

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

Sul barocchismo di Giorgio Manganelli e una Nota su Eugenio d'Ors

On Giorgio Manganelli's baroque and a Note on Eugenio d'Ors

GIOVANNI GENNA

ABSTRACT

Prendendo le mosse dalla tesi di laurea in scienze politiche e dagli appunti critico-letterari scritti tra il 1945 e il 1948, per poi giungere ai pezzi giornalistici degli anni Settanta e Ottanta, l'intento di questo saggio è ipotizzare che il barocchismo di Giorgio Manganelli assuma fin dal suo primo manifestarsi le forme "inquiete" di una categoria dello spirito, che si agita sulla soglia di un'esperienza metastorica ispirata dalle teorie sul barocco di Eugenio d'Ors.

PAROLE CHIAVE: *Manganelli, barocco, d'Ors, letteratura, arte, politologia*

Moving from the texts and critical notes of the period between 1945 and 1948 and then arriving at the journalistic works of the Seventies and Eighties, this essay proposes that Giorgio Manganelli's baroque assumed from its first manifestation the "troubled" forms of a category of the spirit, stretched out on the threshold of a meta-historical experience mediated by Eugenio d'Ors.

KEYWORDS: *Manganelli, baroque, d'Ors, literature, art, politology*

AUTORE

Giovanni Genna ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Letterari presso l'Università di Salerno. Già assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Ateneo salernitano in collaborazione con il Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti dell'Università di Torino, è membro dei comitati di redazione delle riviste «Sinestesia» e «Sinestesiaonline» e del comitato editoriale della collana «Biblioteca di Studi e Testi. Dall'antica Babele alle contaminazioni della modernità» (Officine Pindariche). È autore di una monografia dal titolo Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda (La scuola di Pitagora editrice, 2022). Ha inoltre pubblicato saggi e recensioni su riviste nazionali e internazionali («Favola & fiaba», «Sinestesia», «Sinestesiaonline», «Misure Critiche», «Italian Studies», «Pirandello Studies»), volumi collettanei e Atti di convegno. A partire dall'A.A. 2019-2020, presso l'Università di Salerno, ha svolto attività di docente a contratto (corsi integrativi e di recupero) per gli insegnamenti di Letteratura italiana contemporanea e Letteratura italiana, partecipando attivamente a diversi progetti regionali afferenti al campo delle metodologie didattiche.

ggenna@unisa.it

1. Una (ri)scoperta novecentesca

Nel 1959 in una lezione dal titolo *Idea del Barocco*, tenuta nell'ambito del corso internazionale di cultura *Barocco europeo e barocco veneziano* presso la Fondazione Cini di Venezia, Luciano Anceschi si domandava se fosse davvero possibile parlare del barocco come di «un'esperienza attiva della cultura vivente».¹ L'accento veniva posto sulla questione dato il proliferare in campo artistico-letterario di stilemi e tecniche retoriche derivanti dal Seicento barocco, un fenomeno ascrivibile non soltanto alla cultura italiana, bensì, più in generale, alla cultura europea anche primonovecentesca, del resto basti pensare, tra gli altri, alla poetica modernista di T. S. Eliot, il cui correlativo oggettivo subiva le ascendenze della poesia metafisica inglese del XVII secolo. Anceschi poneva dunque le basi per una rinnovata discussione attorno alla cultura barocca in Italia,² alla luce di una sua rivalutazione in termini sia linguistici – come dimostrava l'interesse che molti componenti del Gruppo 63 maturavano in quello stesso periodo per il barocchismo dell'Ingegnier Carlo Emilio Gadda –³ sia latamente esistenziali, dato che, per dirla con Anceschi, il barocco pareva racchiu-

¹ L. ANCESCHI, *Idea del Barocco*, in ID., *Barocco e Novecento*, Rusconi, Milano 1960, p. 3.

² Si parla infatti di "Disputa del Barocco", una discussione avviata nell'Europa tedesca a partire dalla fine dell'Ottocento: «La riabilitazione del Barocco si celebrò verso la fine dell'Ottocento (lo studio di Wölflin è del 1888), e trovò il suo pieno e conveniente sviluppo nel primo quarto del nostro secolo. Si manifestarono, poi, nuove tendenze di reazione, nuovi tentativi di riportare il Barocco al suo significato spregiativo e *derogatory* (Croce): finché in questi ultimi anni [...] si è confermata la tesi rivalutativa, anzi si è tentato di avallare una tesi estrema e seducente, che vuol allargare la nozione di *barocco* ad un valore idealmente universale, tale che con esso si sostituisca la nozione di *romanticismo* nella perpetua antitesi al *classicismo*». ID., *Rapporto sull'idea del Barocco*, in E. D'ORS, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, SE, Milano 2011, p. 155.

³ A tal riguardo scrive Renato Barilli: «[...] quell'italiano medio, neutrale, funzionale, non poteva più risultare soddisfacente, occorreva "abbassarlo", tenendo anche conto dell'afflusso di nuove condizioni sociali, di nuovi strati di utenti, e soprattutto di nuove occasioni di esercizio. Bisognava insomma "stanare", pungolare una coscienza narrante troppo compresa di sé, troppo convinta di essere al centro dell'universo. Ed è per queste ragioni che molti esponenti della neoavanguardia saranno pronti a esaltare il caso Gadda, nonostante il fatto che non si trattasse certo di un autore vicino ai dibattiti degli anni '50, nella cronologia, ma anzi più remoto, con quella sua nascita posta nel 1893; ma d'altra parte era possibile sentirlo vicino, incalzante per le sue uscite eccezionali che avevano costellato i primi anni del sesto decennio, dal *Pasticciaccio* alla *Cognizione del dolore*». R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 98-99.

dere in sé i prodromi «della nostra condizione malsicura e rischiosa [...] il sentimento di quella “doglia immensa” che può apparire come una sorta di prefigurazione della sproporzione in cui l’uomo oggi vive».⁴

Oltre ad Anceschi, chi osservava con interesse questa rivalutazione critica della cultura barocca in Italia era Edoardo Sanguineti, il quale ascriveva il diffondersi del barocchismo al quadro sperimentale della neoavanguardia. Non a caso proprio nel 1959, in un breve scritto intitolato *Situazione di Baj*, soffermandosi sull’ibridismo e sul polimaterico espresso dalla pittura dell’artista milanese, Sanguineti scriveva: «il richiamo culturale all’età barocca, meglio che ieri, sembra persuadere lo scrittore e il pittore, lo scultore e l’architetto, e il musicista, e finalmente, con forza nuova, per un energico rilancio linguistico, il critico e lo storico».⁵ Secondo Sanguineti, dunque, pur restando un fenomeno “sfuggente” la cui natura eludeva qualsivoglia chiara definizione, il barocco si mostrava come una forza trainante per il nuovo sperimentalismo, che della tendenza culturale seicentesca recuperava sopra ogni cosa la sua «realità metamorfica»⁶ o «metaforicometamorfica (i due termini si illuminano e si integrano a vicenda)»,⁷ ossia l’afflato creativo dell’artista generato dall’irreprimibile «ansia sperimentale e costruttiva (anche qui i due termini devono procedere inseparati)».⁸

⁴ L. ANCESCHI, *Idea del Barocco* cit., pp. 19-20. La specularità del dramma (la «doglia immensa») nasce dal fatto che le due epoche vivono inquietudini e tensioni politico-sociali dirompenti. Se volgiamo lo sguardo al Seicento, possiamo vedere infatti un’epoca influenzata dalle scoperte scientifiche galileiane, che generano una nuova visione del mondo e della storia, una visione “cosmica”, per nulla antropocentrica, come già aveva affermato Copernico anni addietro. Da qui lo sviluppo di una rinnovata percezione dello spazio e della temporalità che inevitabilmente innesca il ricorso letterario alle rappresentazioni allegoriche, chiaro esempio di come gli elementi gnoseologici e formali si influenzino vicendevolmente. Alla luce di ciò, il senso di precarietà dell’esistenza vissuto dalla cultura barocca – alimentato inoltre dalle tensioni imposte dall’inquisizione (si ricordino, tra le altre, il rogo di Giordano Bruno nel 1600 e l’abiura di Galileo nel 1633) –, si riflettono nelle inquietudini vissute dall’uomo novecentesco, alle prese con il relativismo conoscitivo (si veda il pirandelliano «Maledetto sia Copernico!»), la scoperta dell’inconscio, la tragicità delle due guerre mondiali e la paura per l’era atomico-nucleare.

⁵ E. SANGUINETI, *Situazione di Baj*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 250.

⁶ Ivi, p. 251.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Nel formulare queste parole, Sanguineti teneva bene a mente il ruolo assunto nel panorama letterario dell'epoca dallo scrittore spagnolo Eugenio d'Ors, il cui pensiero critico, raccolto nel saggio *Del Barocco* del 1935, ma comparso in traduzione italiana soltanto dieci anni dopo, aveva letteralmente segnato, affascinandolo, l'immaginario artistico della seconda metà del XX secolo. D'Ors vedeva nel barocco una vera e propria categoria non della forma, bensì dello spirito, pertanto "estraibile" da qualsiasi coordinata spazio-temporale: per lo scrittore spagnolo il barocco era quella condizione dello spirito operante secondo il dinamismo del flusso vitale, il che determinava una certa apertura "panteistica", soprattutto dinanzi alla natura.

Scrivendo Sanguineti:

L'idea critica di una disposizione "neobarocca" nell'ambito della cultura artistica contemporanea, suggerita forse per la prima volta, in modo autenticamente organizzato, dalle celebri pagine di d'Ors, è ormai divenuto un luogo comune, il che significa, anche, che meritava di diventare tale. Lo meritava, in primo luogo, perché aperta a una facile e suggestiva divulgazione (ed è questo l'aspetto volgarmente elegante dell'idea), ma lo meritava soprattutto perché offriva una nozione centrale e sicura a tutta una zona di movimenti, in apparenza discordi e contrastanti, ma in realtà stimolati da pressioni radicalmente concordi, o almeno convergenti.⁹

Al pari di Anceschi, Sanguineti aveva dunque il merito di riportare in auge il dibattito critico attorno al fenomeno culturale del barocco e alla sua attualità nell'orizzonte critico e speculativo della neoavanguardia, che cominciava ora a interrogarsi compiutamente attorno alle contiguità seicentesche nella propria epoca.¹⁰

Consci di questa effettiva riscoperta, per gli intellettuali della postmodernità rapportarsi al barocco evocandone lo sperimentalismo significava dunque «riscattare una condizione naturale di complessità e di polivalenza, non di rifiutarla»,¹¹ facendo sì che la nozione di "barocco" non identificasse più il "brutto artistico", il "pessimo

⁹ Ivi, p. 250.

¹⁰ È bene precisare che qui il riferimento riguarda principalmente la critica italiana al tempo della neoavanguardia, dato che in piena epoca modernista Walter Benjamin aveva problematizzato questa riscoperta ne *Il dramma barocco tedesco* (1928), in cui lo sguardo dell'autore si soffermava in particolare modo sull'estetica dell'allegoria moderna che, come nel barocco, sostituiva l'estetica dei simboli, esemplificando la necessità di approdare a una nuova forma di conoscenza.

¹¹ L. ANCESCHI, *Idea del barocco* cit., p.18.

gusto” o la “non-arte” né tantomeno che si affermasse come il mero «rilievo oggettivo di ciò che fu detto lo spirito del tempo»,¹² bensì, affermava Anceschi, «come il continuo e diverso porsi in relazione del campo con le funzioni di situazione che tendono a interpretarlo, cioè a farlo vivo, presente, utile e percepibile per noi».¹³

Per queste ragioni il barocco malinconico, irrazionale e anticlassico, il barocco metafisico della meraviglia e della sensualità, il barocco della versatilità linguistica e dell'irregolarità ironico-parodistica votata al *pastiche* instaurava uno straordinario rapporto analogico con la cultura novecentesca. Ciononostante, per meglio inquadrare questo fenomeno di riscoperta, sarebbe forse più corretto affermare che sia stato piuttosto il Novecento a scegliere consapevolmente di volersi specchiare in quella polisemica temperie culturale, vedendone nel suo riflesso il più vivido e profondo corrispettivo.¹⁴

2. Un'esperienza «dentro e forse fuori del tempo»

A eccezione dei teorici più consapevoli, come Anceschi e Sanguineti – ma si ricordino anche i nomi di Giovanni Getto¹⁵ e Mario Costanzo –,¹⁶ chi tra gli scrittori italiani della postmodernità ha vissuto e interpretato questo ritorno al barocco con maggiore intensità immaginativa facendone un tratto distintivo della propria esperienza letteraria, o meglio, un emblema indiziario della propria araldica, parrebbe

¹² Ivi, p. 19.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ I teorici della neoavanguardia «problematizzano direttamente questo ritorno 'vintage' al Barocco, congetturando affinità storico-contestuali tra le due epoche e collaudando forme di riscritture seicentesche. Una forma di appropriazione testuale e formale, insomma, teoreticamente fondata e formalizzata rispetto ad altri casi apparentemente simili di citazionismo postmoderno, rivolti a uno stile o a un autore isolati senza che tali debiti 'facciano sistema' in un orizzonte concettuale e filosofico in grado di determinare alcuni dei presupposti identitari di un'intera generazione letteraria». C. PORTESINE, *Un barocco novissimo: la 'forma-galeria' nella produzione poetica della neoavanguardia*, in *Parola all'immagine: esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Pacini Fazzi, Lucca 2019, p. 251.

¹⁵ Cfr. G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969 (ma si veda pure la ristampa mondadoriana. *Il barocco letterario in Italia: barocco in prosa e in poesia*, Mondadori, Milano 2000).

¹⁶ Cfr. M. COSTANZO, *La critica del Novecento e le poetiche del barocco*, Bulzoni, Roma 1976.

essere Giorgio Manganelli,¹⁷ il quale, insieme a Gadda – perseguendo tuttavia forme e finalità differenti rispetto a quest'ultimo –,¹⁸ è forse lo scrittore barocco per eccellenza, dal momento che si fa epigono e instancabile promotore di barocchi e barocchismi fin dagli anni della formazione universitaria, da cui pare emergere una certa convergenza con il pensiero critico di d'Ors.

La scrittura “visionaria” di Manganelli si confronta continuamente con l'universo barocco,¹⁹ sia nelle ben note prove narrative in cui il barocco ruba la scena come fastosa esplosione linguistica tendente al *pastiche*,²⁰ sia nelle prose giornalistiche,

¹⁷ È bene precisare che nei confronti della neoavanguardia lo scrittore milanese esibisce l'atteggiamento tipico di chi osserva “dalla finestra”, a tratti addirittura con diffidenza: «[...] egli si maturava, si rafforzava in una insularità cocciuta, orgogliosa della propria diversità, rispetto alle proposte circolanti, perfino in seno alla stessa neoavanguardia. Questa infatti non aveva mai rinunciato a credere nella necessità di un impegno della letteratura e delle arti in genere verso l'altro, verso la realtà. [...] Manganelli invece muove dalla convinzione che la letterarietà possa essere un obiettivo, un territorio di sperimentazione in sé e per sé, da contrapporre orgogliosamente ad ogni “altro” interesse, fortificandolo, attrezzandolo per dargli modo di svolgere tutta la propria autonomia». R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana* cit., pp. 246-247.

¹⁸ Contrariamente a quanto si possa pensare, l'esperienza manganelliana diverge da quella gaddiana, poiché per l'Ingegnere il barocco acquisisce ben altre fattezze: «Fautore di un barocco rivale, quanto mai intricato, Giorgio Manganelli è spesso citato come paragone di Gadda. Ma a torto, perché esiste un golfo enorme: se in Gadda la propulsione verbale tende a completare il mondo, titanicamente sfidando l'impossibilità di descrivere il tutto, nell'opera manganelliana la *copia verborum* e l'esattezza etimologica servono solo al progetto di cancellare l'universo, con una paziente eliminazione reciproca». J. USHER, *Manganelli*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», Supplement no. 1, 2, 2002 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/manganusher.php>; url consultato il 31/07/2024). In altre parole se da una parte Gadda, “addentrandosi” nella molteplicità del reale, “tenta” in qualche modo di sbrogliare il groviglio delle parvenze, dall'altra, invece, Manganelli rimane distante da questa operazione, dal momento che non accetta compromessi con il reale. Scrive infatti Barilli che “il Manga” (così lo chiamavano affettuosamente alcuni amici romani): «si conferma alieno da ogni tentazione “conoscitiva”, altamente realistica: egli non intende “mordere” in alcun caso sulle cose, sulla sfera dei significati; e dunque la sua operazione appare più coerente nell'intento di chiusura su se stessa: non si esce mai, nel suo caso, dalle proprietà del lessico, della “grammatica” [...] delle figure retoriche, a patto beninteso di consentire a questo repertorio la facoltà di rivisitare tutte le forme del proprio passato». R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana* cit., p. 251. Per un confronto tra gli universi linguistici di Manganelli e di Gadda si rimanda a F. MILANI, *Gadda e Manganelli: vortici linguistici a confronto*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», Issue no. 7, 7, 2011 (<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue7/articles/milanimanga07.php>; url consultato il 31/07/2024).

¹⁹ Giorgio Agamben scrive che la scrittura manganelliana si fa “visionaria” grazie allo sperimentalismo linguistico, che nella retorica barocca trova la sua essenza: «Come ogni grande visionario, Manganelli vede e contempla innanzitutto la lingua; ma come l'essere è sempre l'essere della lingua, così la lingua è, per lui, sempre lingua dell'essere. E questa è la radice barocca della sua *mens* [...]». G. AGAMBEN, *Introduzione*, in G. MANGANELLI, *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, a cura di P. Napoli, Quodlibet, Milano 1999, p. 9.

²⁰ Sebbene gli esempi da addurre sarebbero molteplici, ci limitiamo qui a richiamare una pagina piuttosto esemplificativa del prezioso “Dizionarietto del vinattiere di Borgogna”, ossia l'*Hilarotragoedia*,

tutt'ora meno note rispetto alle prime, in cui il barocco è restituito al lettore in tutta la sua potenza figurativa attraverso le recensioni di libri – alcune dedicate alle ristampe novecentesche di classici del barocco – e agli esercizi efrastici condotti dal pubblicista nella veste di critico d'arte.

La continuità di questo rapporto – mossa sia da ragioni letterarie sia da interessi storico-politologici, questi ultimi piuttosto evidenti a partire dal 1945 – produce nell'immaginario dello scrittore una tensione metafisica che protende verso un "altrove" metastorico (e proprio qui sembrerebbe annidarsi la fascinazione per d'Ors) all'interno del quale il Manganelli scrittore ama rifuggire per non sprofondare nella "palude definitiva" rappresentata dalla realtà quotidiana, vissuta in una sorta di "auto-esilio" in cui l'anarchia immaginativa diviene essenziale, poiché in grado di creare nuovi mondi possibili. In questa condizione "spirituale" l'io barocco dell'artista è preso da un'antinomica morsa, inquieta e armoniosa allo stesso tempo, «una zona di movimenti, in apparenza discordi e contrastanti», per dirla con Sanguineti. Afferma infatti Manganelli:

[...] la fantasia artistica – letteratura, musica, arti figurative, eccetera – è essenzialmente traumatica; è esperienza per sua natura selvatica, segregata, discontinua alle più agevoli consuetudini collettive; non è deducibile da precedenti esperienze. La condizione dell'artista è dunque naturalmente anarchica; rilutta alla storia, è asociale, catastrofica, narcisistica; ed anche il narcisismo presuppone una minuscola apocalisse, un quieto delirio che getta un distratto dubbio sull'esistenza del mondo.²¹

l'opera che fece andare su tutte le furie proprio l'Ingegnere Gadda sentitosi preda dell'irrispettosa parodia del Manga: «*Splanamento dell'angosciastico*. Mi piace fantasiare l'angosciastico o catalievitante come puntiglioso degustatore di spastiche delizie, gastronomo dell'universale decesso; esperto a riconoscere vendemmie d'agonie, e annate di disperazione, giacché, si sappia, si può morire gran cru, o vinello di pochi gradi, affatturato e smorto; dinanzi a costui l'universo dispiega ghiotta estensione di leccornie desperative e luttuosi biancomangiari: colgono le colte papille la frolla delizia di un'anima sfatta, che ancora indugia alla vita e già se ne apparta; per lui la pourriture nobile macera mosti di cupa estasi, aspiranti al decoro di vitrea bara verticale; e, come cane da trifola, egli sa rintracciare, infernica gourmandise, il tubero che simula il teschio del bambino, l'osso che mima la tenerezza vegetale». G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano 2023, p. 33.

²¹ ID, *Imminente, quotidiana fine del mondo*, in *Emigrazioni oniriche* a cura di A. Cortellessa, Adelphi, Milano 2023, p. 16.

Per determinare il raggiungimento di questo assunto letterario ed esistenziale risulta fondamentale il segmento temporale compreso tra il 1945 e il 1948, dal momento che è in questi anni che barocco e anarchia immaginativa cominciano a intrecciarsi formando l'aspirazione giovanile alla pratica della scrittura. In virtù di ciò, per comprendere appieno la natura di questa commistione bisogna dunque tralasciare il Manganelli noto, vale a dire l'autore che negli anni Sessanta si affaccia al grande pubblico con la sua opera prima – e compiutamente barocca –, *l'Hilarotragoedia* (1964), e soffermare la nostra attenzione sul Manganelli meno noto, volgendo l'attenzione verso due testi certamente ormai datati, ma su cui è possibile tornare per sviluppare ulteriori considerazioni: il primo è la tesi di laurea in scienze politiche dal titolo piuttosto emblematico di *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, discussa presso l'Università di Pavia nel novembre del 1945 quando l'autore era appena ventitreenne, ma pubblicata postuma nel 1999, mentre il secondo è il quaderno d'appunti risalente al 1948, pubblicato nel 2011 sulla rivista «Autografo» (45, XIX).²²

Scartabellando la tesi di laurea, si prende contezza dell'ambizioso progetto del giovane laureando, dato che nella nota introduttiva Manganelli si pone come obiettivo la rivalutazione della cultura barocca. Un impegno che l'autore prende molto seriamente, tanto da prostrarlo lungo tutta la sua carriera di scrittore, come testimonia un suggestivo pezzo giornalistico risalente al 1973, dal titolo *Signore dell'ombra*, pubblicato su «Il Giorno», in cui l'autore, recensendo una mostra sul Seicento lombardo, scrive: «La sua letteratura [del barocco] ancora attende chi le restituisca la dignità e l'autonoma ricchezza degli altri secoli: la poesia barocca attende un dotto e innamorato barocco».²³

²² Il numero di «Autografo» accoglie gli Atti della giornata di studi dedicata a Manganelli nel ventennale della morte (*La commemorazione: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*); la giornata si è svolta presso l'Università di Pavia l'11 novembre del 2010. L'inedito manganelliano, su cui si tornerà a breve, è stato ritrovato tra le carte dell'autore e pubblicato con una nota di Federico Francucci.

²³ G. MANGANELLI, *Signore dell'ombra*, in ID., *Concupiscenza libraria*, a cura di S. S. Nigro, Adelphi, Milano 2020, p. 136.

Il proposito del laureando «dotto e innamorato» del barocco è dunque molto ambizioso: offrire al panorama critico dell'epoca una nuova prospettiva d'indagine attraverso cui guardare a questo fenomeno culturale, magari da affiancarsi alle già note osservazioni di Benedetto Croce (*Saggi sulla letteratura italiana del '600*, 1924; *Uomini e cose della vecchia Italia*, 1927) e di Carlo Calcaterra (*Il Parnaso in rivolta*, 1940), vere e proprie autorità in materia, ma che Manganelli cita prendendone le distanze nel tentativo di affermare la propria originalità. Infatti il giovane Manganelli vuole affrontare il tema «dell'equilibrato riesame»²⁴ muovendo in prima istanza da una prospettiva inconsueta, ossia quella storico-politica, che sarà poi funzionale a quella critico-letteraria, sottolineando perciò l'assoluta necessità di «introdurre un criterio puramente storico non d'altro preoccupato che di conoscere e capire e insieme trarre gli elementi suscettibili di definito inquadramento e di validità nel tempo e forse fuori del tempo»,²⁵ per poi finalmente approdare «alla rivalutazione letteraria»²⁶ della «lirica barocca».²⁷

Tuttavia, a ben guardare, è fin dalle premesse metodologiche che emergono le prime ambiguità, o meglio, dei segnali che lasciano trasparire come il problema della rivalutazione barocca sia in realtà tutt'altro che meramente “storico”, dato che pare coinvolgere una dimensione “spirituale” «fuori del tempo»:

in mezzo a vaste opere cui dobbiamo l'attuale coscienza del problema del '600, non mi pare impossibile porre un contributo, se non di dottrina che richiederebbe altri mezzi di quelli a disposizione in questi ultimi anni, almeno di impostazione. Non solo il pensiero in quanto sviluppo storico, o costruirsi e generarsi di sistemi, ma piuttosto come fatto legato alla temperie spirituale dei vari pensatori, alla loro sensibilità dinanzi al secolo ed agli uomini. Sussiste il pericolo d'un inquadramento meno rigidamente storico, e meno dottrinale, ma anche la possibilità d'un approfondimento in altre direzioni per cui appaia quello che a me sembra fatto essenziale, quasi implicito in questo lavoro, che la politica è anche nelle sue forme più

²⁴ *Id.*, *Contributo critico* cit., p. 25.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

schematiche parte del mondo interiore dell'uomo, e di infinite interiorità in reciproco rapporto.²⁸

Il «riesame» manganelliano del barocco («un approfondimento in altre direzioni») pare così viaggiare su un doppio binario: da una parte quello politologico, che prende le mosse dalla dimensione storica del fenomeno, mentre dall'altra quello metafisico, che rappresenta il versante metastorico. Il barocco di Manganelli inizia dunque a palesarsi come un'esperienza che definiremmo “della soglia”, poiché «nel tempo e forse fuori del tempo», che di fatto anticipa ciò che sarà poi il *topos* della sua esperienza letteraria: il continuo entrare e uscire dai territori del reale e del fantastico.

Nel tentativo di dare sostanza alle proprie ipotesi Manganelli recupera, elogiandole, le idee politiche dei teorici antimachiavellici della Ragion di Stato,²⁹ accomunati sia dal fatto di unire umanità e moralità alla prassi politica, sia dal concetto dell'“arcano” costitutivo dello Stato, vale a dire le misure segrete che, secondo la logica dell'“eccezione”, derogano al diritto ordinario proprio in favore del bene comune. Lo scrittore approfondisce la questione quando si sofferma in particolare sui *Ragguagli di Parnaso* (1612) di Traiano Boccalini, in cui secondo Manganelli il “momento dell'eccezione” si fa proiezione della “forma dello spirito” che si manifesta poi nel reale: «La vita politica non è per lui [il Boccalini] in alcun modo estranea alla conseguenza e all'unità dello spirito umano: si svolge con leggi proprie, come alquanto di tecnicamente caratteristico, ma il giudizio cui deve sottostare è un giudizio solo con quello che investe l'intera vita»,³⁰ poi conclude: «Nella politica il male e il

²⁸ Ivi, p. 26.

²⁹ «Il problema di Machiavelli era quello di capire come rafforzare il potere del principe, le strategie attraverso le quali egli poteva conquistare o difendere il potere. Il problema dei teorici della Ragion di Stato [...] è tutt'altro: non si tratta di intendere e rafforzare il potere del principe, ma di consolidare e comprendere lo Stato stesso. Ad onta delle riserve che questi autori avanzano sulla *ratio status* in nome della morale o della religione, è nelle loro opere che lo Stato acquista per la prima volta un'esistenza e una razionalità autonoma. Il referente di questa “nuova arte di governare” (come la chiamerà Foucault) non è più, come nella teoria medievale la sapienza di Dio né, come in Machiavelli, la ragione del principe, bensì la natura e la razionalità propria dello Stato». G. AGAMBEN, *Introduzione* cit., p. 13. Tra i teorici della Ragion di Stato che trovano posto nella tesi manganelliana troviamo: Paolo Paruta, Ludovico Zuccolo, Ludovico Settala, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi, Traiano Boccalini, Famiano Strada.

³⁰ G. MANGANELLI, *Contributo critico* cit., p. 110.

bene dello spirito si proiettano pienamente: essa è suscettibile di essere la più esecrabile creazione e anche la più alta e profonda umanità [...]».³¹

Come anticipato, dunque, dal Manganelli studente di “politologia barocca” prende forma ciò che la letteratura sarà per il Manganelli scrittore, dal momento che, come la politica, anche la letteratura oscilla continuamente tra realtà storica e altrove metastorico, tra vita e ragione, finanche tra realtà e menzogna (l’«esecrabile creazione»). Soltanto il barocco può consentire all’io fabulatore di accedere a questa esperienza della soglia, poiché zona di gradevoli antinomie, quali il paradossale «sistema dei contrasti»,³² il «coesistere del sì e del no»,³³ la «“follia ragionevole”»:³⁴

quando penso a tutta la letteratura italiana nel suo insieme [...] vedo una situazione da *Mille e una notte* in cui continuamente entro ed esco da uno scrittore a un altro, da un libro in un altro, attraverso aditi, porticine, passaggi che si cancellano appena percorsi, in una situazione estremamente fantasiosa e irregolare.³⁵

All’interno della tesi di laurea la connotazione spirituale del barocco acquisisce maggiore sostanza nel fondamentale capitolo dedicato alla figura di Tacito (*Tacito in “Barocco”*) – chiamato in causa da Manganelli proprio perché fonte di ispirazione per molti teorici della scienza politica seicentesca –, in cui l’autore scrive che il barocco assume le forme di un *locus amoenus* dove l’io si cela per edificare nuove realtà possibili, sfuggendo ai momenti in cui lo Stato (che definiremmo come la metafora del reale, forsanche della “palude definitiva”) finisce per schiacciare l’individuo con il suo “assolutismo”, prevalendo così su di esso:

³¹ *Ibid.*

³² La citazione è tratta da alcuni appunti privati risalenti al 6 gennaio 1953, scritti a margine di un commento ad alcuni versi del *Re Giovanni* di Shakespeare. Si cita da S. S. NIGRO, *Referenze e Note critiche*, in *Concupiscenza libraria* cit., p. 406.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ G. MANGANELLI, *Un'altra biblioteca*, in *Concupiscenza libraria* cit., p. 135.

Nel '600 lo stato è assoluto e culmine dell'individuo: cioè prevale sulla vita del pensiero singolo, lo invade. Il barocchismo è anche un rifugio dell'individuo: può essere accademia di spiriti angusti, può essere bisogno di trovare nuove vie all'espressione, cioè all'estrinsecazione dell'individuo.³⁶

Poi aggiunge:

Il '600 [...] è agitato da tali tensioni ma la purificazione classica è svanita: resta un impulso a gridare, a piangere, a fremere. La meditazione è più oscura e desolata. L'uomo scopre la sua solitudine: la parola composta non placa, la pagina si contorce e approfondisce; v'è acuto il senso della necessità di esprimere, di mettersi in contatto intimo con tutti.³⁷

Stando alle annotazioni fin qui esposte, possiamo affermare che Tacito assume un ruolo di prim'ordine nel *Contributo critico*, poiché anticipa il sopraggiungere della metamorfosi dell'"eccezione" in "regola", della compostezza linguistica in vertiginoso *pastiche*.³⁸

3. «Il barocco sono io»

Il rapporto tra Manganelli e il barocco prende dunque le mosse dall'incontro tra un giovane studente e una "categoria dello spirito", che tuttavia non definiremmo kantiana, bensì orsiana, poiché profondamente affine alle teorie sul barocco elaborate da Eugenio d'Ors. A sostegno di questa ipotesi basti ricordare che Manganelli aveva letto di quest'ultimo due libri fondamentali per la sua formazione, vale a dire

³⁶ Id., *Contributo critico* cit., p. 67.

³⁷ Ivi, p. 65.

³⁸ Il vertiginoso *pastiche* sarà presto peculiarità della scrittura manganelliana, fino a identificare la trasposizione linguistica del suo estroso barocchismo. Scrive l'autore: «Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irretito, irrigato, immerso in una trama di orbite verbali, sollecitato da segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreali e impermanente; unica esistenza, anzi, riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione, forse i suoi genitali ectoplastici». Id., *La letteratura come menzogna*, in *Gruppo 63*, a cura di N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi, Bompiani, Milano 2013, p. 886.

La Valle di Giosafat (1921) e il già citato *Del Barocco* (1935), entrambi pubblicati in traduzione italiana proprio nel 1945, l'anno della discussione della tesi.

L'influenza orsiana è inoltre confermata dagli appunti critici che Manganelli ha redatto tra l'aprile e il maggio del 1948: si tratta di un "diario di letture"³⁹ in cui l'autore annota «per una cinquantina di pagine, appunti di studio, giudizi, impressioni, accostamenti ricavati dalla lettura di circa trenta volumi»,⁴⁰ ma anche «sintetizzando e schematizzando, notizie e dati (filologici, storici, culturali, biografici) che ricava dalle sue letture». ⁴¹ All'interno si trovano 66 note e "noterelle" critiche, di cui la numero 10, che passa quasi inosservata per la sua brevità, risulta decisiva ai fini delle nostre riflessioni, poiché vi si legge:

10) D'Ors (*La Valle di Giosafat*) è un esemplare di persona intelligente: se sia altro che intelligente non si sa. Chi si pone, con {atto pigro?}, in una sede, ha d'attorno tutto un mondo di oggetti – essi costituiscono una rete di emozioni – un tessuto di relazioni fecondo e illimitato. Egli non cerca oggetti al suo giudizio: ma qualunque oggetto pretende entrare in lui è già colorato di lui: è un giudizio. Non altro che fenomeni ci dà questo Locke delle arti. Leggere D'Ors è tonico: perché D'Ors è un saggio, una persona amabile, ed una creatura a cui nulla, assolutamente, è estraneo. Penso a certa settaria meschinità, che nulla vede e intende al di fuori di uno schema, un sistema. Avvilente sacristesimo. D'Ors può essere un protettore delle nostre menti. Venerabile Eugenio D'Ors.⁴²

Stando a quanto scritto da Manganelli, l'"incontro" con d'Ors nasce dalla lettura del libro *La Valle di Giosafat*, una sorta di saggio romanzato in cui l'autore spagnolo immagina di percorrere la valle biblica e di incontrare pittori, pensatori, musicisti e letterati, dei quali costruisce una serie di ritratti traendo spunto anche dagli artisti e dagli intellettuali conosciuti nel corso degli anni. Tuttavia il fatto che la traduzione

³⁹ Cfr. F. FRANCUCCI, *Nota del curatore*, in G. MANGANELLI, *Appunti critici 1948-49. Quaderno inedito a cura di Federico Francucci*, in «Autografo», 45, XIX, 2011, pp. 179-187.

⁴⁰ Ivi, p. 179.

⁴¹ Ivi, p. 180.

⁴² G. MANGANELLI, *Appunti critici cit.*, p. 158.

italiana del libro realizzata da Celestino Carpasso sia stata pubblicata «il 15 novembre»,⁴³ mese della discussione della tesi, ci porta a escludere che *La Valle di Giosafat* possa aver avuto una diretta influenza nella stesura del *Contributo critico*; più probabile invece che un qualche ruolo possa averlo esercitato il saggio *Del Barocco*, la cui pubblicazione in italiano è anch'essa datata 1945, ma risalente al «mese di febbraio».⁴⁴ Ciononostante va precisato che Manganelli non fa menzione di questo specifico testo negli *Appunti critici*, né tantomeno nella bibliografia della tesi, anche se potrebbe essere stata proprio questa l'edizione letta dallo scrittore milanese in quel periodo di studi e interessi artistici e storici. D'altra parte è altrettanto vero che l'autore fa poca menzione dei riferimenti bibliografici utilizzati per la stesura del suo *Contributo critico*, di fatto omettendo dati oggettivi che avrebbero dovuto trovare accoglimento nel sistema delle note a piè di pagina: dunque, pure al saggio *Del Barocco* può essere toccata questa sorte?⁴⁵

Suggerzioni a parte, ciò che interessa sottolineare è che nell'immaginario manganelliano pare esserci un'ideale affinità con il pensiero di d'Ors, poiché dal barocco quale momento di «estrinsecazione» dell'io si è giunti infatti al barocco come categoria dello spirito; in particolare nella nota 10, elogiando la figura di d'Ors, Manganelli pare proprio definire i contorni di un "io barocco", proseguendo in sostanza i discorsi avviati con la tesi di laurea tre anni addietro e tracciando idealmente una sorprendente analogia con quanto scritto dal critico spagnolo nel suo saggio capitale sul barocco, in cui, fin dalla presentazione, d'Ors mette in evidenza gli indistinti confini di questa categoria metastorica, nonché la sua natura di "esperienza della soglia" estraibile da qualsiasi area cronologica: «Questo libro è un romanzo, un romanzo

⁴³ A. SCARSELLA, *Eugenio d'Ors: ritratti e autoritratti italiani nei carteggi inediti (1946-1954)*, in «eHumanista|VITRA», 6, 2016, p. 159.

⁴⁴ Ivi, p. 157.

⁴⁵ Sulle lacune bibliografiche, giustificando l'autore, scrive Agamben: «Le condizioni oggettive e una vena di narratore già dominante spiegano pertanto le tante citazioni senza riferimenti bibliografici, i rinvii erronei o lacunosi, l'assenza totale di indicazioni sull'edizione consultata, una letteratura critica ridotta all'osso»; e poi aggiunge: «Integrare con puntiglio un apparato bibliografico così esiguo avrebbe significato appesantire un testo che delizia proprio per la scorrevolezza con la quale passa in rassegna figure, teorie e concetti della politica italiana del primo Seicento». G. AGAMBEN, *Avvertenza*, in *Contributo critico* cit., p. 19.

autobiografico: l'avventura di un uomo che, lentamente, s'innamora di una Categoria. [...] la categoria del Barocco»;⁴⁶ poi, paragonandosi a un viaggiatore sedotto da questa fascinosa categoria, scrive: «Accade, tuttavia, che, durante i suoi viaggi, e secondo il caso delle esperienze, il giovane incontra varie volte la Categoria, ed è attirato dal richiamo del suo segreto. Eccola, improvvisamente, apparire nei sentieri più imprevisi, e aprire prospettive gradevoli».⁴⁷ In sostanza, tanto in d'Ors quanto in Manganelli l'antinomica dialettica tra vita e forma travalica i confini del reale, trovando «prospettive gradevoli» nella dimensione metafisica e metastorica del barocco, il luogo dell'«estrinsecazione» dell'io.⁴⁸

La lezione che Manganelli assimila da d'Ors negli anni della formazione travalica presto nella prosa letteraria e giornalistica, dove trova la sua più compiuta rappresentazione e infine la sua difesa più strenua. Del resto, come si diceva all'inizio, Manganelli riabilita non soltanto il buon nome di d'Ors, osteggiato per esempio da Croce, ma il barocco (*tout court*), al punto da "sfidare", anche con una certa impertinenza, il giudizio critico che di questa temperie culturale ne ebbe ad avere Francesco De Sanctis. In un suo pezzo poco noto, un brevissimo articolo datato 2 aprile 1972 affidato alle pagine de «L'Espresso», partecipando a un'inchiesta sul tema inerente la revisione critica delle vecchie glorie letterarie, Manganelli si rende protagonista di

⁴⁶ E. D'ORS, *Del Barocco* cit., p. 11.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ La mediazione del pensiero orsiano sull'immaginario manganelliano fornisce un'ulteriore riprova della distanza tra i barocchismi di Gadda e Manganelli, i quali, a torto, vengono spesso inseriti sullo stesso orizzonte poetico e speculativo. Se infatti per il Manga il barocco alberga nell'io dell'artista, tanto da attestarsi «dentro e forse fuori del tempo», per l'Ingegnere, al contrario, da come si apprende nella preziosa appendice alla *Cognizione del dolore* (1963), romanzo che precede di un anno l'uscita dell'*Hilarotragoedia*, «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine» (C. E. GADDA, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1994, vol. I, p. 760). Esplicativa della distanza tra i due scrittori è infine la critica condotta dall'Ingegnere nei confronti di quei teorici (come d'Ors, per esempio) che hanno reso il barocco una categoria dello spirito: «E chi [...] ha ritenuto poter interpretare il barocco (a volte non meglio definito) come istanza irrevocabile di taluni momenti o indirizzi o tentazioni o mode o ricerche dell'arte o della creazione umana, una categoria del pensiero umano, potrebbe o dovrebbe forse riconoscere nel barocco [...] uno di quei tentativi di costruzione, di espressione che meglio si possono attribuire alla natura e alla storia, chiamando natura e storia tutto ciò che si manifesta come esterno a noi e alla nostra facoltà operativa, alla nostra responsabilità mentale e pragmatica». *Ivi*, pp. 760-761.

una vera e propria apologia del barocco, in contrasto con il giudizio severo espresso dal critico irpino, e scrive: «Noi viviamo sostanzialmente, dal punto di vista dei valori letterari, in quella che è stata l'ideale biblioteca di Francesco De Sanctis: molto nobile, molto austera, ma da cui sfugge tutta una dimensione ambigua e fantastica della letteratura, che a noi pare essenziale».⁴⁹ Poi sarcasticamente aggiunge: «Vi sono delle cecità tipiche nel discorso desanctisiano che non sono assolutamente secondarie»,⁵⁰ per esempio «la sua repugnanza per tutto il mondo secentesco»,⁵¹ e, in particolare, «la sua ottusità al barocco».⁵² Muovendo dalla critica alla storia della letteratura desanctisiana, e ricollegandosi così a quanto scritto nella tesi del 1945, oltreché alla nota su d'Ors presente negli *Appunti critici*, Manganelli ribadisce che la natura «ambigua e fantastica» espressa dalla cultura barocca è del tutto assimilabile a una componente fondativa dell'esperienza letteraria, tanto che, citando l'autore, possiamo affermare che il barocco rappresenti la «metafora di un radicale altrove, ignaro di moralità, di ordine, una utopia secondo la lettera dell'etimologia: il non luogo nel quale la società è definitivamente impossibile».⁵³

Dunque anche nel «mangacosmo»⁵⁴ il barocco si manifesta come «una zona di movimenti» non ascrivibile a una determinata epoca storica, tanto che questa può assumere i tratti dell'esplosione di un vorticoso vitalismo espressionistico, che in sostanza traduce la metafora orsiana della «folle orgia»,⁵⁵ oppure ancora, sempre con d'Ors, può trasporsi in ebbrezza immaginifica, travolgente come l'inebriante pastosità del vino («E nel sangue, come nel vino, s'agita Dioniso»)⁵⁶ Da ciò emerge la

⁴⁹ G. MANGANELLI, *Un'altra biblioteca*, in *Concupiscenza libraria* cit., p. 135.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Id.*, *Imminente, quotidiana fine del mondo* cit., p. 18.

⁵⁴ E. SANGUINETI, *Le parole del Manga*, in *Id.*, *Giornalino secondo (1976-1977)*, Einaudi, Torino 1979, p. 122.

⁵⁵ E. D'ORS, *Del barocco* cit., p. 11. Curiosamente, anche per Sanguineti il barocco si traduce nel vitalismo di un'esperienza sessuale. Soffermandosi sul libro di Francesco Redi, *Bacco in Toscana* (1685), un elogio buffonesco del vino toscano, Sanguineti descrive il barocchismo come un'esperienza «inebriante», finanche «l'esito di un lungo e dosato calcolo di sapientemente ritardati piaceri preliminari [...]». E. SANGUINETI, *Un bacco barocco*, in *Cultura e realtà* cit., p. 94.

⁵⁶ E. D'ORS, *Del barocco* cit., p. 14. Ancora in accordo con d'Ors, Sanguineti si sofferma sull'equazione vino-barocco: «L'ampia e suprema girandola dell'ubriachezza trionfante, dove davvero si ondeggia senza freno in volute e in impennate di sillabe, acquista senso e valore poiché si pone, a sorpresa, al

connotazione metafisica che Manganelli assegna a tale fenomeno, come risulta evidente tanto nelle peregrinazioni narrative del letterato quanto negli esercizi ecfrastici del critico d'arte, secondo il quale il barocchismo riuscirebbe a garantire quell'esperienza della soglia che si fa mediatrice tra "dentro e fuori", tra "reale e spirituale". A tal proposito, riferendosi all'esperienza del Manganelli critico d'arte, scrive Cortellessa: «nell'immagine Manganelli celebra l'*invisibile*: quanto cioè, non meno paradossalmente, dà corpo agli attanti prediletti del fantasma, dell'assenza, del nulla. Ossia, in forma di slogan, "ciò che non esiste ed è immortale"». ⁵⁷ Come non pensare, dunque, al signore dell'ombra, ossia al *Digiuno di San Carlo Borromeo* di Daniele Crespi (1629), che nell'esercizio ecfrastico manganelliano prende improvvisamente vita grazie «all'arguzia teologica e barocca», ⁵⁸ che dalla fissità immota del momento immortalato (il Cardinale riflette sulla peste a Milano) lo proietta immediatamente nella dimensione immaginifica e metastorica:

[...] il signore dell'ombra; eccolo al suo tavolo di digiuno e di preghiera, lacrimoso sul suo libro di pietà; ma il messaggio del quadro di Daniele Crespi segue la lama di quel coltello che esce dall'ombra, nel centro del quadro, e punta alla gola dello spettatore, del devoto. [...] La sua pietà tortuosa, la dolcezza minacciosa, il silenzio affranto e ostinato, quel candore mortale, quella nerità negativa fanno di San Carlo il privilegiato colloquante con gli inferi, l'uomo intriso, contaminato di inferno e di cielo [...]. ⁵⁹

Per concludere, a conferma della fascinazione per d'Ors, non resta che citare un intervento piuttosto emblematico intitolato *Il barocco sono io*, pubblicato su «Il Messaggero» del 23 maggio 1986. Nell'articolo, discorrendo sulla ristampa dell'opera del naturalista romano Filippo Buonanni, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle Chiocciolate* (1681), Manganelli si sofferma sull'espressionismo barocco definendolo come il tipico prodotto di chi possiede «un'anima chiocciolata

culmine di un prolungato assaggio dei più svariati esercizi melici e timbrici, ritmici e sonori, come un vero scoppio di "strani capogiri"». E. SANGUINETI, *Un bacco barocco* cit., p. 94.

⁵⁷ A. CORTELLESA, *Violenza immobile*, in *Emigrazioni oniriche* cit., p. 323.

⁵⁸ G. MANGANELLI, *Signore dell'ombra* cit., 138.

⁵⁹ *Ibid.*

[...] un'intelligenza a spirale, golosa di enigmi e di elaborate invenzioni, di stravaganze matematiche, di giochi geometrici [...] invaghita delle chioccioline, animali taciturni, occulti, e insieme labirintici». ⁶⁰ E quindi proprio in virtù di tali parole che il barocchismo manganelliano, debitore rispetto a d'Ors, si attesta come una sorta di concupiscenza letteraria (o diletta «ricreatione»), una stanza delle meraviglie che, tanto nelle riflessioni di un giovane studente di scienze politiche quanto nelle bizze stilistiche di un affermato scrittore, rappresenta la vena creativa che scorre in ogni artista, l'«estrinsecazione» del suo io, lo spazio delle ascendenze spirituali e creative che tentano di evadere dalla logica dello spazio e del tempo, occupando in tal modo la fascinosa esperienza della soglia:

È impossibile non avvertire una qualità favolosa in questo catalogo di meraviglie [...] che produce ieroglifici significanti, sacre allusioni, immagini di un vero nascosto, in cui si incontrano la maestà e il diletto del significato della creazione. ⁶¹

⁶⁰ Id., *Il barocco sono io*, in *Concupiscenza libraria* cit., p. 147.

⁶¹ Ivi, p. 149.