsi sull'inconscio, solo sulle soglie dell'errore si riesce ad accedere alla palude. La palude è sconosciuta a tutti, e sembra antropologicamente rifiutata dalla sicurezza e dal quieto vivere borghese, solo passando dalla parte dei peccatori (citando Orlando, dei diavoli, dei vampiri e dei mostri) si possono ascoltare i racconti di chi, forse, c'è stato. Peccatori che in questa lettura non sono più quelli del fantastico romantico, ma Nabokov, Borges, Kafka e gli altri, quelli il cui voto alla scrittura si è tramutato in profanazione letteraria e venerazione della struttura, bugiardi che hanno fatto pace con le loro menzogne:

Nella palude non osa andare se non chi abbia compiuto gesti tali da essere abbandonato dagli dei e odioso agli uomini. Dunque qualcuno è andato nella palude prima di me? Le risposte sono vaghe: forse molti anni prima qualcuno è andato, ma non è detto che sia riuscito a penetrare; giacché anche l'ingresso nella palude è sommamente rischioso.¹³²

Se la città della torre di Babele era fastosa solo di notte, quella della palude è ricca e integra solo lontana dal labirintico acquitrino. Questa apparente incoerenza spinge a interrogarsi: la torre di Babele è il simbolo di una letteratura/vita che nulla è senza la potenza del pensiero simmetrico, ha bisogno di uno sguardo non solo logico per manifestarsi in tutto il suo splendore, mentre la città della palude è la città del pensiero che esclude la simmetria, non la assimila, finge anzi di essere altro da lei. Si racconta una coerenza che vacilla non appena l'empio la pone di fronte alla verità, come Galileo Galilei davanti all'Inquisizione. Osservata dall'interno della palude la città è di nuovo ridotta alla sua fiaccata finitezza e il suo bellicoso affannarsi si rivela una finzione:

La città fa risuonare artificiosamente metalliche armi affinché chi sta fuori dalle mura supponga che all'interno si appresti un esercito, le spiego, dico, come in realtà tutto ciò sia niente più che una faticosa messa in scena, un trucco che serve assai più ad offrire una parziale e inefficiente assicurazione ai cittadini che non a prepararsi ad un conflitto terribile e certamente irresistibile.¹³³

Forse, la torre è tutto il pensiero, mentre la città è pensiero asimmetrico, o meglio quella porzione della logica anaclitica troppo impegnata a credersi pura per riuscire a scorgere le incursioni delle relazioni simmetriche, troppo fragile per resistere nel caos degli insiemi infiniti. La città è infine la letteratura che nega il nulla anziché integrarlo, usa la metafora senza aver cognizione dei postulati che ne permettono i meccanismi, scrive con le parole senza saper raccontare il foglio vuoto, la pagina bianca.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, p. 69.

Esiste un lieve ma significativo slittamento tra la città intesa come reame del pensiero asimmetrico e città intesa come letteratura della menzogna: la prima è la logica che non sa di essere anche simmetrica, la seconda è piuttosto la logica letteraria che disconosce i propri presupposti teorici. Quello che accomuna le due letture non è la proporzione di simmetria e asimmetria del pensiero che la città incarna, ma l'incapacità di integrare una logica all'altra: "Questa città, questo rudere, sarebbe pur sempre altro dalla palude."¹³⁴ La città non ha alcuna "possibilità combattiva", l'unico rischio è che tra le sue mura si nasconda qualcuno "capace di descrivere la palude in termini che la palude troverebbe intollerabili, e che potrebbe dare, da un punto di vista eterno che suppongo sia l'unico che interessi la palude, una inesatta, tendenziosa, calunniosa descrizione della palude e dei suoi obiettivi metastorici"¹³⁵, allo stesso modo in cui il pensiero cosciente non può far altro che fornire della palude un ritratto approssimativo, confinato nella ristrettezza delle sue logiche. Così anche la torre di Babele ha disconosciuto il basso/terreno/infero (ed è per questo che crolla):

dio li aveva condotti tanto lontano dalla terra che di questa, della città che avevano lasciato i loro padri, non avevano più notizia [...] ci si chiede se mai qualcuno sarà sceso lentamente verso terra [...] ma è probabile che coloro che erano rimasti sulla torre, su quella abbiano deciso di vivere e morire. In un'aria secca e gelida si celebrarono le ultime nozze, nacquero bambini gracili e cianotici; e la torre prese a rovinare.¹³⁶

Incidentalmente, si può notare l'eloquenza del paradigma della malattia, anche perché, per riverberare la letteratura manganelliana per intero, non ci si può esimere dal rendere conto anche degli aspetti più carnali, mortiferi e triviali della sua scrittura. Lo stesso campo semantico torna ancora come iperbole del faticoso consumarsi dell'umanità, nella palude definitiva: "l'inerme spia di una città di fragili mura, esigue armi, e guerrieri senili e spauriti; dentro le mie mura fatiscenti brulicano donne e bambini e dovunque si aggira quello che i poeti chiamano gli spettri della fame e della pestilenza."¹³⁷

Palude e città sono accomunate dalla "«precipitosa entropia» che travolge in un gorgo spossante e senza tregua le cose"¹³⁸, dall'aspetto fatale del dinamismo che distingue la vita dal nulla. Nella palude "galleggiano grumi di insetti, di vermi che si

¹³⁴ *Ivi*, p. 71.

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Sempre da *Torre/rovina*

¹³⁷ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 68.

¹³⁸ Ludovica Koch, *La Palude, indecorosa preghiera*, sempre in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 262.

decompongono in filamenti erbosi”, la accompagna “una grande stupenda corruzione”, è essa stessa una “miniatura del disfacimento”. Lo stesso avviene anche nelle città di Babele, dove il destino del mondo è quello di “crescere, sposarsi, invecchiare, morire”¹³⁹ e dividersi: “bastò lasciar scorrere il tempo; e gli uomini si ritrovarono sbriciolati in una folla di folle, una miriade di nazioni, ciascuna isolata, capace di intendersi, ma dispersa”¹⁴⁰. Allo stesso modo in cui la sorte degli uomini coincide con la dissoluzione, anche le loro strutture vanno incontro allo stesso futuro: “la torre prese a rovinare; si intaccarono gli archi, si sfarinarono le mura, smottarono i terrapieni”¹⁴¹. Il destino della città comparsa all’improvviso nella laguna appare dunque segnato: questa ennesima *polis* degli uomini è “vecchia, abitata da uomini e donne logorati da una vita faticosa” e forse cadrà a prescindere dallo sforzo bellico della palude, “le sarà conservato il diritto di decadere ulteriormente fino alla propria totale consumazione, alla perfetta non perfettibile decadenza”¹⁴².

La letteratura è contagiata dello stesso moto di affaticata dispersione che riguarda la vita. Ne *La letteratura come menzogna* scopriamo che questo tratto entropico riguarda anche un autore caro a Manganelli, Edmund Wilson, il quale sostiene a sua volta di averne attinto l’essenza dalla critica di Christian Gauss: “Mi fece scoprire nel linguaggio e nella letteratura lo svolgersi della continua, inconclusa fatica umana, per pensare quei pensieri che, tradotti in azione, rappresentano il procedere della civiltà.”¹⁴³ Palude, città, pensiero e letteratura sono dunque individuate nell’ottica di un impegnativo cammino che accompagna l’esistenza. La letteratura non è colta nel suo aspetto immobile, di segno concluso, ma come istanza del complessivo snodarsi di relazioni cognitive che accompagna la storia dell’umanità e vi partecipa. La fatica è fatale perché nulla può impedirci di traghettare noi stessi e le nostre dottrine dal nulla al nulla, così come l’unico modo che ha il pensiero per esistere è quello di creare relazioni sempre più fitte e divisive, che sgorgano dalla totalità e vi ritornano.

La corruttibilità è dunque propria tanto della palude quanto della città, perché entrambe sono vitali e dunque legate al divenire e allo spegnersi. La città non è

¹³⁹ *Ivi*, p. 178.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 179.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 69.

¹⁴³ Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 136.

un'ulteriore piaga del nulla, ma un'emersione alternativa della palude, l'aggregazione che non segue più le leggi della simmetria, ma le affina fino a ricavarne le inscalfibili regole della non-contraddizione. Che la città sia figlia illegittima della palude, figlia disconosciuta, anzi fin da subito attaccata dalla propria madre, lo comprendiamo quando all'improvviso si staglia, straniera, oltre frontiere che non le appartengono: "questa palude bellica non può tollerare che esista, sui propri confini, giacché i confini della palude sono dovunque e la città non può trasportarsi in luogo ove tali confini non giungano." La palude rappresenta qui l'invasione delle relazioni simmetriche di cui le relazioni asimmetriche rappresentano solo "un minor grado di potenzialità". Il nulla, la ferita del nulla che è la palude, le istanze della palude che sono la casa e la città, sono parte di una stessa soluzione di relazioni, leggibili in termini gradualmente differenziati, ma attive nella stessa struttura totale.

Vista dalla palude la città è debole e destinata alla caduta, vista dalla città la palude non esiste oppure non è altro che un luogo liminare infrequentabile. Per il cavaliere-scrittore abituatosi a frequentare i rivi della palude e i luoghi del tormento e gli indizi del vuoto, la città è solo un'accozzaglia di mattoni. Per lo scrittore che conosce il funzionamento simmetrico della lingua, relazioni che si snodano dal vuoto e al vuoto ritornano, la scrittura convinta della propria consistenza è una presa in giro. Per gli uomini della città dei lumi, in cui la teoria non ha ancora raggiunto una purezza tale da illuminare le coscienze con la cognizione del nulla dell'essere, il letterato che cerca di convincere la lingua ad assecondare questa angosciosa verità, è un pazzo. Non è facile convincere un pubblico che ha appena rinunciato a Dio in nome della scienza, che Dio invece esiste, ed è il nulla, e non ci ama.

Ilarità, commozione, metalinguismo

Al di là degli aspetti tematici, l'effetto provocato dal testo sul lettore è un generalizzato senso di angoscioso spaesamento provocato dall'ossessiva oscurità del testo. L'idea è anche quella di trovarsi in uno stadio che sta al di là della coscienza stessa dell'autore, di essere di fronte a segni che scaturiscono direttamente da un immaginario profondo e inarrivabile. Se dovessimo immaginare una posizione del testo in quello spazio virtuale che separa autore e lettore, incontreremmo un luogo duplice, un luogo

ulteriore rispetto alla logica di Manganelli e a quella di chi legge, un'intersezione dove è possibile l'incontro che altrove sarebbe impensabile: la palude è un luogo non propriamente umano ed è un luogo di tutti. Questo risultato è comune ad alcuni esiti della letteratura simbolista e del flusso di coscienza. Una caratteristica del flusso di coscienza è la tensione verso una possibile congruenza tra personaggio del racconto e autore, mai totalmente risolta per via dell'effettivo ostacolo che l'immobilità del testo costituisce. L'impedimento viene aggirato da una cadenza narrativa pedissequa allo snodarsi delle relazioni simmetrico/asimmetriche: l'insistita sovrapposizione tra ritmo del testo e ritmo del pensiero permette di cogliere il dipanarsi della cognizione dell'autore in tempo reale. L'immobilità del simbolo è invece evocata dal racconto di viaggio che si fa descrizione di una geografia, reale anche se non umanamente raggiungibile, e dal testo come segno concluso, che esiste a prescindere dal pubblico e dell'autore che legge. In Manganelli a colpirci è il connubio tra sfrenatezza del sentimento d'angoscia, rilevabile nello stile neoavanguardista, e purezza platonica, intuibile nella meticolosa struttura teorica: un risultato ottenibile solo provando un profondo legame emotivo con l'oscurità del segno, oscurità che ne costituisce anche la verità ontologica. Quello che Manganelli prova per la palude è un amore oscuro e purissimo, familiare e straziante, funzionante per via del potere "abbracciante" degli insiemi infiniti di Matte Blanco. Uscendo dal leggibile, dal codificato, si apre uno spazio comune: l'immaginario che comprende tutte le possibili coscienze è l'essere simmetrico.

Il testo si presenta come una soluzione omogenea, sia narrativamente sia stilisticamente, caratterizzata dai tratti del flusso di coscienza e dall'eloquenza tipica di Manganelli. Il plurilinguismo manganelliano è, come tutte le soluzioni testuali estreme, vale a dire che sacrificano la chiarezza testuale ad un espediente stilistico, un fattore di simmetrizzazione. La logica sarebbe originariamente l'esito ordinatore causato del sentimento di vergogna per il desiderio erotico e da questo punto di vista la lingua come strumento della razionalità si pone nella posizione di freudiano repressore del desiderio o comunque di placebo. Scardinare questa pretesa tensione verso la chiarezza e alla razionalità significa attuare un'operazione simile a quella che Orlando chiamava "ritorno del represso" e che, matteblanchianamente, equivarrebbe all'imitazione cosciente delle strutture proprie del pensiero simmetrico. Dal punto di vista sintattico, il plurilinguismo manganelliano si contrappone al monolinguisimo come moltiplicatore del simbolo (come

si è visto tutti i significati de *La palude definitiva* possono essere ricondotti ad un unico grande significato), ma semanticamente parlando i campi lessicali scelti per questo racconto sono relativamente ridotti e ripetitivi: i tre luoghi del racconto (la città, la palude, il sogno del reame del fuoco), costituiscono tre momenti testuali peculiari e riconoscibili. Simultaneamente all'istintivo plurilinguismo, Manganelli mette dunque in atto anche un atteggiamento opposto che potremmo definire monolingustico: "Pochi autori possono vantare la stessa ostinazione (o irritazione?) teorica, o una ricorrenza ugualmente ossessiva di immagini e di metodi."¹⁴⁴ Entrambe le direzioni tendono a costruire un universo eminentemente linguistico alternativo alla realtà, o meglio a rivelare l'intelaiatura di un sistema già esistente, altrove dalla nostra coscienza:

La lingua di Manganelli si finanzia da sé: è insieme funzione e norma, legge e esercizio della legge. È tout court la realtà. Per Manganelli le cose non esistono per sé stesse: il loro impianto obiettivo è tutt'al più il grafico della loro morte: esse possono vivere solo nel linguaggio che naturalmente si applica a schiodarle da quell'impianto realistico per assumerle nel suo universo.¹⁴⁵

Non potendo indagare il testo nella sua interezza, vale forse la pena di individuarne alcune specifiche porzioni rilevandone la valenza linguistica e metalinguistica, sulle tracce del vero e proprio co-protagonista del viaggio nella palude, il cavallo che "non si impenna e non nitrisce, dipana, svolge"¹⁴⁶. Il primo di questi corrisponde all'epifania della sostanza puramente teorica di cui è composto il destriero del protagonista del racconto. La cavallinità è "un incrocio tra una cavalla e un essere non terrestre" e "avanza come se avesse una meta in mente, come se avesse un programma, un itinerario, infine, debbo dirlo, come se questo luogo gli fosse familiare, consueto." Il cavallo è parimenti coinvolto nella natura della palude e in quella del cavaliere, ne costituisce anzi il destino: "se sono certo che il cavallo è il mio destino, non è impossibile che io appartenga al destino del cavallo. Cavallo, cavallo; che strano nome per questo essere prodigioso." Interrogandosi sulla natura del cavallo Manganelli incorre nella ripetizione lessicale che conduce, come sappiamo, all'annullamento dei significati che la parola porta con sé. Nominare il cavallo rappresenta in questo momento narrativo lo scrittore che si scontra con la lingua nel suo carattere effimero e inconsistente: senza contesto o interlocutore, la parola è vuota. E il cavallo diviene così un più generico

¹⁴⁴ Ludovica Koch, *La Palude, indecorosa preghiera*, sempre in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 265.

¹⁴⁵ Ivi, p. 207.

¹⁴⁶ Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, p. cit., 20.

“corsiero” e poi una più astratta cavallinità. Perché il cavallo, come la palude, non è degli uomini, ma, a differenza della palude, è più vicino al platonico mondo delle idee e alla musica di Haydn. È insomma un’istanza del pensiero asimmetrico che tende alla purezza.

La cavallinità è anche è anche uno snodo umoristico del testo, sia per l’eccentrico neologismo che le viene affibbiato, sia per via dello sguardo ironico suggerito dallo stesso io narrante, che si chiede a quali luoghi sia diretto: “è una bella domanda, e la consumo un poco oziosamente, quasi con divertimento; come se mi chiedessi quale sia per essere la stalla di così fatto animale, dove forse costui medita cibo e riposo.”¹⁴⁷ L’ambigua natura del cavallo e delle sue intenzioni è capace di suscitare il riso: il dubbio e il tentennamento concludono la parabola con il sorprendente esito lessicale “cavallinità”, nome già di per sé ironico nel momento in cui, questionando la presunta concretezza del romanzo e permettendogli simultaneamente di proseguire nei suoi intrecci, costituisce un sintetica e simultanea alternanza di proporzioni cognitive culminanti appunto nel riso/sorriso del lettore. La palude è in qualche modo il vasto specchio delle contraddizioni che la cavallinità incarna, è essa stessa il mistero linguistico: “Con una sorta di letizia, una litigiosa ilarità, tento con gli occhi di scorgere un sentiero, ma che sarà mai un sentiero in questo spazio morbido e acquoso?”¹⁴⁸

In ultima istanza la cavallinità suscita la nostra commozione, quando il cavaliere medita l’impensabile: “Ecco, la mia cara cavallinità. Le chiedo come sta, mi risponde in un linguaggio confuso ma fragoroso, esprime una felicità aggressiva. Da tempo ho in animo di uccidere la cavallinità. Non tollero quel cavallo lontano, marmoreo, tenace, intransitabile”. Eppure, proprio questo cavallo etereo all’improvviso ci sorprende con una materna tenerezza:

La cavallinità [...] ha capito la mia intenzione, e il suo sguardo non ha durezza né amarezza. Mi avvicina la sua poderosa testa astratta e mi sussurra: “Perché sei tanto sciocco?”. La guardo negli occhi, quegli occhi che mi ricordano una immagine lontana, troppo lontana perché io sia in grado di capire di chi si tratta, deve essere un ricordo di prima, quando ancora nella mia vita non esisteva la palude, e mi ero sottratto alla cavallinità. Accarezzo la testa della cavallinità e piango.¹⁴⁹

E così ci ritroviamo calati in una circostanza impreveduta: una commossa partecipazione di fronte alla dolcezza del cavallo, alla fragilità del cavaliere. Cosa direbbe Freud di

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 69

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 104

questo tentato omicidio e di questa figura che si staglia nel lontano passato del protagonista? Dal punto di vista narrativo non sarebbe sufficiente l'avvenimento in sé per permetterci di abbandonarci all'emozione, dobbiamo sapere che il cavaliere piange, aprire uno spiraglio di concretezza nell'indefinita allegoria del testo. Ma bastano le meditazioni omicide del cavaliere per provocare un sussulto: perché il protagonista vorrebbe uccidere la sua adorata cavallinità? È il dubbio instillato dall'improvvisa comparsa di un istinto sopito a provocare un tentennamento in grado di colpirci in profondità, a giungere dove, in un testo dall'impeccabile impalcatura teorica, non avremmo sospettato. La cavallinità è dunque l'arma teorica, spogliata del segno come referente alla concretezza, ricondotta ad un'idea plurima, a fronteggiare il suo vero referente, quello al contempo culturale ed individuale, che proietta l'opera nel suo spazio reale, quello dell'immaginario collettivo e personale.

Due direzioni e due aldilà

Nel ripercorrere i luoghi inconsci e letterari dei due autori viene spontaneo seguire due direzioni contrarie: nel caso di Matte Blanco dalla simmetria all'asimmetria, perché lo psicanalista comincia descrivendo la natura dell'inconscio profondo e a partire da questa teorizza l'emersione della coscienza ("la natura fondamentale e più profonda del nostro essere è tutta simmetrica e la coscienza viene fuori od emerge come una minore potenzialità o un gruppo limitato di funzioni dagli insiemi infiniti del nostro essere simmetrico"¹⁵⁰), mentre Manganelli muove naturalmente dalle regioni, potremmo dire, della vita, che sono quelle più vicine alla coscienza, a quelle misteriose della realtà simmetrica. Nella narrazione di Manganelli è però intuibile anche un andamento verticale, che muove, come la torre di Babele, dal suolo al cielo e viceversa, o meglio, la palude stessa è al contempo infero ed empireo, condensa in sé stessa le due dimensioni che la città rendeva divise: "Questi sono gli inferi, mi dico, gli inferi sono freddi, sono acquosi, sono molli [...]". Forse è questo il termine della protratta faticosa dispersione, forse "il vortice del tutto smania verso un centro che altro non può essere che il ventre enorme e

¹⁵⁰ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, cit., p. 115

cavo di Moloch”¹⁵¹. L’appellativo “definita” non sembra essere determinante, la palude è infatti l’Inferno, ma nasconde un luogo ulteriore, un altro al di là:

giacché una sentenza va appoggiata a qualcosa capace di dolore, anche un’esile elitra, un frammento di pelle. Ma penso che, se scendessi oltre all’interno della palude, io potrei evitare il giudizio e la condanna, e sarei in un luogo morbido, accogliente, una palude comprensiva, lievemente incestuosa, un tenero lembo di fango.¹⁵²

Scopriamo che la palude è dunque regno dell’Ade, più che di Satana, più umido che infuocato, più materno che dannato, più simile ad un inevitabile punto di raccolta che ad uno straziante tribunale e in questo anomale infero penetra una luce bizzarra, non dal cielo ma da una sorta di “palude capovolta che pende sopra questa sterminata piana d’acqua”. Non è il cielo, non il cielo vero, è palude che cela un firmamento ulteriore, un sipario, una palpebra:

Come una palpebra calata sull’occhio, anche il cielo basso della palude non è altro che una sua tenue, traslucida, molle e forse anch’essa organica proiezione rovesciata. “Se scruto il firmamento acquoso, mi trovo attorno ad una mappa di moti sottili e di linee tortuose, sfregi vagabondi che non so decifrare... o al contrario potrebbe essere, questa che chiamo palude, una sorta di degradato cielo, e quel che ho immaginato come botri e acquitrini saranno da leggere come svelti e occulti ideogrammi”¹⁵³

La palude è un ricordo confuso del cielo, i suoi riflessi, i suoi filamenti, le sue dune fangose, sono le costellazioni nella loro concretezza, un embrione o una carcassa di cielo, è una membrana che interponendosi tra il nostro sguardo e il cielo ci permette di contemplarlo da dentro, in quella fase caotica e germinale che sembra non avere nulla a che fare con soli e stelle, ma che in realtà ne riproduce i moti e le linee in una mappa più fedele di quella che riusciremmo noi a visualizzare ad occhio nudo. Il cielo, il mondo utopico del tutto, la palude, il tutto fattosi anima, fattosi aldilà e luogo prima della nascita, dove la giovinezza delle forme permette di essere percepite ancora nella loro sfrenata oscurità semantica. Se la città dei malfattori è l’osservatorio della palude, la palude è l’osservatorio dell’essere: una palpebra socchiusa, l’unico modo per scorgere pochi raggi di un sole che non può mai essere guardato direttamente.

¹⁵¹ Ludovica Koch, *La Palude, indecorosa preghiera*, sempre in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 262.

¹⁵² Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 49.

¹⁵³ Ludovica Koch, *La Palude, indecorosa preghiera*, sempre in RIGA (25), a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., p. 268.

Terrestrità e celestialità, come già si è detto, possono essere letti come attributi ora di questo mondo della logica, ora di quell'altro mondo, quello che Matte Blanco chiamerebbe dell'essere simmetrico. Questa identità totale e infinita coincide per profondità, oscurità e opulenza ad un qualche regno del sottosuolo, ma, al contempo, la possibilità di coglierne la portata, l'infinità, è una facoltà celeste: come dice Matte Blanco, che potrebbe essere propria di dio, come dice Manganelli, che dio vuole tenere nascosta agli uomini. La palude nella sua simmetrizzazione congiunge le due dimensioni, quella terrestre e quella divina, le rende l'una specchio dell'altra, non sono ancora la stessa cosa, ma congruenti, sembrano in procinto di collassare una sull'altra. Le strutture degli uomini di fatto stanno nel mezzo, sulla terra, sulla superficie e a contatto con il suolo, a separare e a respingere. Gli adediretti di *Hilarotragoedia* che sono poi il cavaliere de *La palude definitiva* o la moltitudine dell'umanità di *Torre/rovina*, sono tutti destinati ora a scendere nel mondo ctonio, ora ad esplorarlo, ora a costruirvi sopra, per penetrarne l'essenza o per contemplarla nella sua totalità. Arduo compito il primo, disumano e utopico il secondo: sono le traiettorie tracciate dalla lingua davanti alla cognizione dell'uomo.

La palude e la città, l'alto e il basso: di ciò che sta oltre la vita Manganelli intuisce una matrice duplice, una doppia frontiera del nulla, di cui l'asimmetria costituisce lo spartiacque e la lingua una soluzione di continuità. Il segno manganelliano è dunque l'arma immobile che fende il pensiero dinamico fino a precipitarlo nel suo stato originario, il testo è "l'arma istoriata di segni" che riordina le relazioni bi-logiche della nostra cognizione e disordina la totalità della nostra profondità più assoluta, che è la profondità di tutti. Il testo è un oggetto che esiste a prescindere dalla nostra cognizione, ma occupa anche un'incoglibile posizione in essa, un istante che si colloca al contempo tra autore e lettore e nell'inesplorabile spazio ulteriore che ci è comune, che attraversiamo come spiriti dimenticati, di cui conosciamo il carattere collettivo, ma in cui siamo al contempo sempre soli e, proprio per questo, riconciliati. La palude definitiva è il racconto di un autore riconciliato con la propria solitudine individuale nel momento in cui riesce a coglierla, tramite la teoria, in quello spazio virtuale che sta fuori dalla vita e che ne è al contempo un'irrinunciabile proiezione. Per quanto lo scrittore riesca a sollevarsi sopra la concretezza delle cose, la letteratura non può sfuggire né all'angoscia, né al dolore, né alla tenerezza, e i personaggi astratti e dispersi della palude definitiva ne sono il quieto sedimento. E la palude è tutto questo: è disumana e umanissima al tempo stesso, è

l'espressione del segno per la costretta posizione che essa occupa nella nostra coscienza, mai esente dalle ambivalenze di un pensiero che esiste solo ibrido, solo in una terra di mezzo in cui "il corpo del nulla" è solo un'intuizione.

Indirizzare i contenuti de *L'inconscio come insiemi infiniti* alla teoria letteraria stilistica e tematica è un'operazione che risulta produttiva in due sensi. In primo luogo, costituisce uno stabile supporto teorico alla lettura di quei testi che de *L'inconscio come insiemi infiniti* condividono le premesse culturali, vale a dire scritti dopo che l'immaginario occidentale era stato radicalmente mutato da sistemi di pensiero come quello psicanalitico, quello strutturalista e quello linguistico. In particolare, sia Matte Blanco che Manganelli si pongono rispetto a questo *background* in una posizione critica in grado di tematizzare le principali istanze connotative della cultura occidentale del secondo Novecento, che diviene la fonte e il soggetto delle opere. Matte Blanco è poi sia un'ispirazione all'interdisciplinarietà sia una possibilità per la teoria letteraria e la letteratura stessa di rendersi interdisciplinare, tendenza oggi irrinunciabile, senza desistere da una ricaduta pienamente letteraria: intertestuale, tematica, stilistica ed interpretativa. Da questo punto di vista, ritengo che risultati ancora più echeggianti potrebbero essere rilevabili in testi lontani dalla nostra epoca, di cui sia difficile valutare funzioni e classificazioni originarie. L'auspicio non è quello di scoprire nuovi modi di vedere il mondo, ma nuovi e affascinanti mondi collocati nelle inesplorate intersezioni delle nostre "lenti di riferimento".

BIBLIOGRAFIA

- Baldi, Valentino, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet studio, 2019
- Baldi, Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet studio, 2015
- Bonazzi, Matteo, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jaques Lacan*, Pisa, Edizioni ETS, 2009
- Borges, Jorge Luis, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1956
- Calvino, Italo, Lettera a Manganelli, pubblicata in appendice a Manganelli, Giorgio, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi edizioni, 1993
- Calvino, Italo, *Notizia su Giorgio Manganelli*, raccolto in "Riga", n. 25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Corti, Maria, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, raccolto in "Riga", n. 25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Matte Blanco, Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981
- Freud, Sigmund, *Opere vol. 3. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1989
- Freud, Sigmund, *Opere vol. 5. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1989
- Gargani, Aldo, *Freud Wittgenstein Musil*, Milano, Shakespeare and Company, 1982
- Guglielmi, Angelo, *L'inferno linguistico di Manganelli*, raccolto in "Riga", n. 25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Koch, Ludovica, *La palude, indecorosa preghiera*, raccolto in "Riga", n. 25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Letteratura e psicoanalisi*, a cura di Remo Bodei, Bologna, Zanichelli, 1975
- Lingua discorso società*, a cura di Daniele Gambarara, Parma, Pratiche editrice, 1979
- Luti, Giorgio, *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1985
- Manganelli, Giorgio, *Altre concupiscenze*, Milano, Adelphi, 2021 Giorgio
- Manganelli, Giorgio, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano, Rizzoli editore, 1979
- Manganelli, Giorgio, *Dall'Inferno*, Milano, Rizzoli, 1985
- Manganelli, Giorgio, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Quiritta, 2001

- Manganelli, Giorgio, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi edizioni, 1985
- Manganelli, Giorgio, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi edizioni, 1991
- Manganelli, Giorgio, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, Roma, Editori Riuniti, 2001
- Manganelli, Giorgio, *L'ombra della Torre*, in "FMR", n. 68, 1989, raccolto in "Riga", n.25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, col titolo di *Torre/Rovina*
- Manganelli, Giorgio, *Mistificazione e incantesimo* (1980), in appendice a Vladimir Nabokov, *La vera vita di Sebastian Knight*, Milano, Adelphi, 1992
- Manganelli, Giorgio, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi edizioni, 1993
- Manganelli, Giorgio, *Taiwan: l'isola cinese*, raccolto in "Riga", n.25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Mattia, Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997
- "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura", n. 2 (2015), a cura di Alessandra Ginzburg, Romano Luperini, Valentino Baldi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore
- Nabokov, Vladimir, *La vera vita di Sebastian Knight*, Milano, Adelphi, 1992
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2017
- Orlando, Francesco, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979
- Orlando, Francesco, *L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1996
- Paolone, Marco, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci editore, 2002
- "Riga", n. 25 (2006) a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos
- Rosowsky, Giuditta Isotta, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni editore, 2007
- Sturli, Valentina, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet studio, 2020
- Terni, Paolo, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio editore, 2001
- Zilahi De' Gyurgyokai, Mirko, *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, ARACNE editrice, 2008