

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

Manganelli e Leopardi: un modello retorico e morale

Manganelli and Leopardi: a rhetorical and moral example

GIUSEPPE SANDRINI

ABSTRACT

Giorgio Manganelli è stato un attento lettore di Leopardi. La «gioia teoretica» del Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare è per lui l'emblema di una narrativa strettamente connessa alle figure della retorica ma anche venata di una sotterranea riflessione morale. Il primo libro di Manganelli, Hilarotragoedia (1963) e altri suoi scritti vengono indagati e commentati alla luce delle affinità tematiche e stilistiche con alcuni passi delle Operette morali di Leopardi, che valgono come un modello insieme di filosofia negativa e di immaginazione mitica.

PAROLE CHIAVE: *immaginazione, narrativa filosofica, ossimoro*

Giorgio Manganelli was an attentive reader of Leopardi. The «theoretical joy» of the Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare is for him the emblem of a fiction closely connected to the figures of speech but also tinged with an underground moral reflection. Manganelli's first book, Hilarotragoedia (1963) and his other writings are investigated and commented upon in the light of the thematic and stylistic (similarities) with some (excerpts) of Leopardi's Operette morali, which serve as a model for both negative philosophy and mythical imagination.

KEYWORDS: *Imagination, philosophical fiction, oxymoron*

AUTORE

Giuseppe Sandrini insegna letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Verona. Si è occupato in particolare di Leopardi, di Manzoni e di vari autori del Novecento tra cui Saba, Campana, Sereni, Antonia Pozzi, Calvino, Landolfi, Delfini, Pavese, Giani Stuparich, Buzzati, Comisso, Parise. In occasione del centenario della nascita di Zanzotto ha curato l'edizione del "quaderno di traduzioni" del poeta (Traduzioni trapianti imitazioni, Lo Specchio Mondadori 2021).

giuseppe.sandrini@univr.it

1. «A me pare che la noia sia della natura dell'aria: la quale riempie tutti gli spazi interposti alle altre cose materiali, e tutti i vani contenuti in ciascuna di loro». Da questa memorabile pagina leopardiana prende avvio l'articolo¹ dedicato nel 1984 da Giorgio Manganelli alle *Operette morali*, un libro che – dichiara lo scrittore milanese – «non so quante volte ho letto». Il discorso di Tasso «recluso e demente» gli fa provare «una strana sensazione, in cui l'angoscia e la gioia, una lucida gioia teoretica, si mescolano inestricabilmente». Quel libro «fragile e inconsumabile», «che appartiene alla nostra descrizione di noi stessi» sembra un libro «concettoso ed anzi filosofico» – scrive Manganelli – eppure si può leggere «senza riportarne il graffio di una idea».

Forse allora, per l'autore che ha teorizzato la letteratura come menzogna,² le *Operette morali* valgono indipendentemente dal pensiero che le pervade, pur esposto «come per parabole»? No, il pensiero è necessario, perché «senza la disperazione filosofica» Leopardi non avrebbe potuto scrivere, non avrebbe potuto far dono della sua «gioia teoretica». Se la riflessione sulla noia del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* è per Manganelli «estatica e profondamente felice», perché vi si contempla «qualcosa di invisibile a tutti, ma non al misterioso, al martire eletto, cui è concesso di vedere anche l'aria», dire che in essa la disperazione filosofica è «concettualmente irrilevante» suona come una «verità menzognera»: nelle *Operette morali* la disperazione «agisce come figura retorica chiave», sottraendosi a ogni determinazione di «vero» o di «falso».

Solo con un ossimoro («verità menzognera») si può dunque esprimere l'«arguta ed ironica alchimia» per la quale la disperazione leopardiana, prendendo forma letteraria, si fa «gioia verbale» oltre che «teoretica»: come Laura nella poesia di Petrarca è il «centro retorico» che salva dal rischio di un banale «parlare d'amore», così nelle *Operette morali* il deserto metafisico è la «figura» che traghetta lo scrittore verso «l'insondabile gioia» della sua prosa. È il «deserto felice» della letteratura (secondo ossimoro) ad accogliere Leopardi: il suo destino, condiviso con Pascal, è «l'impossibilità di essere disperati pur abitando il cuore della disperazione». La «terribile ironia» che c'è nel «lottare contemporaneamente con l'estasi e con il nulla» domina le *Operette*: e Manganelli conclude citandone uno dei momenti più alti, i versi del *Coro di morti*, dove la «profonda notte» evocata dalle mummie di Federico Ruysch riluce (terzo ossimoro) di «tenebre abbaglianti».

¹ Il testo, apparso nella terza pagina del «Corriere della sera» il 15 luglio 1984, è stato raccolto con il titolo *Giacomo Leopardi: Operette morali* in G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 200-203 (da cui prendiamo le citazioni) e poi anche in ID., *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 102-106.

² Cfr. ID., *La letteratura come menzogna*, in ID., *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 171-177.

La lettura che qui abbiamo velocemente riassunto non ha nulla in comune con lo stagionato cliché critico di un Leopardi poeta ‘nonostante’ la sua filosofia. Anzi, ricorrendo all’ambigua potenza dell’ossimoro, Manganelli riconosce che Leopardi è poeta (o prosatore-poeta) in grazia della filosofia e, insieme, indifferentemente dalla filosofia, non essendo la sua «vera» disperazione più di un esteriore e irrilevante dato biografico. Per un destino che è di tutta la letteratura, argomenta in sostanza l’articolo del 1984, «questo apologeta delle tenebre è condannato a fare un’inesauribile dono di luce».

Così, nel segno delle *Operette*, Manganelli ci offre una trasparente immagine di se stesso: c’è una figura retorica anche al governo della sua esperienza di scrittore, ed è naturalmente l’ossimoro (a partire dal titolo della sua prima opera, *Hilarotragoedia*).³ Ma Leopardi, per lui, non è solo uno dei tanti esempi utili per definire l’essenza della letteratura: la sua «gioia teoretica» si esprime infatti in un particolare tipo di prosa, in grado di condurci tra le «tenebre abbaglianti» del pensiero della morte (nel *Ruysch*) e negli ariosi interstizi che separano le cose (nel *Tasso*). Una prosa che, se si concede al racconto, lo fa costruendo apologhi esemplari, ipotetici incontri, cosmologie, elogi, commedie del pensiero. Il modello delle *Operette morali* è allora fondamentale⁴ per comprendere l’inconfondibile quanto indefinibile ‘genere letterario’ al quale Manganelli ha consacrato la sua intera carriera di scrittore: anche se, come vedremo, solo alcuni dei temi costanti delle sue opere si possono ricondurre a radici leopardiane.

Se nella «gioia teoretica» delle *Operette morali* Manganelli vede a suo modo una «magia», non bisogna però dimenticare che questa è riservata a un «martire eletto» dietro il quale si intravede la paradossale vocazione (la «condanna») dello scrittore come è teorizzata con ampiezza di metafore in un libro del 1982, il *Discorso dell’ombra e dello stemma*. Lo scrittore è un «ricattato dalle parole» che sa di dedicarsi a una sorta di «magia nera», a una «cerimonia con l’ombra»;⁵ ovvero – per restare ai termini del saggio *La letteratura come menzogna*, che sta alla radice di tutte le ‘finzioni’ di Manganelli – è un «fool», un «buffone» invischiato in una trama di figure retoriche che, al modo di una «pseudoteologia», «possiede e governa il nulla». Il «martire

³ Cfr. ID., *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano 1964.

⁴ Per altre testimonianze della lunga frequentazione leopardiana di Manganelli cfr. il fondamentale contributo di A. CORTELLESSA, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le ‘Operette morali’*, in *«Quel libro senza uguali». Le ‘Operette morali’ e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 335-406.

⁵ G. MANGANELLI, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Rizzoli, Milano 1982, p. 57; del «ricattato dalle parole» Manganelli parla però in *Torquato Accetto: Della dissimulazione onesta*, in ID., *Laboriose inezie* cit., pp. 147-148 (dove è raccolta la presentazione scritta per l’edizione critica del trattato seicentesco, a cura di S. Nigro, Costa e Nolan, Genova 1983).

eletto» non può togliersi di dosso la «deliziosa maledizione» della letteratura: è vincolato al duplice giogo di una «dotta ignoranza» nei confronti del linguaggio e di un «imperfetto colloquio» con i suoi contemporanei, è un «fulmineo tardivo» che costruisce discorsi «inintelligibili a molti, a lui stesso». Altri tre ossimori (tutti tratti da *La letteratura come menzogna*, proprio il testo dove è lodata la «vertigine dell'ossimoro») che indicano la strada per comprendere la natura dello scrittore secondo Manganelli.⁶

Se nelle *Operette morali* il Tasso è un modello – potremmo dire, ricorrendo a nostra volta all'ossimoro – di disperazione gioiosa, dal Ruysch sembra discendere l'altra grande figura (in qualche modo 'retorica') che domina l'autore di *Hilarotragoedia*: la morte. Perché il «fool», ancora secondo *La letteratura come menzogna*, «sta dalla parte della morte», l'«ironico luogo cui si perviene quando si cessa di camminare», il «paradosso squisito» che, come la poesia, si può definire soltanto tramite l'ossimoro. Del resto lo stesso Leopardi, quando nel finale del *Cantico del gallo silvestre* immagina il dileguarsi dell'«esistenza universale», concentra in un'espressione di tipo ossimorico («questo arcano mirabile e spaventoso») la sua stupefatta visione del cosmo. Le due idee, contrarie e gemelle, di «mirabile»⁷ e «spaventoso» formano insieme un binomio al cui fascino anche Manganelli sembra accostarsi descrivendo – memore certo di Leopardi – l'allegorica «palude» del suo ultimo scritto come «spazio mirabile e orrendo».⁸

La palude – si può dire riprendendo la suggestione del *Discorso dell'ombra e dello stemma* – è una delle forme simboliche del mondo e insieme della letteratura, giacché il mondo è «scritto». Ma se «tutto è falso, eccetto il deserto» (immagine dell'Ade al quale il cosmo fatalmente si riduce), allora il «demente» privilegio dello scrittore consiste proprio nel fingere, nell'opporre «la distratta ironia di uno stemma» all'«ombra» che tuttavia si allunga sul suo stesso scrivere, perché «dal principio dei tempi, le parole hanno avuto a che fare con la Fine del Mondo». Gli antichi, per mezzo della poesia, potevano almeno sperare di raggiungere la «Dimora di Perfetta Retorica» simboleggiata dal «nobile castello» del limbo dantesco; i moderni vagano in un'ora «sciocca e vile» nella quale «anche i quotidiani del mattino nel consueto necrologio portano indicata la notizia che il grande Pan è morto». Per Manganelli «la letteratura ride»: ma ride del «riso di diòniso», di un riso cioè terribile e «non antropomorfo» (d'altra parte – supremo paradosso del «martire eletto» che

⁶ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* cit., pp. 171-177.

⁷ Intendo naturalmente il «mirabile» del *Cantico del gallo silvestre* in senso positivo ('che suscita meraviglia per la sua bellezza'), secondo l'uso più frequente negli scrittori italiani: cfr. C. GALIMBERTI, *Morte e ritorno degli dèi*, in ID., *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001, p. 49.

⁸ G. MANGANELLI, *La palude definitiva*, Adelphi, Milano 1991, p. 19; è il testo, pubblicato postumo, del dattiloscritto ancora senza titolo al quale Manganelli stava lavorando al momento della morte, nel 1990.

è insieme «demente» – «chi ha mai detto che l'uomo sia antropomorfo? Come potrebbe scrivere e leggere, se lo fosse?»). Nel riso «stemma ed ombra si conoscono identici»: «per risum ad rosam», sentenza il *Discorso*. E sulla via verso «la Rosa finale» c'è, quasi tappa obbligata, il confronto con l'esperienza leopardiana: «Quando Leopardi entrava nell'ombra abbagliante delle *Ricordanze*, gli ridevano gli inchiostri, terribilmente».⁹

Stemma e ombra: finzione letteraria contro fato di morte. L'epigrafe del *Discorso*, «Med fhefhekid» (tratta dalla Fibula prenestina), si chiarisce col rimando al poeta che più di ogni altro ha cantato il «fingersi» dell'immaginazione, dagli «interminati spazi dell'*Infinito* agli «arcani mondi» delle *Ricordanze*. Ma, insegna Leopardi, all'illudersi corrisponde il disilludersi, espresso dalla potenza dissolutoria del riso: un riso tragico che sta alla base di tutta l'opera di Manganelli, benché travestito di grottesco.¹⁰ La «sconfitta» dell'uomo – dice ancora il *Discorso* – si adorna del «lutto carnevalesco» delle parole: allo scrittore (al «fool») tocca il «viaggio labirintico» della «distruzione creativa», il bruciante confronto con Dioniso che produce bellezza attraverso la sofferenza («e dunque noi soffriamo»). Il luogo dello scrittore è il «deserto», ovvero «il nulla» e «l'errore»: «per crucem ad lucem», chiosa Manganelli, ricordando che «solo un prezzo inesauribile di tenebre consente la ricognizione dell'essere». C'è, dunque, un modo di salvarsi: bisogna praticare la «gioia dell'ombra» (che «sebbene conviva con il tragico» non è «affranta» né «malinconica»), accettando di farsi «mappa» dell'ombra che percorre se stessa, «per ironia, naturalmente, ma soprattutto per amore».¹¹

Ironia ed amore: sono le stesse «armi» di Leopardi. Manganelli però le assume in negativo, riducendole rispettivamente a retorica e ad assenza («non so se la gioia

⁹ ID., *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., pp. 152, 89, 41, 129-130, 77-79.

¹⁰ «Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morte», conclude il LXXVIII dei *Pensieri* di Leopardi. Un riso tragico (avvicinabile al sorriso «maligno» del *Bruto minore*, v. 45, e dello *Zibaldone*, p. 87 dell'autografo) che va però confrontato con il sorriso «neghittoso» dell'ultimo verso di *Aspasia* e con il riso-canto, segno di ineffabile letizia, dell'*Elogio degli uccelli*: perché il riso leopardiano varca i confini dell'ironia sfociando in un «umorismo angelico o satanico», come scrive A. FOLIN, *Il riso malinconico*, in ID., *Leopardi e la notte chiara*, Marsilio, Venezia 1993, p. 128).

¹¹ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., pp. 142, 162, 166, 154-155, 128, 70, 105. Per mirare al «diamante finale» bisogna conoscere il «residuo di infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire», dice Marco Polo a Kublai Kan nelle *Città invisibili* (I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori, Milano 1992, vol. II, p. 406). E nelle riflessioni parallele di Calvino e Manganelli sul «prezzo di tenebre» pagato dallo scrittore sembra di avvertire l'eco delle considerazioni di Blanchot sulla parola come «vita che porta la morte e si conserva in essa»: «in questo doppio senso iniziale che è al fondo di tutte le parole come una condanna ancora sconosciuta e una felicità ancora invisibile, la letteratura trova la propria origine», si legge in *La littérature et le droit à la mort*, del 1949 (trad. it. in M. BLANCHOT, *La follia del giorno*, Elitropia, Reggio Emilia 1982, pp. 122-123).

dell'ombra stia nel totale silenzio di quel riso, nella mite assenza d'abbraccio dell'amore»). Lo spunto leopardiano è portato a conseguenze estreme, e rivestito di figure – di mitologemi, quasi – dal sapore critico, come si conviene ad una 'summa' teorica quale il *Discorso dell'ombra e dello stemma*. Lo scrittore è «l'uomo dello specchio», argomenta per esempio la «fola» del Moloch nel capitolo 9 del libro. Un bambino sfugge al sacrificio del fuoco imposto dal dio che è immagine del centro vuoto del cosmo, del fato distruttivo della morte universale: gli si aprono tre vie. La prima (tentare di «abolire il centro») lo porta al suicidio, la seconda ne fa il sacerdote di Moloch che assicura la continuità del mondo «obbedendo al negativo», la terza – l'unica non mortale, l'unica che salva dal fuoco – è operare su se stesso un «incantamento verbale», «parlare ininterrottamente» per tramutarsi nell'anonimo «qualcuno» in grado di aver rapporto, di riflesso, con Moloch.¹²

Lo specchio torna, guarda caso, nella recensione di Manganelli alle *Lezioni americane*, come emblema di quella «chiarezza» che da un certo punto in poi si può considerare la «passione retorica esclusiva» di Calvino. Il «cristallo» e la «fiamma», i «due modelli di forma» dai quali Calvino si sente «sfidato» (avvicinabili, con le dovute distinzioni, allo «stemma» e all'«ombra» di Manganelli) sono infatti entrambi «guardati nello specchio», immagine che a sua volta rimanda al mito di Perseo e Medusa ricordato da Calvino nelle prime pagine del libro. Manganelli accosta a questo snodo cruciale un altro passaggio delle *Lezioni americane* dedicato a Leopardi, al «senso di dolcezza» che i suoi versi comunicano «anche quando definiscono esperienze d'angoscia»; e sembra così riconoscere una linea Leopardi-Calvino nell'«impossibilità di «essere tenebre» del discorso letterario, ma solo specchio, chiaro e freddo, anche lùdico, oscuramente felice».¹³

L'incontro tra Manganelli e Calvino si consuma nel segno della comune tendenza alla teoria letteraria da un lato e alla fabulazione dall'altro. Se il *Discorso dell'ombra e dello stemma* fa spesso ricorso a miti in qualche modo «critici», la stessa cosa avviene nelle *Lezioni americane* («l'oscurità del mito è la sua perspicuità», suggerisce la recensione di Manganelli). Ma nel *Discorso* lo specchio, con la sua «luminosità di luna», è pure uno dei simboli della «demenza» attribuita allo scrittore; e la simbologia dello specchio si riverbera in quella di Eco, «doppio della parola», parola «riflessa» e «ininterrotta», la cui storia si intreccia tragicamente con la storia di Narciso («immagine priva di doppio»), per amore del quale Eco si consuma e muore; così come muore Narciso, ucciso dalla propria «mancanza di parole», dal silenzio che lo specchio gli restituisce.¹⁴

¹² G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., pp. 51-55.

¹³ L'articolo, pubblicato dal «Messaggero» nel 1988, è stato raccolto col titolo *Calvino* in ID., *Antologia privata* cit., pp. 163-166.

¹⁴ ID., *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., pp. 49, 97-98, 112-113.

Anche qui compare una filigrana leopardiana: a proposito della «dimora echeggiante» che la parola-Eco «si costruisce attorno» viene citato il *Ruysch* («se voi leggete la canzoncina delle mummie in apertura del dialoghetto leopardiano, voi sapete che quel suono può essere conseguito in ciò che definirei una caverna di vuoto»). Mentre il *Canto notturno* è portato come esempio di testo «carico d'ombra», dove le parole eludono i «concetti» e «parlano d'altro». Senonché Manganelli conclude il suo libro notando che «dai tempi dei tempi non è mai stato possibile sapere ciò che segue alla morte, e parlare di letteratura; ora sappiamo che i due problemi sono strettamente imparentati». Per lui, insomma, si può dire che il primo problema si risolve nel secondo, nella indefinità della letteratura in quanto catalogo di destini e campionario di figure retoriche: «sulla letteratura si può solo fare della letteratura», precisa il *Discorso*. È un atteggiamento che sembra portarci lontano dalla concretezza dell'esperienza leopardiana: ma non è esattamente così, perché la letteratura ha insieme i caratteri della condanna alla quale non si può sfuggire (come al «filosofare» di Leopardi) e della «distrazione» che sottrae al contatto bruciante del «vero». È «il gran gioco, ove chi perde vince», ma anche la «scommessa» pascaliana dell'affidarsi al «fuoco di Diòniso», dove perdendo la propria identità (il che è «esattamente il contrario» della distruzione che dà il fuoco di Moloch) si trova «lo specchio da transitare». ¹⁵

In questa duplice chiave possiamo provare a leggere *Hilarotragoedia*, dove le figure retoriche dell'ironia e dell'amore-morte-nulla convergono nel paesaggio dell'Ade. L'aldilà di Manganelli è un luogo letterario che si può descrivere nella forma di un finto trattato, seguendo i morti di Ruysch sulla strada di un ignoto che si rivela solo per commedia. In *Hilarotragoedia* e nei successivi libri del nostro autore, prima delle tracce del pensiero di Leopardi (sparso in filigrana, con quell'idea dello scrittore «martire eletto» gnosticamente alle prese con «tenebre abbaglianti»), andranno cercate allora le tracce del suo esempio stilistico. Così, con un'analisi differenziale di atteggiamenti del resto strettamente intrecciati, conviene interpretare la scrittura – insieme 'retorica' e 'morale' – di Manganelli. Inizieremo sottolineando in *Hilarotragoedia* la radicalizzazione di certe invenzioni fantastiche e di certi registri linguistici delle *Operette morali*, dove la disposizione umoristica declina dal pirandelliano «sentimento del contrario» all'ossimoro vero e proprio, fino a raggiungere stridenti violenze lessicali che, dietro a Leopardi, presuppongono lo sfondo inevitabile dell'*Inferno* dantesco e quello – cui ammicca già il titolo – dell'ardita cultura seicentesca. ¹⁶

¹⁵ Ivi, p. 98, 66-67, 168, 70, 139-140.

¹⁶ *Hilarotragoedia* è infatti termine barocco, derivato da Mario Bettini, come segnala L. POLATO nella sua voce *Manganelli* del *Dizionario critico della letteratura italiana*, seconda ed., Utet, Torino 1987.

2. Il libro d'esordio di Manganelli è spacciato nel risvolto, di mano dell'autore, per un «manualetto teorico-pratico»: ma già nella prima pagina il lettore si trova di fronte a un «assioma» stampato in maiuscolo («l'uomo ha natura discenditiva») del quale l'intero testo si presenta come «chiosa», a metà tra giocosa e tragica. E il linguaggio, arcaico ricercato e letterario, provoca subito un effetto di contrasto tra il tono dotto fino alla parodia e la lucida argomentazione della vita umana come «vocazione» al «precipizio» della morte.

I calchi danteschi e i frequenti neologismi (tra i più significativi: «adediretti» per designare i morituri) ritmano una novecentesca scena dell'assurdo: l'immagine dell'aldilà e del destino umano si scontra ad ogni momento con descrizioni prese dalla più banale esperienza quotidiana. Manganelli adotta un procedimento ereditato dalle *Operette morali*, ma in versione marcatamente 'nera', con toni decisamente surreali: nel libro si incontrano così una «stazione termini dell'anima» e una morte che «si può ordinare per telefono». Su questa linea gli ossimori sono naturalmente numerosi: dalla «levitazione discenditiva» che conduce l'uomo verso l'Ade, con «ferale letizia» e «fiduciosa disperazione», al «no affermativo» col quale l'aldilà, se pure esiste, si identifica. E non solo: l'ossimoro diventa il modello retorico di espressioni più articolate («sbocciare in crisantemo di sé») o così fulminee da condensarsi nell'invenzione di una parola (come il «diomorto», cadavere dell'«immortale» che «si disfa», e addirittura la blasfema «teomerda» alla quale si riducono i «cicli della storia»¹⁷

Il furore retorico di Manganelli contamina l'infernale e il paradisiaco in congiunzioni che sembrano voler scardinare ogni misura linguistica e stilistica. Ecco le sommarie ipotesi cosmogoniche del demonio «che fe' l'inferno dando di culo nel cielo infimo, dirimpettaio al numero civico paradisiaco», o delle ninfe «ab aeterno semi-morte» dalle quali «nacquero questi scherni di pianeti, e puttane di comete»: quasi emblemi dello «sconcio universo» (le comete tornano altre due volte nel libro, sempre invischiata nella propria «brama di morire») nel quale transita una «luna mestruale» e «rare quinte di mediocre cartone» fingono «consunti frammenti di Sacre Sfere»¹⁸

Eppure, in questa sorta di comicità espressionistica che travalica di molto le punte più grottesche e satiriche delle *Operette*, si fa strada un registro compunto e vagamente misterico, destinato ad attraversare tutto il libro come una sommessa

¹⁷ G. MANGANELLI, *Hilarotragedia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 56-57, 23, 98, 100, 133, 17, 26, 142.

¹⁸ Ivi, pp. 18 (vedi anche 23 e 77), 41, 26. Non ci sono, in Manganelli, gli Dei che usano le comete ora per «spaventare i mortali» (nella *Storia del genere umano*) ora per il cosmico gioco di «trarre al bersaglio» (nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*).

filigrana. «Dio sarà in ogni luogo, e vi sarà come male», avverte la già ricordata pagina sul disfarsi dell'«immortale»; mentre la trattazione delle «angosce» e degli «addii» dà vita ad immagini come la «dipartita delle mani» («dedalo delle mai percorse linee del palmo») che un giorno – da morti – si potranno forse ritrovare disperse nel cosmo, riconoscendo in esse le «stimate» del proprio «viaggio». La «testimonianza di un giovane solitario», inserita circa a metà del testo, ribadisce l'esistenza di vite «tracciate a matita contro l'impudico technicolor dell'universo», quasi pallide tracce di un'umanità innocente gettata in un universo malefico e caotico.¹⁹

Nell'esperienza del «giovane solitario» c'è spazio per l'incontro con un angelo dalla «grazia oltraggiosa», che brevemente soggiorna in terra al suo fianco (interessandosi peraltro solo di sport!): primo di una serie di contatti oltremondani introdotti per esemplificare come «tutto l'universo si ama e si abbandona». L'enigmatico incrocio dei destini è un tema centrale in *Hilarotragoedia* (benché dissimulato nel dominio assoluto del grottesco, nel «riso terribile» della letteratura): solo la «precisione della morte» li restituisce nella loro infinita dispersione. Lo stesso io consta di molteplici «eidola», e la sua angoscia «conclusiva» è simile a «quel che intendono i ciechi quando parlano di luce»: una condizione negativa che trova il suo coronamento nell'«autocoscienza dell'universo come Ade».²⁰

All'intreccio dei destini si sovrappone il nero destino di morte che li raccoglie tutti, espresso miticamente nella figura centrale di un cosmo che (tra varie «ipotesi» e «chiose») degenera nelle sue forme più schifose e triste. Lo stesso «diomorto», l'«immortale» che «mor solo» e forse anzi muore «ab aeterno», viene presentato mentre «va mutandosi in pulviscolo di malizioso dolore», lui «minimo fragmentum del disfatto Padre irraggiungibile». Dietro a questa immagine, scrostandola dalle «amebe» e dalle «pantegane» che la caricano di grottesco, sembra di intravedere la memoria di una potente allegoria dell'*Inferno* dantesco,²¹ il «veglio di Creta» (canto xiv, vv. 103 e ss.). Un «paese guasto», un biblico colosso sgretolato dalla corruzione, un «gocciare» di lacrime che, quasi accogliendo tutto il male del mondo, fanno da sorgente all'idrografia infernale: la suggestione è forte, e lo diventa ancor più se all'Ade di *Hilarotragoedia* affianchiamo la «morta gora» che imprigiona il cavaliere nella *Palude definitiva*.²²

Al fondo della scrittura di Manganelli c'è il mito, occulto e infelice, di una perenne caduta cosmica e teologica; il «luogo» abitato dai suoi personaggi (sia esso Ade, palude, deserto, labirinto) è sempre il medesimo, landa senza pace perché non

¹⁹ Ivi, pp. 25, 53, 58, 72, 62.

²⁰ Ivi, pp. 63-64, 72, 74, 76-77.

²¹ Ivi, pp. 24-29; in *Hilarotragoedia*, del resto, viene introdotto esplicitamente un personaggio dantesco, Gerione: cfr. ed. cit., pp. 18-19.

²² Id., *La palude definitiva* cit., p. 16.

vi mai del tutto spenta la «speranza insensata» di un altrove. Così *Dall'inferno*, un libro di vent'anni successivo, conferma e anzi accentua il paesaggio di *Hilarotragoedia*, un Averno sfumato e incerto dove gli ipotetici morti dicono: «Non ricordo molto, quasi nulla», immersi in un'incoscienza da *Ruysch*. Anche qui il «luogo infernico» (il «similinferno») è terribile e grottesco insieme: una «bambola enorme», avente «pianeti per natiche», lo inonda di «tenebre escrementizie» («io sono teologo» – precisa a margine lo scrittore – e «ogni teologia è della notte, o di che altro?»).²³

Una Natura mostruosa sembra aver inviato nel mondo le anime degli «adiretti», ma non certo perché siano «grandi» e forse nemmeno «infelici»: solamente per recitare la farsa insensibile dell'esistenza, dove l'infelicità se mai è di tutto un cosmo che si disfa in pianto come il veglio di Creta. Ai termini danteschi si sovrappongono quelli leopardiani (il *Dialogo della Natura e di un'Anima*, ma anche il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, per la «forma smisurata di donna» alla quale allude in qualche modo la «bambola» di Manganelli): non sorprende allora, sempre in *Dall'inferno*, la repentina identificazione dell'io narrante con una luna desiderosa di «precipitare» ma priva di luogo dove poter cadere. «Si disse talora che la luna venne divelta e cadde», proprio come nel sogno narrato nel frammento xxxvii dei *Canti*: senonché «tutto è caduta della luna» e «svestimento della luce»; «non v'è altro, non v'è mai stato altro» e dunque «il luogo dove tu sei, questo è la luna caduta». Per Manganelli, come per Landolfi, la morte è impossibile: non ha conclusione il suo viaggio alla «discoperta del vero inferno», perché «l'inferno è della natura della parola, che pronunciata vola nel mondo superno e nell'infimo, incatturabile volatile» (si noti il calco sul leopardiano «a me pare che la noia sia natura dell'aria»). Così il precipitare finale dell'io narrante è insieme una salita alata, tra «larve di angeli prossime a disciudersi», verso qualcosa dal disegno indistinto, forse una «corona», o un «teschio», o un «volto impareggiabile».²⁴

Dall'inferno si conclude con una scena apocalittica comune a diversi libri di Manganelli: se *Hilarotragoedia* si interrompe al momento di formulare un'ennesima ipotesi sulla forma simbolica dell'Ade, *La palude definitiva* termina con il cavaliere e il suo cavallo in viaggio («verso una dannazione, verso la suprema perfetta lumina-ria?»), attratti dal «volto» che la palude prende a disegnare.²⁵ Mentre in *Un amore impossibile* l'innamoramento «allegorico» di Amleto per la principessa di Clèves viene travolto dalla «fine del mondo», dalla «morte senza significato» che incombe

²³ ID., *Dall'inferno*, Rizzoli, Milano 1985, pp. 11, 15, 41-45.

²⁴ Ivi, pp. 47-50, 113, 128-130.

²⁵ ID., *La palude definitiva* cit., pp. 116-117.

rendendo vani i tentativi di comunicare attraverso le «crepe» dell'universo, costringendo il principe di Danimarca ad affidare «alle tenebre» la sua ultima lettera.²⁶

Solo nell'«ultimo giorno» – come suggerisce la presentazione scritta da Manganelli per il trattato *Della dissimulazione onesta* del seicentista Torquato Accetto, a lui tanto caro – si dissolverà il «velo» che nasconde la vera essenza delle cose. Il tema dell'apocalisse, ovvero «l'idea della fine come significato», percorre tutta la sua opera, delineando uno sfondo che oscilla tra l'immagine biblica, di un'evidenza «teatrale», del cielo che si ritrae «come un rotolo che si avvolge» (*Apocalisse*, vi, 14) e l'immagine leopardiana dell'«arcano» dell'«esistenza universale» che si dilegua «innanzi di essere dichiarato né inteso», sfuggendo così a ogni ricerca di «significato».²⁷

Ecco la necessità delle figure angeliche che, pur private della loro aura soprannaturale (e senza assumere la forza profetica di un gallo silvestre) solcano il grottesco cosmo di Manganelli. Se in *Hilarotragoedia*, come si accennava sopra, il tema dell'angelo è trattato con tono sarcastico, altrove si rivela in tutta la sua ansia di attenzione da parte del cielo, poco prodigo di tassiani «geni familiari» nei confronti degli uomini «ragionevolmente pingui» che popolano le pagine del nostro scrittore. È il caso di una variante rifiutata di *Centuria*, nella quale un signore senza drammi e senza peccati vorrebbe «attirare l'attenzione» di un angelo: ma questi preferisce visitare un suo vicino di casa, colpevole di omicidio.²⁸

Gli angeli di Manganelli si manifestano sempre in modo incompiuto, o paradossale; eppure camminano a fianco degli uomini, come quell'arcano «custode angelico» che è la morte. *Amore* è da tale punto di vista il libro più significativo del nostro autore, anche se i suoi spunti essenziali sono già contenuti in *Hilarotragoedia* e dispersi qua e là nelle minime vicende narrative di *Centuria*. «Io debbo fuggire per cercarti, debbo abbandonarti per conseguirti, e darti di spalle per cogliere il tuo

²⁶ *Un amore impossibile* è compreso in ID., *Agli dèi ulteriori*, Einaudi, Torino 1972 (vedi le pp. 113, 116, 127). Finale apocalittico anche in ID., *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano 1987, che termina con un «fra-stuono» annunciante la «resurrezione dei morti» (p. 145).

²⁷ ID., *Torquato Accetto: Della dissimulazione onesta*, in ID., *Laboriose inezie* cit., p. 142; e vedi la prefazione all'*Apocalisse* (Rizzoli, Milano 1974) ristampata in ID., *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 181-190. Alla rivelazione mistica della fine delle cose corrisponde quella del loro inizio: ovvero il Natale come inaugurazione del «Significato del Mondo»: argomento che Manganelli tratta nella «farsa teologica» contenuta in un dattiloscritto di data incerta, pubblicato postumo col titolo *Il presepio* (Adelphi, Milano 1992, vedi le pp. 35 e 40). Anche questo libro, comunque, si conclude con un'apocalittica «alba notturna», una genesi rovesciata che segna l'avvento di una notte perenne. Una parodia «nera» del Natale è, infine, in ID., *Dall'inferno* cit., p. 105 (un «feto» depresso in una «caverna»).

²⁸ Il testo in questione, *Novantuno*, si legge nel volumetto *Per Giorgio Manganelli*, Università di Pavia, Pavia 1992, pp. 59-60, dove è raccolto insieme ad altri inediti. *Centuria* (Rizzoli, Milano 1979) è costituito di «cento piccoli romanzi fiume», lunghi una quarantina di righe e numerati da uno a cento (*Novantuno* è uno dei sei episodi dei quali esiste una doppia redazione); per il tema angelico vedi anche *Settantaquattro* (pp. 153-154), storia di una «Voragine Custode» che accompagna passo a passo un «signore calmo e di buoni studi».

viso», dice l'amante alla (inesistente) amata: e lo stesso vale per l'angelo introdotto verso la fine del volume, nella storia del «sagrestano». Nella sua chiesa c'è l'affresco di un cherubino visto di spalle, che proprio negando il suo volto lascia l'unico indizio di un possibile «colloquio»: forse – pensa il sagrestano – la chiesa stata costruita dopo gli affreschi, apposta per «cancellare» il viso dell'angelo dall'altro lato della parete, quella figura che pur restando immobile «da sempre e per sempre si allontana». «Ci spetta una sorta di salvezza, ma non vogliamo sapere quale né perché», commenta Manganelli, ribadendo un'idea frequente nella sua opera, sempre in sordina come un'aspettativa ignota eppure necessaria.²⁹

3. La negatività del cosmo, tornando a *Hilarotragoedia*, coinvolge anche gli animali (vedi la «Nuova, o Storia, o Favola, o Mito» sul «cervo suicida») e perfino le cose, come avviene nella città da incubo sita alla «periferia dell'Ade»: qui la giornata ha il suo momento solenne nella «contemplazione odiosa, destinata a verificare l'inconsistenza dell'oggetto, salutarlo come giustapposizione di polvere, inchinarsi alla morte, entelechia attuale del vivo». Ma l'«aneddoto propedeutico», nel quale è contenuta quest'ultima affermazione, attribuisce una «vergognosa e gloriosa vita di clandestini complici della tipografia universale» a «taluni uomini» detti «interpuntivi», che si distinguono perché a loro è «imposta la consapevolezza sintattica, di contro alla «facile vita sgrammaticata e anacolutica» degli altri. Ritroviamo in questa metafora grammaticale la «sacra demenza» dello scrittore, il cui nero inchiostro cerca la «macula radiosa» («spiraglio sul male universale») che talora ospita il «Lui negativo».

Manganelli sembra mescolare al suo furore nominalistico radi cenni di una teologia negativa, le cui grottesche epifanie sono immanenti alla banalità degli oggetti quotidiani (per esempio: «maneggiare calamai abissali, nel cui inchiostro si era trassustanzata la dentiera della gnosi»); anche se, come è inevitabile per una scrittura così marcatamente 'carnevalesca', non mira mai dritto al cuore, nemmeno nei due apologhi finali che pure rappresentano in forma più suggestiva l'ilare tragedia del destino umano.³⁰

²⁹ ID., *Amore*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 9 e 114-117; sulla morte come «custode angelico» (in relazione all'idea del suicidio) vedi *Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni*, in ID., *Agli dèi ulteriori* cit., p. 64. «Ma io indosso, porto sul mio corpo l'enigma, la perdizione, l'incomprensibile e forse impossibile salvezza», scrive Manganelli in *Amanti* (in ID., *Tutti gli errori*, Rizzoli, Milano 1986, p. 43), e la medesima idea è ribadita nella *Palude definitiva* (cit., p. 115, dove il protagonista si chiede se la palude sia «salvezza o perdizione»): sembra così colorarsi di luce esistenziale il tema 'critico' della condanna-privilegio dello scrittore, già incontrato nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*.

³⁰ ID., *Hilarotragoedia* cit., pp. 101-105. Di «carnevalizzazione del cosmo», a proposito di *Hilarotragoedia*, parla G. BARATTA, *Manganelli, falsificazioni e finzioni del soggetto*, in ID., *Miraggi della Biblioteca*, Shakespeare and Company, Milano 1986, p. 83. Per altre due apparizioni «straniare» della gnosi vedi G. MANGANELLI, *Nuovo Commento*, Einaudi, Torino 1969, p. 8 (una «gnostica filastrocca», testo di

La «storia del non nato», divenuto «studioso della propria assenza» dopo aver perso per motivi imperscrutabili l'occasione di venire al mondo, introduce la dimensione del dolore, «indizio di vita vera»: il «non nato» soffre vedendo il triste decadere dei suoi genitori, e si affanna a «chiosare» il dolore e la «chiarezza» che gliene viene. Lo sfondo è sempre comico («cursori e birri oltramondani» sono infatti continuamente all'opera per apportare al destino le modifiche imposte dalla mancata nascita); ma l'inaudito innamoramento – ricambiato – per colei che «nei piani andati a monte» doveva essere la sua donna, pare lanciare un'accusa verso l'origine di «tanto fiume di dolore». ³¹

Il tema dell'amore negativo torna in uno dei più significativi 'exempla' di *Centuria*, quello dedicato al «cigno nero» e al suo «inventore», dubbioso se concedergli un compagno per accoppiarsi o se dargliene solamente la nozione e il desiderio, tenendo i due cigni («reciprocamente noti ed ignoti») a incolmabile distanza e rendendoli così «vedovi putativi». In questo caso – ragiona Manganelli – il creatore collaborerebbe all'«infelicità delle sue creature», diventando egli stesso il «deposito dell'infelicità del mondo». ³²

Hilarotragoedia è dominata da un simile principio maligno delle cose, che (lungi dall'inviare sulla terra, sia pur in rare occasioni, l'Amore «figliuolo di Venere Celeste» di cui narra la leopardiana *Storia del genere umano*) fa della vita una «ribalderia da guitti», lasciando intravedere il sublime solo attraverso la più acuta negatività, attraverso il dolente ossimoro di un innamorato che manca del requisito essenziale per amare. L'amore del resto – come Manganelli argomenta nel suo già ricordato *Amore* – è figura del nulla, la «paziente ermeneutica di una allucinazione» che l'amante dipana nella solitudine del «deserto», «gran teatro» dove non c'è riparo ai propri gesti e ai propri pensieri. Il libro trova la sua summa nel dialogo tra «A» e «B», dedicato alla definizione di un «accidente» (la canzone di Guido Cavalcanti *Donna me prega* sta in epigrafe ad *Amore*) che per sua natura non è imparentato con la ragione ma con l'animalità, con l'«immaginativa», con la «sofferenza», che sole fanno riconoscere all'amante la sua appartenenza all'«anima del mondo». È amore stesso che ama, ma per farlo «si rapprende in larva, in ombra, in maschera», pervadendo ogni cosa: né l'amata né l'amante esistono, è l'amore che è ovunque come è ovunque il nulla. ³³

L'«eterna idea» della canzone leopardiana *Alla sua donna* raggiunge in Manganelli il massimo della negatività, annullandosi come si annullano l'io e la sua sorte

«ingannevole ovvietà») e ID., *Sconclusioni*, Rizzoli, Milano 1976, p. 9 («due anni fa, diede l'influenza ad una divinità gnostica, fortunatamente secondaria»).

³¹ ID., *Hilarotragoedia* cit., pp. 110-120.

³² ID., *Centuria* cit., pp. 191-192 (*Novantatré*).

³³ ID., *Amore* cit., pp. 15, 22-24, 91-103.

individuale. La «Documentazione detta del Disordine delle Favole», alla fine di *Hilarotragoedia*, presenta un altro personaggio inguaiato – come il «non nato» – nella confusione dei destini, qui però rappresentati da trame fiabesche mescolate l'una con l'altra in un divertimento fantastico che è un'ininterrotta dissimulazione del nulla. Lo spirito di questo brano si può collegare a un altro passo del trattato *Della dissimulazione onesta*, dove il nostro scrittore ravvisa un'opera dissimulativa anche da parte di Dio che, almeno fino alla rivelazione finale, «sceglie di astenersi dall'esistere». Il mondo è così tutto una finzione «teoscritta», che *Hilarotragoedia* denuncia ed esemplifica, inaugurando una scrittura che nei cento pezzi di *Centuria* si fa riassunto delle infinite combinazioni possibili.³⁴

La letteratura come menzogna proclama che lo scrittore «sta dalla parte della morte»: e questa ombrosa vocazione è sottintesa a tutta l'opera di Manganelli. *Hilarotragoedia* si conclude nel segno dell'idea «orribilmente ragionevole» dell'Ade come inferno, luogo (anzi non-luogo) del nulla, buco deputato a «deglutire i cieli»: la scena del «decesso di Dio», che indirizza l'universo verso una «generale decadenza stilistica»: anche se in fondo questa è solo una delle ipotesi che si possono avanzare, tanto che il testo si interrompe lasciando in bianco un'estrema argomentazione. Qui davvero la letteratura «possiede e governa» il nulla, «chiosando» – si potrebbe aggiungere – con i suoi grumi di carne, oggetti e parole il «solido nulla» di Leopardi. L'ilare «tragedia cosmica», certo, presuppone un genere umano ormai sperimentalmente convinto del proprio «essere nulla», secondo il detto di Tristano alla fine delle *Operette morali*: ma non c'è neppure spazio per qualcosa che non sia solo «letteratura», per quella forza e insieme insufficienza delle parole che permette a Leopardi di raggiungere davvero la «gioia teoretica».³⁵

La scrittura di Manganelli tende a disporsi in una forma continuamente (e fatalmente) dilatata dall'inarrestabile barocchismo linguistico, che raggruppa intorno all'invenzione iniziale una lunga serie di metafore, controipotesi e variazioni. Se in *Centuria* l'obbligo della misura breve permette alla prosa di condensarsi al massimo, in *Hilarotragoedia* la cornice pseudo-trattatistica che apparentemente tiene unito il libro tende, al contrario, ad evidenziarne ancor più la mancanza di forma. Queste due opere, probabilmente le meglio riuscite di Manganelli, rappresentano due scelte opposte, che tendono a compenetrarsi e a contaminarsi l'una con l'altra. La narrativa «potenziale» di *Centuria* affonda le radici nella «Documentazione detta del Disordine delle Favole»: e nelle sue minime cellule pullula, in scala ridotta, il medesimo

³⁴ ID., *Hilarotragoedia* cit., pp. 122-132 e ID., *Laboriose inezie* cit., p. 142. Sulla bellezza come «tacita menzogna» (in conformità alla «dissimulazione onesta» di Torquato Accetto) vedi lo *Zibaldone*, p. 306 dell'autografo, dove Leopardi discute una definizione di Teofrasto.

³⁵ Ivi, pp. 136-143. «Tragedia cosmica da camera» definisce la propria «arredata allucinazione» il protagonista di *Simulazioni*, in G. MANGANELLI, *Agli dèi ulteriori* cit., p. 53.

argomentare raziocinante di *Hilarotragoedia*, libro che a sua volta (come tutti quelli del nostro autore) non manca di apologhi e di microstorie che gli danno un respiro irregolare e caratteristico.

Si può dire insomma che *Hilarotragoedia* resta l'archetipo formale di tutta la produzione di Manganelli, col suo procedere tra l'ipotetico e il descrittivo. La tendenza alla «parodia» e insieme al «lirismo» (tempestivamente segnalata da Calvino)³⁶ si esprime in un insistente autocommento, che accompagna i costanti mitologemi «negativi» dell'angelo ignoto, dell'amata inesistente, dell'Ade indefinibile. Non la finzione delle leopardiane «favole antiche», piuttosto una retorica dei casi del destino colorata in trasparenza dal tema 'morale', esistenziale, del dolore e dell'imperscrutabile salvezza.

Se il *Tasso* e il *Ruysch* rimangono sotterranei sfondi della prosa di *Hilarotragoedia*, l'incontro tra Leopardi e Manganelli sembra consumarsi in un ambito conteso tra la retorica, assunta a totalizzante dimensione fantastica e filosofica, e le rade, repentine consonanze del «fool» irretito dalle figure della contraddizione con il Tristano portatore di una filosofia dolorosa nel «deserto della vita». Lo stile riprende sì un certo grottesco leopardiano, ma lo fa cancellando di proposito ogni «vaghezza», e stemperando le invenzioni e le figure (quasi esercitazioni da retore tardo-antico) nella coscienza acerba dell'universalità del male: tanto che spesso la filigrana dolorosa, mutandosi da sommessa in delirante, screzia di oscurità il nitore della prosa e degli apologhi.

Un cenno particolare, però, merita il *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, del 1965, che propone (tra gli estremi di *Hilarotragoedia* e *Centuria*) una soluzione intermedia per lunghezza e anche per tono. Qui la vana ricerca di trovare la sede dei trapassati per poter conversare con loro si esprime più ariosamente, dando vita a trovate di un antropomorfismo paradossale come quella del «defuntofono», strumento progettato per generare suoni ritenuti percepibili dai morti. E la «storia degli antimorti» (una setta che considera «immorale» il morire, ma deve rassegnarsi a veder partire per l'ultimo viaggio anche il suo capo, sia pure «per ragioni assai gravi di documentazione e di studio»!) nasce da una vena satirica di stampo leopardiano, come pure la folle proposta di coltivare morti «in vitro», preludio a un futuro «incivilimento dei defunti». Sono, è significativo, gli stessi tratti stilistici che Calvino, presentando il *Discorso*, diceva di apprezzare: invenzioni fantastiche o anche solo linguistiche, come il «plancton di morti» diffuso nei cieli dove si impaludano le

³⁶ I. CALVINO, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Il Menabò», 8, 1965, pp. 102-105; il testo, che accompagnava la pubblicazione del *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, è stato raccolto in *ID., Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 1155-1157.

«sonde» lanciate per tentare di raggiungere i trapassati, quasi tanti «pesciolini minimi» che sfuggono alla cattura.³⁷

Una simile leggerezza immaginativa si dispiega anche nell'episodio della «madvite»: l'arrugginita filettatura di questa ospita un «mormorio fioco» nel quale pare di riconoscere l'indistinta voce dell'oltretomba, che però, dopo breve tempo, «si tace». Proprio ciò che accade, nelle *Operette*, alle mummie di Ruysch, «rimorte ben bene» dopo il loro «quarto d'ora» di facoltà di parlare, quasi a ribadire umoristicamente la loro completa estraneità alla vita. Una vita, tuttavia, che in Leopardi è ricordata «nella confusa mente» quale «cosa arcana e stupenda» e non solamente, come in Manganelli, «idonea a produrre morti».³⁸

³⁷ G. MANGANELLI, *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, in ID., *Agli dèi ulteriori* cit., pp. 163, 139-140, 155, 142 (e cfr. la già ricordata «notizia» di Calvino). «Come un pesciolino che sia tranquigliato in un boccone» va all'altro mondo «chiunque si muoia» oggi, secondo il leopardiano *Dialogo della Moda e della Morte*: immagine analoga a quella adoperata qui da Manganelli per rendere una folla indistinta (e «idiota») di defunti.

³⁸ Ivi, pp. 145-146 e 151.