

Narratore, critico, giornalista, saggista. Demistificatore, visionario. Mai solo ed esclusivamente scrittore. Scrittore della scrittura. Scrittore della menzogna della letteratura. «Buffone», come ogni scrittore che sceglie «in primo luogo di essere inutile».

Nato a Milano nel 1922, quello di Manganelli, scomparso a Roma nel 1990, fu come un «ricatto dalle parole», come egli stesso lo definì in *Laboriose inezie* (1986), un'immersione completa nella letteratura, un mondo di segni costruito come un gioco geometrico di ripetizioni. Un *entretien* erudito, un io autobiografico mentre si costruisce e distrugge nelle combinazioni. Quasi a scrivere sempre lo stesso libro, fin dal 1964, anno in cui uscì nella collana *I narratori* di Feltrinelli la sua prima opera, *Hilarotragoedia*. Dalla gestazione complessa, come la storia delle sue numerose edizioni: in origine un piccolo quaderno di appunti su volere dello psicoanalista Ernst Bernhard, poi due edizioni per Feltrinelli e in ultimo la ristampa per Adelphi nel 1987.

Libro e non romanzo, "trattatello" e non storia, come era nello spirito delle tesi del Gruppo 63 a cui Manganelli partecipò, dove il romanzo provocava "ripugnanza" e "fastidio".

Cos'è dunque questa prima opera che segnò l'esordio letterario di un uomo di 40 anni? In qualche modo un'autobiografia, un viaggio negli inferi per la «natura discenditiva» dell'uomo, per l'eredità «sciamanica» della letteratura che ha a che fare con gli spiriti, con l'Ade — «Dall'infima cima sporgiti, abbandónati al tuo precipizio. Sii fedele alla tua discesa, homo. Amico». Da un'origine sicuramente psicologica, il materiale di quest'opera risale agli anni milanesi dal 1947 al 1949, anni in cui Manganelli, come Alda Merini, conobbe la "tragedia" della malattia mentale e della follia.

Romano di adozione fin dal 1953, Manganelli divenne recensore e critico collaborando per questo con numerose riviste di quegli anni: oltre a «Il Giorno», cominciarono ad apparire su «L'Illustrazione italiana» sue importanti recensioni di opere tra cui Salinger, Beckett e Bellow. Sempre degli anni '60 sono le riviste «Grammatica» pubblicata con Giuliani, Novelli e Perini, nonché la rivista «Quindici», entrambe appartenenti al gruppo della Neoavanguardia. E sarà in questo ambiente di *Kulturkritik* che si inserirà la partecipazione dei letterati a giornali come «Il Mondo» nella cui rubrica "foglietti di viaggio" si

troveranno contributi come le lettere inglesi di Arbasino e le corrispondenze dall'India di Manganelli. Manganelli traduttore. Di Poe in particolare. Su suggerimento e proposta di Calvino.

Manganelli viaggiatore. Spirito inquieto che viaggia verso l'India, la Cina e la Malesia, affascinato da questi luoghi del possibile, da queste realtà collettive, mosso dalla propria angoscia esistenziale. Dirà infatti su «Il Mondo» a proposito dell'India che questa esperienza era stata per lui come «una serie di diapositive dell'orrido».

Precedentemente a questo viaggio traumatico, che avvenne nel 1975, l'opera di Manganelli proseguiva la sua fase alla ricerca dei segni nel «sole nero di ogni scrittura» con Nuovo commento (1969), opera che portò Calvino a scrivergli una lettera, colpito forse dal fatto che, come lui, questo autore facesse della metafora e del linguaggio la narrazione stessa.

Calvino accolse con lo stesso entusiasmo anche l'opera successiva, Agli dei ulteriori (1972), comprendente racconti inediti quali Un re, Simulazioni, Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni, Dal disonore, Un amore impossibile, oltre al Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti, già pubblicato da «Il Menabò» n° 8 del 1965. Se i morti non parlano, se custodiscono il «Silenzio», la «Distanza», la «Desolazione», come, se non parlando con «le astuzie del niente, oseremo introdurci in quel Tibet del non essere?».

Manganelli infatti fu sempre angosciato dal nulla, rendendolo talmente pieno, colto, abitato in maniera ludica, da rendere letteratura il mondo intero, dal calcio alla chiesa, al turismo, al traffico, al divorzio, fino addirittura ai traslochi. Articoli apparsi su «Il Giorno» (1972) e su «L'Espresso» (1972-'73) vennero così raccolti nell'opera Lunario dell'orfano sannita (1973), lo sguardo sulla realtà quotidiana di un essere espulso dalla storia che può osservarla e parlarne in modo sarcastico.

Si delinea così quella particolare forma di scrittura che fu di Manganelli da sempre: osservazioni pungenti sulla realtà che divengono linguaggio degno di riflessione e pubblicazione. Operazione che Manganelli completò anche quando anni dopo raccolse gli articoli pubblicati per «La Stampa», «Il Corriere della Sera», «Epoca», «L'Espresso», «L'Europeo» e «Il Messaggero», nell'opera dal titolo Improvvisi per macchina da scrivere (1989). La quotidianità guardata con interesse metafisico, la polemica e la provocazione originate dalla figura retorica con cui Manganelli guardò sempre alla vita, l'ironia. Uno sguardo dove anche la morte veniva resa ridicola, grottesca, picaresca.

Nella nostra letteratura italiana un libro raccontò le avventure picaresche del suo protagonista, un libro che a Manganelli non poteva sfuggire per la grande valenza metaforica e simbolica: Pinocchio di Collodi.

Uscito per la prima volta nel 1977, in Pinocchio: un libro parallelo, Manganelli sta al fianco delle parole, parallele appunto, dà loro un'altra luce, fa diventare il testo di Collodi ancora più allegorico e in queste allegorie, che permettono che il testo possa aprirsi, il burattino di legno diventa adulto; al di là dei giochi verbali e degli esercizi linguistici con cui Manganelli rivede questa opera, l'universo di Pinocchio è infatti, nello spirito di angoscia esistenziale dello scrittore, un attraversamento della morte; attraverso riti e liberazioni durante la sua crescita, coperti dalla maschera dell'ironia, una maschera che svela, una lingua di giochi, errori ed equivoci: «C'era una volta... Un re... No...».

La ripetizione, l'allontanamento emotivo dal coinvolgimento. La letteratura salvò veramente Manganelli

dalla disperazione. Ma la letteratura salva dall'angoscia quando esorcizza e per esorcizzare occorre allontanare producendo un effetto di straniamento emozionale.

È il caso di Centuria, cento romanzi fiume, apparso per la prima volta nel 1979 e arricchito nelle edizioni successive fino all'ultima di Adelphi, di altre 31 centurie, di cui 20 apparse sul «Caffè» nel 1980, e di 7 racconti inizialmente scartati dallo scrittore. Piccoli romanzi, microstorie, come fossero ancora una volta i corsivi di un giornale. Centuria fu per Manganelli l'occasione per essere conosciuto dal grande pubblico, tanto da valergli il Premio Viareggio.

Pubblico anche non solo italiano. Centuria fu infatti il primo dei libri di Manganelli a essere tradotto all'estero e fu Calvino a presentarne con un intervento la versione francese. Calvino che in *Se una notte di inverno un viaggiatore*, per l'idea della molteplicità che stava dietro, si sentiva così vicino a Manganelli da sottolinearne la «scrittura concisa ed essenziale», le «invenzioni narrative sintetiche e concentrate».

Ecco le istruzioni di lettura dello stesso Manganelli a quest'opera: «Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libricolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto. Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale» .

Tesi questa che troviamo anche nei suoi saggi *La letteratura come menzogna* (1967) *Angosce di stile* (1981) e *Laboriose inezie* (1986), ma è in particolare *La letteratura come menzogna* una testimonianza importante nel dibattito di quegli anni tra letteratura realistica e letteratura fantastica; il fantastico «la letteratura della mano sinistra, dell'apostasia, dell'eresia».

La nuova idea della letteratura per Manganelli, ma anche per Celati, fu espressa in un contributo che lo stesso Manganelli fornì al volume collettivo del Gruppo 63 dal titolo *Il romanzo*: «corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'illare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario».

Tesi portata avanti anche ne *La palude definitiva*, l'ultimo romanzo dello scrittore scritto nell'anno della sua morte e pubblicato postumo. Una tesi per tutte di questa opera: l'idea che la conclusione del romanzo è l'impossibilità e il rifiuto a concludere. Come i due punti a fine poesia di Sanguineti. *La palus putredinis* di uno e la palude definitiva dell'altro. Nella palude definitiva il narratore ci accompagna con il suo cavallo in un luogo «in cui è difficile entrare e impossibile uscire». Quel luogo taciturno in cui il 28 Maggio del 1990 Manganelli entrò?

A cura di [dopamina](#)



MERCOLEDÌ 5 DICEMBRE 2007

Una serata dedicata a GIORGIO MANGANELLI

SALA CONFERENZE - HOTEL ALA D'ORO

Via Matteotti, 56 - 48022 Lugo di Romagna - (Ravenna) - Italia

Per Informazioni : 0545 22388

Iscriviti alla newsletter di Caffè Letterario sul sito <http://www.aladoro.it/>



“**Dedicato a Giorgio Manganelli**” questo il titolo della serata di **venerdì prossimo 7 dicembre** alle ore 21,00 nella sala conferenze dell’Hotel Ala d’Oro. Un evento straordinario dedicato appunto a Giorgio Manganelli, riconosciuto ormai da tutti come uno dei più grandi scrittori italiani del novecento. Sul palco insieme a Marco Sangiorgi siederà la figlia dello scrittore milanese Lietta Manganelli, che ha conosciuto il padre solo all’età di 17 anni, ma che da allora creò con lui un sodalizio e un amicizia che andavano al di là del fatto che si trattasse di padre e figlia. Le letture, tratte da “Centuria”, forse uno dei suoi lavori più noti, saranno affidate alla straordinaria voce di John De Leo accompagnata dalla musica di Franco Ranieri. Sarà inoltre proiettato un raro documento filmato in cui Manganelli tiene un’intervista impossibile con il “Mangiafuoco” collodiano interpretato da

Vittorio Gassman. Una serata da non perdere dunque, che sarà suggellata con un brindisi finale affidato ai vini della cantina siciliana Poggio Graffetta di Contrada Graffetta in provincia di Ragusa.

Nato a Milano nel 1922, quello di **Giorgio Manganelli**, scomparso a Roma nel 1990, fu



come un ricatto dalle parole», come egli stesso lo definì in *Laboriose inezie* (1986), un'immersione completa nella letteratura, un mondo di segni costruito come un gioco geometrico di ripetizioni. Un *entretien* erudito, un io autobiografico mentre si costruisce e distrugge nelle combinazioni. Quasi a scrivere sempre lo stesso libro, fin dal 1964, anno in cui uscì nella collana *I narratori di Feltrinelli* la sua prima opera, *Hilarotragoedia*. Libro e non romanzo, "trattatello" e non storia, come era nello spirito delle tesi del Gruppo 63 a cui Manganelli partecipò, dove il romanzo provocava "ripugnanza" e "fastidio". Cos'è dunque questa prima opera che segnò l'esordio letterario di un uomo di 40 anni? In qualche modo un'autobiografia, un viaggio negli inferi per la «natura discenditiva» dell'uomo, per l'eredità «sciamanica» della letteratura che ha a che fare con gli spiriti, con l'Ade — «Dall'infima cima sporgiti, abbandónati al tuo precipizio. Sii fedele alla tua discesa, homo. Amico». Da un'origine sicuramente psicologica, il materiale di quest'opera risale agli anni milanesi dal 1947 al 1949, anni in cui Manganelli, come Alda Merini, conobbe la "tragedia" della malattia mentale e della follia. Romano di adozione fin dal 1953, Manganelli divenne

recensore e critico collaborando per questo con numerosi giornali e riviste di quegli anni. Fu traduttore su suggerimento e proposta di Italo Calvino in particolare di Edgar Allan Poe. Lo stesso Calvino accolse con entusiasmo anche l'opera successiva, "Agli dei ulteriori" (1972), comprendente racconti inediti quali Un re, Simulazioni, Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni, Dal disonore, Un amore impossibile, oltre al Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti. Se i morti non parlano, se custodiscono il «Silenzio», la «Distanza», la «Desolazione», come, se non parlando con «le astuzie del niente, oseremo introdurci in quel tibet del non essere?». Manganelli infatti fu sempre angosciato dal nulla, rendendolo talmente pieno, colto, abitato in maniera ludica, da rendere letteratura il mondo intero, dal calcio alla chiesa, al turismo, al traffico, al divorzio, fino addirittura ai traslochi. Articoli apparsi su «Il Giorno» (1972) e su «L'Espresso» (1972-'73) vennero così raccolti nell'opera Lunario dell'orfano sannita (1973), lo sguardo sulla realtà quotidiana di un essere espulso dalla storia che può osservarla e parlarne in modo sarcastico. Si delinea così quella particolare forma di scrittura che fu di Manganelli da sempre: osservazioni pungenti sulla realtà che divengono linguaggio degno di riflessione e pubblicazione. Operazione che Manganelli completò anche quando anni dopo raccolse gli articoli pubblicati per «La Stampa», «Il Corriere della Sera», «Epoca», «L'Espresso», «L'Europeo» e «Il Messaggero», nell'opera dal titolo "Improvvisi per macchina da scrivere" (1989). La quotidianità guardata con interesse metafisico, la polemica e la provocazione originate dalla figura retorica con cui Manganelli guardò sempre alla vita, l'ironia. Uno sguardo dove anche la morte veniva resa ridicola, grottesca, picaresca. La ripetizione, l'allontanamento emotivo dal coinvolgimento. La letteratura salvò veramente Manganelli dalla disperazione. Ma la letteratura salva dall'angoscia quando esorcizza e per esorcizzare occorre allontanare producendo un effetto di straniamento emozionale. È il caso di Centuria, cento romanzi fiume, apparso per la prima volta nel 1979 e arricchito nelle edizioni successive fino all'ultima di Adelphi, di altre 31 centurie, di cui 20 apparse

sul «Caffè» nel 1980, e di 7 racconti inizialmente scartati dallo scrittore. Piccoli romanzi, microstorie, come fossero ancora una volta i corsivi di un giornale. Centuria fu per Manganelli l'occasione per essere conosciuto dal grande pubblico, tanto da valergli il Premio Viareggio. Pubblico anche non solo italiano. Centuria fu infatti il primo dei libri di Manganelli a essere tradotto all'estero e fu Calvino a presentarne con un intervento la versione francese. Ecco le istruzioni di lettura dello stesso Manganelli a quest'opera:



«Se mi si consente un suggerimento, il modo ottimo per leggere questo libercolo, ma costoso, sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto. Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale» .

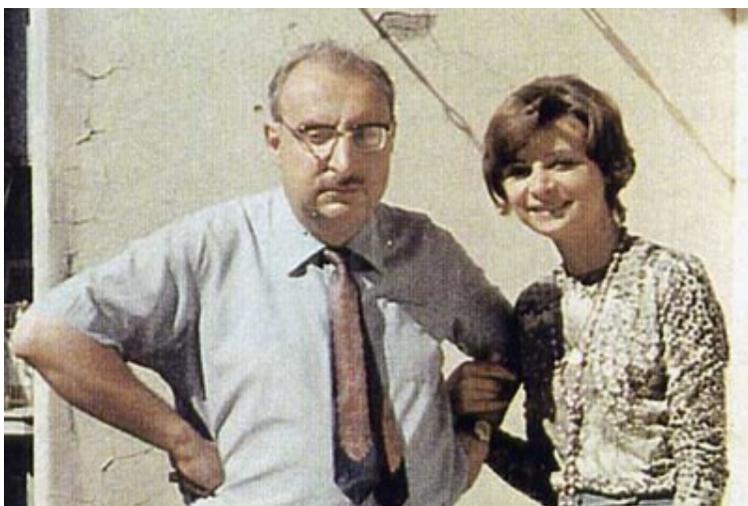
La nuova idea della letteratura per Manganelli, ma anche per Celati, fu espressa in un contributo che lo stesso Manganelli fornì al volume collettivo del Gruppo 63 dal titolo Il romanzo: «corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'illare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario». Insomma, un grande visionario. Un caso ancora inesplorato, perché come dice Angelo Guglielmi nel volume Trent'anni di intolleranza (mia) del 1994, Manganelli «non abbiamo finito di leggerlo».

** In generale gli scrittori sono convinti di essere letti da Dio.*

** Io amo i poveri e soffrirei in un mondo senza poveri. I poveri sono le brioches dell'anima.*

** Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile.*

** La letteratura, ben lungi dall'esprimere la "totalità dell'uomo", non è espressione, ma provocazione; non è quella splendida figura umana che vorrebbero i moralisti della cultura, ma è ambigua, innaturale, un poco mostruosa. Letteratura è un gesto non solo arbitrario, ma anche vizioso: è sempre un gesto di disubbidienza, peggio, un lazzo, una beffa; e insieme un gesto sacro, dunque antistorico, provocatorio.*



Manganelli con la figlia Lietta

Opere principali:

- 1964 Hilarotragedia
- 1972 Agli dei ulteriori
- 1974 Cina e altri orienti
- 1977 Pinocchio: un libro parallelo
- 1979 Centuria
- 1981 Angosce di stile
- 1982 Discorso dell'ombra e dello stemma
- 1985 Dall'inferno
- 1985 La letteratura come menzogna
- 1986 Salons
- 1986 Laboriose inezie
- 1987 Rumori o voci
- 1987 Tutti gli errori
- 1989 Antologia privata
- 1989 Improvisi per macchina da scrivere
- 1990 Encomio del tiranno
- 1992 Esperimento con l'India
- 1992 La palude definitiva
- 1994 Il rumore sottile della prosa
- 1996 La notte
- 2001 La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990
- 2002, L' infinita trama di Allah. Viaggi nell' Islam 1973-1987

- 2006, Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli



ALCUNE POESIE

di Giorgio Manganelli

I

Scrivi, scrivi;
se soffri, adopera il tuo dolore:
prendilo in mano, toccalo,
maneggialo come un mattone,
un martello, un chiodo,
una corda, una lama;
un utensile, insomma.
Se sei pazzo, come certamente sei,
usa la tua pazzia: i fantasmi
che affollano la tua strada
usali come piume per farne materassi;
o come lenzuoli pregiati
per notti d'amore;
o come bandiere di sterminati
reggimenti di bersaglieri.

II

Usa le allucinazioni: un
ectoplasma serve ad illuminare
un cerchio del tavolo di legno
quanto basta per scrivere una cosa egregia-
usa le elettriche fulgurazioni
di una mente malata
cuoci il tuo cibo sul fuoco del tuo cuore
insaporiscio della tua anima piagata

l'insalata, il tuo vino
rosso come sangue, o bianco
come la linfa d'una pianta tagliata e moribonda.

III

Usa la tua morte: la gentilezza
grafica gotica dei tuoi vermi,
le pause elette del nulla
che scandiscono le tue parole
rantolanti e cerimoniose;
usa il sudario, usa i candelabri,
e delle litanie puoi fare
un bordone alla melodia - improbabile -
delle sfere.

IV

Usa il tuo inferno totale:
scalda i moncherini del tuo nulla;
gela i tuoi ardori genitali;
con l'unghia scrivi sul tuo nulla:
a capo.

*

Accetterò la morte in tutte le sue forme:
mi riconcilierò, già lo comprendo,
con il limite delle scatole di latta,
accetterò, gli sarò amico,
il durissimo mattone, le stagioni che muovono
il grembo delle donne.
Accetterò gli assensi ed i rifiuti

la donna consumata
la donna che rifiuta
le visioni a mucchio, senza senso,
l'affronto dei miracoli -
toccherò con grande pazienza
il mio corpo mediocre, l'onta delle membra,
notando i dolci segni
della mia consumazione -
deposta ogni ambizione astratta
mi conforterò nell'indulgenza
dell'amichevole peccato.

*

Quale illusione, quale demenza
potrà ingannare
questa radice di morte
che ci cresce affettuosa
nel centro del corpo -
quale donna, o inganno di parole,
quale sofisma di credente
o viltà di sillogismi
ci indurrà ad eludere
la salda vocazione
che dispone il disordine del corpo
nella maternità del niente?

*

Io non ho prova della mia esistenza
se non per questo
dolore continuo dell'orecchio,
una lettera d'amico,
il gusto denso della birra
contro le gengive.
Fuori del sigillo
della paura ininterrotta

non ho altro indizio
della mia continuità.

*

Un volto di ragazza
non bello, comune, ma continuo,
oscuramente ci sgomenta, allude,
significa, è concreto,
oggettivo, esiste,
è resistente, misurabile.
Non varcherà quel volto
chi non paghi un pedaggio di sospiri,
di voluttà, di rifiuti di morire.
Prefigura una serie
di assensi prevedibili.
Presuppone gesti funzionali.
Desiderio ed ansia
muove in chi la scopre:
ma chiede odio, odio pretende,
per resistere, rifiutare, esistere.

*

Quando ti scopri a te stesso imprevedibile
o innamorato, esperimenti
gesti solenni, inevitabili
che propongono nuovi lineamenti:
o squassa una danza arcaica
le membra inveterate,
o scelta d'una femmina;
in vite altre da te, a te sottratte
individui il ritmo
che la tua vita squadra
in tempi ragionevoli;
non ti appartieni più, sei
totalmente morto: e sei salvo.

*

Si può trovare

una frammentaria divinità
anche in una scatola di sigarette,
in un giro di danza
in un denso bicchiere di malvasia;
e ci si può suicidare
nella gioia di vivere improvvisa
d'un lunapark
nei battiti dei fucilini
ed in ogni gesto del corpo
che muova solamente il corpo
senza moto dell'anima nel corpo -
trascurando con un sorriso imprevisto
il calcolo demente dei problemi
e con elusivo gesto della mano
allontanare la disperazione.
Non per questo si riposerà
la lunga solitudine,
né l'inganno della musica
ci porrà una mano su una spalla
contro l'uragano dell'assenza;
ma si tratta solo di ingannare
di mentire con placida umiltà
di gustare un corpo perituro
educare al nulla
una mano elegante,
abbandonarsi al dolce
amichevole vino -
gustare la joie de vivre,
dimenticare il corpo perituro
la solitudine essenziale,
- incenso di incenso devoto
offrire un fumo di sigarette
alla nostra distratta, frammentaria
divinità.

APPROFONDIMENTI

GRAZIELLA PULCE

Giorgio Manganelli: L'insegnamento come "problema"

Parlare di Manganelli a proposito di un tema come quello degli "scrittori in cattedra" risulta decisamente azzardato. In primo luogo essere definito "scrittore" era qualcosa che a dir poco lo faceva innervosire. Per quanto riguarda l'altro elemento, la "cattedra", c'è da dire semplicemente che in numerose occasioni si è espresso nettamente e veementemente contro la scuola in quanto luogo che uccide il desiderio di fantastico che accompagna e guida ogni momento destinato all'apprendere. «Questa gigantesca istituzione contronatura [che] riesce a insegnare così poco, a parte il disgusto per tutto ciò che è bello, intelligente e umanamente persuasivo», scrive in un articolo del marzo dell'89 (Così il critico è perfetto). In Discorso dell'ombra e dello stemma si legge: «Oggi sono quel che sono stato per tanto tempo della mia vita, un professore pessimista – neanche tragico, pessimista; professore, austriacante dell'anima. È vero, ho partecipato alla grande congiura intesa a uccidere Diòniso. Il nato due volte vuole essere ucciso continuamente, ovunque, sempre. Ho insegnato nelle scuole, anche all'università, il supremo istituto dell'uccisione, le cattedre dell'infanticidio, del sonno senza sogni, della demolizione dei muri su cui sono iscritti i miracoli, del bruciamento dei libri sibillini, della umiliazione degli oracoli. È vero, Diòniso, sono stato in quei luoghi dove l'odore di morte, morte assoluta, decomposizione, è criterio di competenza» (p. 126).

C'è da ricordare che nell'ottobre 1947, viveva ancora a Milano, Manganelli prese a insegnare in un Istituto per l'avviamento. Una volta trasferito a Roma, fu professore, tra l'altro, presso il liceo Giulio Cesare e all'Istituto Magistrale Margherita

di Savoia. Quindi passò alla Facoltà di Magistero, assistente di Gabriele Baldini, docente di letteratura inglese. Nel 1972 abbandonava l'incarico, come racconterà qualche anno dopo nell'articolo Questa università di scandali e bugie («La Stampa», 22 agosto 1979).

Per inquadrare il problema del rapporto di Manganelli con le istituzioni scolastiche, sarà utile tenere presente che uno dei suoi maestri all'Università di

255

Pavia, quello per lui più significativo, con il quale rimase in contatto anche dopo il termine degli studi e a cui sottopose la lettura di alcune sue poesie, era stato Vittorio Beonio-Brocchieri, che era insieme professore di Storia delle dottrine

politiche dal temperamento “leonardesco”, aviatore, incisore, viaggiatore, giornalista e narratore¹. In lui Manganelli aveva trovato un esempio di insegnante del tutto anticonformista, che spronava sistematicamente gli allievi a una visione personale e attiva nei confronti del testo. Appena conclusa la guerra, con tutto il carico degli eventi drammatici nei quali egli in prima persona era stato coinvolto, discusse la tesi *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano* ². Tesi abbastanza anomala anche a voler considerare le circostanze nelle quali era stata allestita: appena 94 cartelle, una ottantina di note magrissime, per lo più semplici rinvii alle pagine degli autori citati, una bibliografia, ad eccezione del fondamentale Meinecke, sostanzialmente assente. Più che una classica tesi, il ventitreenne, brillante laureando aveva scritto un saggio vero e proprio, da cui emerge però una qualità letteraria inconfondibile. Fu quello il primo gesto di insubordinazione “creativa” nei confronti delle regole? Probabile. Sta di fatto che negli anni a venire scuola e università furono spesso prese di mira: ad esse – paradigmatico – Manganelli metteva di fronte un profilo, infantile e tragico, nato misteriosamente vivo dal legno all’indomani dell’unità d’Italia e che rappresenta da più di un secolo la disubbidienza alla Legge. Solo un personaggio della durezza “vegetale” di Pinocchio risulta capace di sconfiggere la metodicità con cui la scuola schiaccia la fantasia e la creatività dell’infanzia, ma il personaggio di Pinocchio è tragico, poiché la sua storia racconta la morte del burattino e l’ingresso nella società delle “api industriali” di un “ragazzino perbene”.

Lo spazio riservato all’educazione, sia esso scuola o università, in Manganelli è tematizzato sempre in modo esplicitamente problematico e polemico. In *Dall’inferno l’anfesibena* è un cattedratico pronto a mentire e ingannare torvamente coloro che assistono alla lezione e altrettanto pronto a lanciare contro il protagonista, deciso a smascherarlo, i topi, cioè la polizia, onde impedire che la propria malafede venga messa allo scoperto. L’anfesibena parla «con voce subitaneamente

più aggressiva, attenta e vagamente minatoria» e continua la descrizione dell’inferno in termini assolutamente condivisibili dall’autore. Ebbene, anche in quel caso, anche quando si tratta di riferire correttamente di una determinata realtà, anche in quel caso la posizione del cattedratico è inaccettabile e il protagonista ne demistifica la malafede e si dà a precipitosa fuga per non cadere nelle

256

Graziella Pulce

¹ E sul quale, per questo aspetto, cfr. ora G. PULCE, Vittorio Beonio-Brocchieri. Un maestro

per Giorgio Manganelli, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi,

Roma, Bulzoni, 2002, pp. 849-63.

² Il testo è stato ristampato a cura di P. Napoli, con introduzione di G. Agamben, Macerata,

Quodlibet, 1999.

mani della polizia infernica. E questo può significare solamente che un atteggiamento

professorale, di compiacimento nell'imporre agli astanti i propri convincimenti o dei puri e semplici dati di fatto, quand'anche siano assolutamente condivisibili, è comunque sbagliato. In Esami, un corsivo raccolto in Lunario dell'orfano sannita, il momento dell'esame diventa insieme uno scontro, un pasto cannibalescamente ideologico, una questione di fede. L'esaminanda e l'esaminatore non sono esseri umani, bensì due figure affrontate i cui movimenti lo Stato regola e sorveglia con occhiuta ingordigia. Dei moti sessantotteschi (il corsivo è del luglio 1972), dell'apparizione di qualcosa di divino nel suo misto di incontenibile disordine e di odio furibondo, pare non essere rimasto nulla. Poco dopo Manganelli abbandonerà l'incarico di assistente, coperto presso la cattedra di Inglese (tenuta da Gabriele Baldini) nella facoltà di Magistero. Nel 1986, agli studenti della facoltà di Lettere, invitato da Mario Costanzo, a partecipare ad un seminario (interno al corso di Storia della critica, presso l'università romana «La Sapienza»), ribadisce in più di un passaggio l'importanza di mantenere un atteggiamento

erratico e amoroso nei confronti dei testi, con visibile disorientamento degli astanti. Nella figura del preside, oggetto di altro corsivo (Preside, anche questo in Lunario dell'orfano sannita), si coagulano le istanze coercitive della collettività. Il preside ha deliberatamente rinunciato all'insegnamento, «a quella qualsiasi dialettica di concetti ed emozioni che è possibile in un'aula, e ha scelto la gestione del potere», e dunque sorveglia, tiene d'occhio, organizza, controlla. Il corsivo tuttavia fa espresso riferimento a qualche cosa di emozionante che, sia pure a fatica, per una casualità o un mero errore, può accadere a scuola. Nel luogo deputato all'apprendere, nel luogo dell'ordine e delle regole, può verificarsi

un'infrazione che sarà tanto più incisiva quanto più profondamente incongrua rispetto a tutto l'apparato educativo. In quel momento e solo in quel momento si verificherà qualcosa di straordinario e passerà (di soppiatto, esplosivamente, irreversibilmente) un grumo, una scheggia, un lacerto di forma indecifrabile tra chi insegna e chi impara, che darà improvvisamente un senso all'insensato dispotismo scolastico.

Nel corsivo Ha ragione Pinocchio? («Corriere della Sera», settembre 1981) una dichiarazione d'amore in piena regola nei confronti della scuola: «Non v'è dubbio che la scuola sia sempre un luogo insieme familiare e non amato, un luogo di fatica e di ore parte noiose e parte ansiose. Si può rendere la scuola un luogo amabile, divertente, un luogo di indimenticabili gioie dell'intelligenza giovanile,

quella intelligenza che, alacre e curiosa, comincia a vivere? Ne dubito; vi è qualcosa di innaturale nella scuola dell'ultimo secolo, che non mi pare emendabile: dal modo di reclutare gli insegnanti, dalle bizzarrie degli orari, che giustappongono matematica e letteratura, arte e chimica, costringendo l'intelligenza dell'allievo ad una disponibilità distratta, priva di passione e di coinvolgimento drammatico. Lo stesso insegnante, vagabondo di aula in aula, vincolato ad orari

e scadenze che non sceglie, non potrà ritrovare dentro di sé quella condizione che
257

Giorgio Manganelli: l'insegnamento come "problema"

sola consente di consegnare agli altri qualcosa che ci appartiene nel profondo. Nella scuola si amministrano senza gioia materia di gioia ... E poi, i voti! Quel desiderio impuro e corrotto di essere approvati, accettati, giudicati buoni; è un vizio che ci porteremo dietro tutta la vita, e sempre o cautamente mendicheremo il "voto" di qualcuno ... Che Pinocchio abbia ragione, lo sentiamo nelle nostre viscere; ma vivere non significa avere ragione; significa aver torto. Se la scuola delude, se la scuola copre di noia discorsi densi di inesauribile letizia dell'anima, forse questo appunto è il suo compito: avviare il giovinetto incauto e ruvidamente allegro alla delusione di esistere. Tutti gli errori che si accumulano nella scuola formano, quasi per caso, una grande e difficile esperienza, un percorso obbligato, un labirinto nel quale si entra drammaticamente intensi come solo un fanciullo può essere, per uscire oscuramente offesi, pronti alle ulteriori offese a venire. Del tempo della scuola resterà nella nostra vita un'intensa memoria di volti senza tempo, di "compagni" e "compagne" insieme lontanissimi e indimenticabili;

e la lunga fatica della scuola sarà tutt'uno con la lunga fatica di vivere

» (Improvvisi per macchina da scrivere, pp. 84-85).

Ma scuola vuol dire anche libri di testo. Si dà il caso che il testo per Manganelli sia qualcosa di assolutamente opposto rispetto al concetto di libro di testo scolasticamente inteso, ed è, per dirla in breve, qualcosa che si attraversa, e non solo con la testa, ma in maniera totale e viscerale, ed è polidimensionale e inafferrabile.

È l'idea di libro come oggetto non maneggiabile, non omologabile, che Manganelli illustra in una relazione tenuta nel giugno '69 presso il Movimento di Collaborazione Civica (I modi della comunicazione, n. 4 del «Movimento di Collaborazione Civica», ottobre 1969). A giovani destinati a diventare operatori culturali nel meridione indica – quasi come antidoto – Arte e anarchia di Edgar Wind, da lui stesso recensito nell'aprile di quell'anno. L'intellettuale non deve rendere facile, riassumere o chiarire un testo, perché la letteratura è destinata a porsi come asociale, provocatoria, eterogenea rispetto alla compattezza di ogni forma di potere. La letteratura deve essere difficile e «oscura»; comunque rifiuta di essere immediatamente comunicativa. Solo a queste condizioni il libro si può sottrarre a qualsiasi operazione ideologica che voglia renderlo maneggevole («dello stesso libro io posso dare diverse spiegazioni, cioè posso lasciarlo in modi diversi, perché evidentemente il libro non è liscio»).

Nell'incontro con gli studenti di Mario Costanzo (avvenuto nell'aprile del 1986), avviò il discorso con uno spiazzante: «Non ho la minima idea di quello che dirò», per poi passare a parlare del saggio prendendo spunto dall'andare fuori

258

Graziella Pulce

3 L'intervento è riportato in G. PULCE, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura*

con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 87-126. A questo testo si riferiscono anche le citazioni successive.

tema a scuola, proprio perché è solo finendo col parlare d'altro che chi scrive riesce a sapere cosa pensa. Controbatte seccamente il detto latino *rem tene, verba sequuntur*: «È esattamente vero il contrario! Sono le parole che noi pronunciamo che ci fanno capire che cosa pensiamo» (p. 92) e dunque «io quando parlo so quello che penso, così quando scrivo so che cosa mi è accaduto, ma non lo so mai prima» (94) e «non è mai vero che noi possiamo esaurire il significato che le parole ci propongono; noi possiamo all'incirca sapere che cosa pensiamo, ma non di più di questo, perché la parola che ci è venuta incontro è a sua volta un cunicolo, è un labirinto. È uno spazio assolutamente insondabile. Non è tanto vasta, quanto incatturabile, è un animale incatturabile e questa sua qualità è la fecondità ambigua del momento letterario» (p. 95).

«La cosa più normale è quella di uscire di tema; la cosa più sana, più intellettualmente

coerente, è quella di essere incoerente, e cioè di cominciare un discorso e poi di farsi sedurre lungo la strada dal prestigio delle parole» (p. 92).

«Il lettore non sa mica esattamente che cosa sta leggendo; non lo sa perché lo saprà dopo un mese, dopo un anno, non lo saprà mai, perché le parole accadono – in una maniera molto misteriosa, molto oscura, molto travagliata – all'interno del suo discorso di lettore, di letterato, di scrittore: accadono, e questo accadere è molto occulto, è un accadere che potremmo paragonare a quello dei sogni, degli incantesimi, delle superstizioni, dei giochi di parole» (p. 93).

Lo specifico letterario è quello che sta oltre il momento normativo, e come le parole agiscono al di là dei significati espressi dal dizionario, la letteratura agisce a partire da quello che la scuola propone come momento normativo. Ma quel momento è comunque necessario. È solo grazie a tale momento che può liberarsi quella forza, quell'energia che coinvolge scrittore (e lettore) e testo, come coinvolge docente e discente. Il coinvolgimento cui si riferisce è qualcosa di simile a quello che Jung chiama

«sincronicità», l'accadere inaspettato e simultaneo di un evento nel quale due soggetti si trovino ad agire in modo complementare. Ora se scuola vuol dire che un insegnante,

appunto il “professore”, legge dei testi, prepara una serie di punti da proporre agli allievi e quegli argomenti “passano” in modo uniforme dall'uno all'altro, questo tipo di insegnamento non può non essere inteso da Manganelli come un momento inutile, quando non inutilmente coercitivo. A scuola, come leggendo, o scrivendo un libro, deve “accadere” (in senso lato, anche taoista o zen) qualcosa che è “in più” rispetto agli assunti iniziali, qualcosa di non prevedibile, qualcosa che ha a che fare, appunto, con l'incantesimo, con la metamorfosi, e infine con l'innamoramento.

È qualcosa di obliquo, che si verifica incidentalmente, ma che cambia completamente il modo di vedere il mondo, di stare nel mondo. Ed è qualcosa che i

libri di Manganelli, quegli oggetti per i quali l'autore chiedeva spesso, sibillamente, un utilizzo pratico, facendo riferimento al fatto che potevano essere usati per sostenere un tavolino instabile, potevano e possono continuare a rendere una sorta di insegnamento "obliquo", che raggiunge in modo assolutamente indiretto chi vi si trovi, anche solo per puro caso, coinvolto.

259

Giorgio Manganelli: l'insegnamento come "problema"

Sembra evidente pertanto che ogniqualvolta Manganelli si sia trovato a contatto con qualcosa che abbia a che fare con la didattica si risvegli in lui un istinto di ribellione, una vocazione all'anarchia che lo induce a evocare una figura contrapposta nella quale prendono corpo l'eversione del momento letterario, dell'agire

imprevedibile che il suono, la parola, la scrittura possono operare. E allora anche la forma del dialogo, così congeniale a questo autore, acquista un significato ulteriore. Nel colloquio tra lo scrittore e il testo, come tra il lettore e il testo, e come pure tra chi è chiamato ad insegnare e chi si trova ad apprendere, affinché l'incontro riesca deve verificarsi qualcosa che vada oltre il "copione", perché il copione in qualche modo deve essere non solo superato, ma anche attraversato.

E quindi è nel momento orale, nel colloquio vivo, imprevedibile, accidentato e irripetibile tra due soggetti protesi l'uno verso l'altro e pronti all'"errore", cioè al disorientamento, alla perdita di sé, in tutto o in parte, dei propri convincimenti, che può aver luogo quel momento unico e irripetibile nel quale "passa" qualcosa dall'uno all'altro. E non è detto che il transito avvenga a senso unico, proprio perché entrambi sono coinvolti a pieno titolo e profondamente e quel che passa non dipende dalla quantità e dall'attendibilità del sapere che l'uno porge all'altro, ma dipende da qualcosa che sta oltre il sapere e la professionalità e che in definitiva è l'imponderabile del linguaggio.

260

Graziella Pulce

Graziella Pulce, critica letteraria, saggista, specialista di letteratura moderna e contemporanea, ha curato edizioni di Giacomo Leopardi, Antonio Baldini, Mario Praz; ha pubblicato la più importante bibliografia su Giorgio Manganelli e approntato alcune edizioni della sua opera. Opere di Graziella Pulce: *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Titivillus, 1996; *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Le Monnier, 2004.

Principali Scritti su Giorgio Manganelli

Angelo Guglielmi, L'inferno linguistico di Manganelli

Italo Calvino, Notizia su Giorgio Manganelli

Alfredo Giuliani, Nuovo commento di Manganelli

Walter Pedullà, La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli

Paolo Milano, Dizionario filosofico e note di costume

Edoardo Sanguineti, Universo di Manga

J. Rodolfo Wilcock, L'enigma del pendolo

Alfredo Giuliani, Queste parole sono un diluvio

Giovanni Raboni, Ti rifaccio l'Otello

Pietro Citati, Questo Pinocchio è un vero fantasma

Maria Corti, Gli infiniti possibili di Manganelli

Alberto Arbasino, Bambole e pipistrelli

Pier Vincenzo Mengaldo, Laboriose inezie per lettori raffinati

Edoardo Sanguineti, Il linguaggio di Manganelli

Pietro Citati, Giorgio, malinconico tapiro

Ludovica Koch, La palude, indecorosa preghiera

Viola Papetti, Il sarcofago di Manganelli

Geno Pampaloni, Furori natalizi

Graziella Pulce, Giorgio Manganelli figure e sistema, 2004

Graziella Pulce, Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli, 2005

Pietro Citati, Giorgio Manganelli: una palude abitata da Dio

Roberto Andreotti, Retorica classica, tavola delle libertà

Salvatore S. Nigro, Improvvisi per un amore

APPROFONDIMENTI

PARALLELISMI E TRADUZIONE: IL CASO MANGANELLI

Gianfranco Marrone

Un prete travestito da mummia non è né prete né mummia, ma forse sta raccontando qualcosa su entrambi gli affascinanti argomenti. [LP, p. 11]

1 Fra pinocchiesco e pinocchiolo già

“Le avventure di Pinocchio” – oggi – può significare due cose: il titolo del libro di Collodi, ovviamente, ma anche le peripezie che questo libro ha vissuto nel tempo e nello spazio. Da un parte ci sono, nel testo, le avventure del burattino protagonista; dall'altra, nella semiosfera, le avventure del testo stesso, che ha attraversato culture, lingue, media, arti molto diversi, restando però, in un modo o nell'altro, sempre uguale a se stesso. Il problema, per noi, è quello di mettere in relazione queste due parti, di cercar di comprendere e di spiegare se e in che modo la struttura del libro (ai suoi diversi livelli) possa motivarne il successo. Si riuscirebbe così ad agganciare la presunta unicità e autonomia dell'opera alla sua base culturale o, viceversa, a ricostruire il contesto pragmatico della sua ricezione, più che come una catena unidirezionale di fonti, come una rete di traduzioni, con regole discorsive locali volta per volta esplicitabili dall'analisi.

In occasione del centenario dell'apparizione del personaggio sul *Giornale per i bambini*, Italo Calvino aveva provato a fornire una spiegazione testuale interna della straordinaria fortuna dell'opera di Collodi:

Il segreto di questo libro, in cui sembra che nulla sia calcolato, che la trama sia decisa volta per volta a ogni puntata di quel settimanale [...], sta nella necessità interna del suo ritmo, della sua sintassi d'immagini e metamorfosi, che fa sì che un episodio deva seguire un altro in una concatenazione propulsiva. (Calvino 1981, p. 803)

Questo ritmo narrativo efficace, secondo Calvino, è la ragione delle due grandi caratteristiche del libro che ne hanno garantito “la fama estesa a tutto il pianeta e a tutti gli idiomi”, nonché “la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere periodi d'eclisse e d'oblio” (*id.*, p. 801). La prima caratteristica de *Le avventure di Pinocchio* è per Calvino quella di possedere un enorme “potere genetico”, tale per cui il romanzo di Collodi è diventato più o meno consapevolmente un modello per qualsiasi narrazione e, addirittura, per qualsiasi forma di scrittura (“dato che questo è il primo libro che tutti incontrano dopo l'“abecedario” (o prima)”, *id.*, p. 803). La sua seconda caratteristica sta invece nella capacità “d'offrirsi alla perpetua collaborazione del lettore, per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato, operazioni sempre utili se compiute rispettando il testo e solo quello che c'è scritto” (*id.*, p. 804). Si spiega così l'infinito proliferare di testi

¹ Di prossima pubblicazione in *Le avventure di Pinocchio*, a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini, Roma, Meltemi.

2

intorno a *Pinocchio*, e si stabilisce al tempo stesso una prima grande tipologia di questi testi, un abbozzo d'articolazione della rete intertestuale post-collodiana: da un lato le operazioni di scrittura o, meglio, di riscrittura, come le continuazioni, le attualizzazioni, le modifiche della trama e dei personaggi etc. (ossia tutto ciò che potremmo chiamare il *pinocchiesco*); dall'altro lato le operazioni di lettura e d'interpretazione, di chiosa e di commento (che potremmo indicare genericamente come *pinocchiologia*).

C'è però un testo, dice Calvino, che riesce a mescolare sapientemente pinocchiesco e pinocchiologia, essendo al tempo stesso una scrittura e una lettura, una riscrittura e un commento, una nuova narrazione intorno al personaggio e un'ennesima interpretazione del libro che lo contiene. Si tratta di *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli (1977)²: "l'uso più appropriato [di Pinocchio] – scrive allora Calvino (*id.*, p. 804) – è quello che ne ha fatto Manganelli [...] scrivendoci un libro sopra (letteralmente) senza cancellare il libro che c'è sotto".

Appropriata o meno, certamente l'operazione compiuta da Manganelli nei confronti di *Pinocchio* merita una particolare attenzione, non foss'altro perché questa sua doppia valenza rilevata da Calvino ci permette di ricostruire alcuni nodi della rete semio-culturale generatasi intorno al romanzo di Collodi – offrendoci contemporaneamente l'occasione di tornare a riflettere da una nuova angolazione sul problema, particolarmente dibattuto nella ricerca semiotica attuale, sui nessi fra interpretazione e traduzione³.

2 *Un tri ckst er suicida*

Prima di affrontare il suo curioso testo del '77, vale la pena di soffermarsi rapidamente su altri scritti di Manganelli che possono in vario modo riguardare *Pinocchio*. Innanzitutto, va ricordato che Manganelli è l'autore di una raccolta programmatica di scritti letterari intitolata *La letteratura come menzogna* (1964)⁴. In essa ci potremmo aspettare, del tutto a ragione, di trovare il nostro burattino, nota antonomasia d'ogni forma di bugia eticamente riprovevole. Ma non è così: sebbene nel saggio omonimo la scrittura letteraria venga definita, appunto, come attività immorale e menzognera, e tacciata d'aggettivi pinoccheschi come "illusoria", "ambigua", "utopica", "cinica", "insolente" e simili, né in quelle pagine né negli altri saggi del volume appaiono riferimenti al personaggio collodiano. Così, osserviamo immediatamente che un autore che s'è accanitamente occupato sia di menzogna sia di Pinocchio non associa

² Nel corso di questo articolo indicheremo questo libro con la sigla LP, rinviando alle pagine della prima edizione einaudiana presente in bibliografia.

³ Anche all'interno della ricerca semiotica, come già in altri campi del sapere, si è recentemente sviluppato un dibattito fra i sostenitori del primato della *traduzione* (come pratica trasformativa dei sistemi e dei processi di senso, a tutti i suoi possibili livelli) e i sostenitori della primarietà della *interpretazione* (come motore di qualsiasi semiosi). Molto in sintesi, laddove per es. Fabbri (1989, 2000) sostiene che v'è traduzione già alla base di qualsiasi rapporto di significazione, nonché di qualsiasi processo discorsivo e sociale, Eco (2000) preferisce usare il termine 'traduzione' in senso tradizionale, pensando invece alla interpretazione come genere complessivo di cui il passaggio da lingua a lingua sarebbe un caso specifico. A partire dalla nota tipologia delle traduzioni proposta da Jakobson (1959), e soprattutto dall'idea (presente in quella tipologia) di una traduzione fra linguaggi con sostanze espressive diverse (o *traduzione intersemiotica*), in molti sono tornati su questa alternativa, che al di sotto di una semplice scelta terminologica rivela, molto chiaramente, una radicale differenza di impostazione teorica, se non addirittura epistemologica. Per una panoramica su questo dibattito, cfr. Dusi e Nergaard, a cura, 2002.

⁴ Su questa raccolta di saggi cfr. Marrone (1986).

3

mai le due cose, per il semplice motivo che dal suo punto di vista Pinocchio non è affatto l'eroe eponimo della bugia. E nelle centosettantadue pagine di LP infatti, quando si parlerà di menzogna, non la si attribuirà mai al burattino ma semmai alla fata dai capelli turchini: è lei che, se pure a fini pedagogici, propina al burattino una triste sequela di inverosimili menzogne, non il burattino stesso, impegnato in faccende e problemi di tutt'altro tipo. Ecco già una prima, manganelliana inversione del senso comune, appartenente a una lunga serie che in LP ci abitueremo presto a riconoscere. In secondo luogo, va ricordato che prima di LP Manganelli aveva scritto due brevi articoli su *Pinocchio*, nei quali si fornisce una precisa interpretazione del libro di Collodi, la quale riecheggia in parte nel libro del '77. Il primo di questi scritti (Manganelli, 1968) enuncia una tesi che anticipa – e oltrepassa – la nota interpretazione

pinocchiologica fornita da Garroni (1975): per Manganelli, Pinocchio sarebbe una particolare manifestazione del trickster, ma con una caratteristica molto particolare, quella d'essere strutturalmente *suicida*. Il ragionamento è il seguente: in quanto irregolare⁵, Pinocchio vive una tragica situazione di solitudine nella quale è costantemente in relazione con esseri che ne vogliono la morte ("Pinocchio deve morire"). Ma alla morte egli sfugge proprio grazie alla sua diversità, al suo essere burattino di legno "senza origine né nascita": galleggia quando viene gettato in mare, i coltelli gli si spezzano contro, guarisce presto dalle malattie, non può nemmeno strapparsi i capelli perché gli sono stati dipinti sulla testa. Di conseguenza, Pinocchio resiste a qualsiasi reale trasformazione narrativa, non fa passi avanti, non impara nulla, non si forma un carattere o una personalità adulti, e semmai sono gli altri – dai "genitori" Geppetto e Fata turchina a molti altri – che si modificano al suo cospetto⁶. Ma questa situazione di irrealtà, questa sua radicale negatività non può durare in eterno: e l'unica soluzione è quella di darsi la morte, di decidere di punto in bianco, senza alcuna motivazione intrinseca, di cambiare, di diventare un "bambino normale", sostanzialmente di suicidarsi.

Nell'articolo successivo (Manganelli, 1970) l'idea viene ripresa dal punto di vista del lettore: "la conclusione di *Pinocchio* fu per molti di noi il primo trauma intellettuale"; questo perché la metamorfosi porta Pinocchio a perdere "l'unicità e la libertà" e a diventare un ragazzino "come tutti gli altri". Diventare adulti è diventare uguali, e Pinocchio decide di farlo nonostante sappia che si tratta di una perdita irreparabile, violenta, senza scampo o possibilità di ritorni.

Manganelli insomma, com'era suo costume, legge il libro di Collodi in chiave antifrastica, invertendo sia gli stereotipi più triti relativi al personaggio sia la tradizionale chiave di lettura pedagogica. Ritroveremo in LP questa tendenza a invertire le valorizzazioni: tutto ciò che la morale comune pone come positivo (le istituzioni scolastiche, il pedagogismo, il buon senso, la giustizia etc.) per Manganelli sono negative, e viceversa, tutto ciò che generalmente è negativo (per es. la prigione) in LP diviene positivo. Per Manganelli la coazione a ripetere di Pinocchio, il suo essere refrattario all'esperienza, il suo restare sempre uguale a dispetto delle continue metamorfosi che tutti cercano di imporgli fanno sì che il libro non sia affatto – come

⁵ Il tema della irregolarità di Pinocchio è molto dibattuto: cfr. fra gli ultimi Wunderlich (1995) e Lanza (1997).

⁶ Questa dinamica permetterebbe di mettere in relazione, come è stato fatto, *Pinocchio* con *Candide*, dove alla non trasformazione del protagonista corrispondono i molteplici cambiamenti di altri personaggi. Cfr. Marrone (1990, 1995). Su Pinocchio e la stoltezza, cfr. di nuovo Lanza (1997).

4

molti pensano⁷ – un romanzo di formazione, ma la storia di una morte annunciata e raggiunta solo, diciamo così, per stanchezza. Alla fine, Pinocchio si suicida decidendo di fare tutte quelle cose che aveva sempre odiato, innanzitutto lavorare, e che gli consentono di diventare finalmente un ragazzino come tutti gli altri, rinnegando la sua natura fantastico-vegetale, e soprattutto il suo celebre, fanciullesco programma narrativo: "mangiare, bere, dormire, e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo".

3 Due tipi di parallelismo

Passando infine a LP, cerchiamo di capire innanzitutto che cosa significhi l'espressione "libro parallelo". Potremmo dire che il libro è parallelo già dal punto di vista della sua organizzazione testuale: è diviso in trentasei capitoli, tanti quanti quelli delle *Avventure di Pinocchio*; in ognuno di essi ci si sofferma sul capitolo relativo, dando l'immediata impressione di voler raddoppiare il palinsesto collodiano con un testo che gli si sovrapponga del tutto. L'ombra di Pierre Menard incombe sull'operazione manganelliana. Ma viene immediatamente denegata: il parallelismo è illusorio, e la

lettura “passo passo” – che già Barthes aveva inutilmente tentato in *S/Z*⁸ – fallisce, per così dire, costituzionalmente: nessuna lettura è lineare, sa Manganelli, non foss’altro perché essa è sempre inevitabilmente una rilettura: è un andare avanti che si configura per forza di cose come un tornare indietro, un recupero del già-letto alla luce di ciò viene dopo. Non a caso, molto spesso LP anticipa quanto accadrà successivamente (“presto sapremo”, “Pinocchio incontrerà”, “rivedremo”, “rincontreremo”, “troveremo altri casi del genere” etc.) o ritorna a quanto ha già raccontato (“abbiamo già visto”, “abbiamo già incontrato”, “per Pinocchio non è il primo caso di” etc.); si sofferma su singoli punti, saltandone altri, enumera, mette in relazione, collega, rimugina: il tutto, sempre, con patafisica puntigliosità.

Del resto, già dalla prima pagina, la nozione stessa di parallelismo viene problematizzata:

Si suppone in genere che un “libro parallelo” sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina [...] In realtà, chiunque si accinga al compito deliziosamente servile di trascrivere, decifrare, disenigmaticare – giacché scrivere in nessun modo è possibile – presto si accorge che quella lamina che va graffiando, per quanto esile ed esigua, non è mai parallela all’esterno del libro; ed in breve anzi si accorgerà che la lamina ha un suo modo di conformarsi, per cui il libro parallelo è tale all’interno del libro che persegue. Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto a un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo” (LP, p. V).

Da un lato ci sarebbe dunque un *parallelismo esterno* tra due libri-lamine, dove il secondo deve per forza di cose mantenere un incontro all’infinito con il primo, ricalcandone forme e percorsi. È il parallelismo, potremmo dire, alla Genette (1982),

⁷ Cfr. per es. Spinazzola (1997).

⁸ Sui problemi di una lettura “passo passo” mimata da una successiva operazione di scrittura, cfr. Marrone (1996), relativamente a Barthes, e Cavicchioli (1996), in generale sull’analisi semiotica del testo.

5

quello del palinsesto e della parodia, della catena di testi che si copiano e si modificano fra loro, secondo una tassonomia preordinata di regole di passaggio. Dall’altro lato, ci sarebbe invece un *parallelismo interno* a un libro-cubo⁹, dove la molteplicità dei possibili percorsi di lettura può essere più o meno magnificata, più o meno narcotizzata. È il parallelismo, per usare un altro celebre autore, alla Jakobson (1985), quello dei meccanismi poetici presenti nella struttura testuale, che implicitamente accompagnano il lettore comune nella fruizione estetica, e che l’analisi critica ha il compito di indicare. Se dunque a livello della manifestazione testuale LP presenta il primo tipo di parallelismo (la lettura-scrittura “passo passo” dei trentasei capitoli), la sua iniziale dichiarazione di intenti va nella direzione del secondo: il parallelismo del libro è più jakobsoniano che genettiano; i parallelismi rilevati dal meta-testo di Manganelli sono interni al testo di Collodi; sono paradigmi dispiegati nel sintagma, non operazioni parodistiche.

Detto ciò, si tratta adesso di vedere quali siano i criteri espliciti e impliciti che portano Manganelli a ricostruire questi meccanismi, e conseguentemente a occultarne degli altri, all’interno di *Pinocchio*. Grosso modo, provando a separare il generale dal particolare, direi che potremmo distinguere in LP due diverse maniere di costruzione dei parallelismi: la prima, legata a una pratica para-decostruttiva della lettura; la seconda, legata invece al “parallelismo” di secondo tipo.

4 Lunghezza e larghezza del *t e s to*

La teoria letteraria che, in senso generale, regge la produzione di LP, e dunque permette di rintracciare parallelismi in *Pinocchio*, è, potremmo dire, di marca fortemente

decostruzionista. La tesi estetica che Manganelli propone in questa sua operazione è quella secondo la quale esistono infinite letture di un testo, date dal fatto che in quel testo è possibile mettere in correlazione qualsiasi cosa con qualsiasi altra:

Sotto questo scartafaccio [...] sta una fantasia sul modo di leggere i libri [...]. Direi che la pagina comincia da quella esigua superficie in bianco e nero, ma si dilunga e si dilata e sprofonda, ed anche emerge e fa bitorzoli, e cola fuori dai margini. [...] Ma che è mai codesto “stare insieme” delle parole? Come accade che lo spazio bianco che separa due parole sia superato, e che anzi le parole si chiamino di riga in riga, di pagina in pagina? Infiniti disegni disegna la pagina scritta dentro il contenitore di parola il lettore. Non disegni solamente, giacché il libro è una mappa, la pianta di un casale, un palazzo, un castello, una regione, una patria. Codesta pianta non ha segni inutili, e le lacune, gli iati sono non meno essenziali dei luoghi dove si edifica. [LP, pp. 10-11].

L’infinità della lettura è radicale, di modo che LP arriva e negare qualsiasi forma di chiusura testuale: “Nessun libro finisce: non esistono libri lunghi ma solo larghi” – scrive Manganelli in chiusura [LP, p. 161], cosa che gli permette di travalicare costantemente qualsiasi elemento strutturale possa costituire un qualche limite all’interpretazione, misconoscendo altresì l’esistenza di una struttura profonda che possa fare da base alla semantica narrativa. Prive di tale base, le isotopie si moltiplicano negli spazi aperti della lettura, per venire poi abbandonate e rimpiazzate da altre, che ben poco hanno a che vedere con le prime.

9 La metafora del testo-cubo, che raddoppia la linearità della lettura con il reperimenti di ulteriori possibili percorsi di lettura, è già in Barthes (1970), al quale Manganelli anche in questo caso non può non far implicito riferimento.

6

Così, per esempio, per quel che riguarda la natura degli attori e le loro relazioni reciproche, Manganelli torna spesso sulla distinzione tra uomini, animali e vegetali (tre condizioni a cui Pinocchio partecipa, in modo diverso a seconda delle varie situazioni narrative), senza però correlarla a un qualche altro paradigma testuale che possa farle semi-simbolicamente da contenuto. Viene osservato per esempio che gli unici umani ad Acchiappacitrulli sono il carceriere della prigione e il giovane imperatore. Vengono distinti gli animali che parlano da quelli che non lo fanno. Vengono notati gli animali che sostituiscono il grillo (come la lucciola) e, in generale, i vari tipi di animali (per es. tutti i cani: Medoro, Melampo, Alidoro...). Tra i vegetali, infine, ci sono le marionette del teatrino di Mangiafuoco (unici esseri legnosi come Pinocchio), ma anche il martello “consanguineo” del protagonista, la porta in cui egli rimane incastrato o il geranio appassito del IV capitolo. Un’altra isotopia su cui LP si sofferma parecchio è quella dei colori, che porta per esempio a mettere in relazione la barba nera di Mangiafuoco con quella bianca dello scimmione giudice della città di Acchiappacitrulli, o a mettere in relazione il verde del Serpente (cap. XX) con quello del ranocchio (cap. XXVIII) e, ovviamente, quello del pescatore (cap. XXIX).

L’ansia strutturale sembra sostituire il saussuriano “tutto si tiene” con una specie di “troppo si tiene”, sino quasi a scoppiare. Non mancano per esempio, a livello figurativo, pedanti ricostruzioni di totalità partitive, come la collezione degli elementi acquatici (acqua, acquaccia, mare, fiumi) o ignei (fuochi vari, pentola che bolle nel *trompe-l’oeil* di Geppetto, giochi d’artificio, fulmini etc.). E al medesimo livello discorsivo vengono rintracciate complesse articolazioni di totalità integrali: per esempio, se la barba di Mangiafuoco si oppone per colore, come abbiamo visto, a quella del giudice scimmione, essa si correla – vedremo meglio più avanti – con l’inchiostro (che connota la scuola), la notte (dove circolano gli assassini) e altri elementi sparsi nel testo. Persino le ricorrenze grammaticali (i diminutivi di “vocina”, “tavolino” e simili) vengono catalogate con maniacale attenzione.

In generale, sembra che la tendenza principale di LP sia quella di forzare appositamente il tono fantastico del libro, sottoponendolo a una strettissima quanto

improbabile logica della verosimiglianza. Per cui si interroga su cose come: che cosa contiene l'armadio di mastro Ciliegia? chi ha dipinto il *trompe-l'oeil* a casa di Geppetto? chi sono i nemici battuti dall'imperatore giovane di Acchiappacitrulli? Cosa che non impedisce però di ragionare sulla questione del genere fiabesco, dal "c'era una volta" iniziale, collegato alla mancanza del Re [LP, pp. 3-5], sino al fatto che molti personaggi, dal Grillo in poi, come in molte favole sembrano conoscere il protagonista ben prima di incontrarlo [LP, p. 23].

Tutto in *Pinocchio*, per Manganelli, può avere un significato, dai nomi propri dei personaggi (Geppetto, Eugenio, Alidoro) agli esseri senza nome (il colombo del XXIII capitolo, portando Pinocchio nel nuovo mondo, viene battezzato Cristoforo [LP, p. 105]), sino agli stessi refusi ("era una nottataccia d'inverno", nell'incipit del VI capitolo, diviene "era una nottataccia d'inferno" in una delle versioni consultate, aprendo così una lunga isotopia diabolica facilmente giustificabile da molteplici elementi testuali [LP, pp. 28, 30-32]). E questi significati vengono attribuiti secondo criteri molteplici e multiformi, dove anche la psicanalisi (la pancia del pesce-cane come utero materno [LP, p. 156]) e la tradizione evangelica (Geppetto, falegname, è Giuseppe, falegname [LP, p. 20]) vengono tirati in ballo.

Da tutto ciò l'affermazione seguente:

7

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo, non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In un libro stanno tutti gli altri libri; in una parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in una parola, tutti i libri. Dunque questo "libro parallelo" non sta né accanto, né in margine, né in calce; sta 'dentro', come tutti i libri, giacché non v'è libro che non sia "parallelo". [LP, p. 101]

5 Scrivere in paral l elo

Ma questa diffusa pratica testuale para-decostruzionista, collegata a una esplicita teoria della mancanza di confini testuali per l'interpretazione ("il testo è assolutamente senza limiti" [LP, p. 79]), non è l'unica che possiamo ritrovare in LP₁₀. Alcune delle osservazioni proposte da Manganelli, infatti, vengono accompagnate da un esplicito richiamo alla pratica della scrittura in parallelo, additate cioè come evidenti esempi di ciò che questa pratica comporta, dal punto di vista dell'esegesi testuale, e significa, dal punto di vista della letterarietà. Non a caso, si tratta sempre di osservazioni in cui vengono rintracciati parallelismi interni a più livelli diversi del testo di *Pinocchio*, parallelismi che, alla maniera del già menzionato Jakobson (1985), si mescolano regolarmente a sistematiche inversioni.

Due esempi saranno sufficienti a intendere il senso del lavoro manganelliano.

5.1 Le due bare

Come si ricorderà, nel XVII capitolo *Pinocchio*, in cura dalla Fata dai capelli turchini, non vuol prendere la medicina ("una certa polverina bianca") perché "troppo amara", e adducendo una infinità di altre banali scuse. Dopo tre pagine di animata discussione con la Fata, quest'ultima gli preannuncia la morte ("La febbre ti porterà in poche ore all'altro mondo"). Ma *Pinocchio* non cede, affermando impavido: "Piuttosto morire, che bere quella medicina cattiva". A questo punto, la porta della camera improvvisamente si spalanca ed entrano "quattro conigli neri come l'inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto". *Pinocchio* capisce di rischiare grosso, si impaurisce, prende la medicina, e i conigli vanno via "bofonchiando e mormorando", infastiditi d'aver "fatto il viaggio a ufo".

A proposito di questa scena Manganelli commenta: "In quel luogo vi è un gran traffico di bare da bambini" [LP, p. 77]. E ricorda che "non molto tempo prima" – esattamente nel celebre XV capitolo, relativo alla morte di *Pinocchio* per impiccagione

alla Quercia grande – Pinocchio aveva incontrato la Fata (lì ancora “una bella bambina dai capelli turchini”), la quale gli aveva annunciato: “Sono morta [...]. Aspetto la bara che venga a portarmi via”. Così, la bara del XVII capitolo si trova nello stesso posto di quella del XV, è egualmente “piccola”, ed è immediatamente pronta non appena Pinocchio, con i suoi capricci, sta per morire “di morte naturale”: insomma, ne conclude Manganelli, si tratta della medesima bara che, arrivata in quella casa fatata per prendere la bambina, serve adesso per portar via Pinocchio con “una naturale cerimonia funebre”. Questo parallelismo fra la bara del XVII e quella del XV capitolo, assimilando le due figure, permette una precisa interpretazione funzionale della morte di Pinocchio:

¹⁰Faldi (1995), sulla base del dattiloscritto di Manganelli e delle due copie del *Pinocchio* su cui questi ha effettivamente lavorato (scrivendoci su), ricostruisce il metodo di costruzione materiale dei parallelismi – rivelando interessanti similarità con l’analisi qui compiuta.

8

noi sappiamo che in quella notte – la notte della morte di Pinocchio – la Bambina non venne portata via in una bara; ma sospettiamo che quella notte la bara fosse veramente arrivata – quando Pinocchio si ammala è già in casa – ma che la morte di Pinocchio avesse salvato la Bambina dal suo funerale, funerale, si noti, che avrebbe definitivamente demolito la casa bianca. La morte di Pinocchio coincide con la salvezza della bambina e della casina bianca. [LP, p. 80]

Questa osservazione si aggancia inoltre a una doppia isotopia cromatica che regge l’assiologia di base presente nel testo: in questo caso, osserva Manganelli, tutti gli elementi positivi sono bianchi (i topini che tirano la carrozza che va a recuperare Pinocchio, la parrucca del cane in livrea Medoro, le palline di zucchero sgranocchiate durante la malattia dal protagonista, la polverina che lo fa guarire), mentre quelli negativi sono neri (la barba di Mangiafuoco, l’inchiostro scolastico, la notte, gli assassini, i conigli che portano la bara, l’“acquaccia” caffè e latte attraversata per giungere nel bosco). Ci sarebbe insomma “una battaglia cromatica tra Neri e Bianchi” [LP, p. 80], perduta dai primi grazie al fatto che Pinocchio, “legno sacrificale”, ha attraversato la morte riuscendo a sconfiggerla.

Ora, al di là delle inferenze più o meno testualmente giustificate proposte da Manganelli (“sappiamo”, “sospettiamo”), su cui si potrebbe ragionare a lungo, è indubbio come la messa in correlazione delle due figure, e delle due scene che le contestualizzano, faccia emergere l’esistenza di ben due trasformazioni narrative che avvengono proprio fra – o grazie a – queste due scene. La prima è quella della Bambina in Fata, che potrebbe anche essere letta come un recupero della condizione originaria di maga millenaria, regina dei boschi e padrona degli animali – sicché “questa trasformazione ci mette in guardia: la Fata può essere polimorfa, ma anche instabile” [LP, p. 81]. La seconda è quella del personaggio principale, o meglio del suo destino, soggetto adesso non più a rischi di morti violente (bruciato, mangiato, impiccato etc.), ma a disturbi “naturali”, civili, rituali, in una parola: umani. Il passaggio da *Pinocchio I* a *Pinocchio II* – per usare la terminologia di Garroni (1975) – viene così spiegato in termini testuali, “poetici” forse, legati alla presenza contemporanea di un parallelismo (delle bare) e di un’inversione (dei colori).

5.2. I tre Paesi

L’altro esempio di parallelismo teorizzato e praticato da Manganelli è quello che – collegando diversi punti del libro – mette in relazione la città di Acchiappacitrulli (XVIII capitolo), il Paese delle Api industriali (XXIV e sgg.) e il Paese dei Balocchi (XXXI). Quest’ultimo, innanzitutto, è il contrario del Paese delle Api industriali: come qui tutti lavorano, lì tutti giocano. In effetti però, osserva Manganelli [LP, pp. 137-138], le cose non stanno proprio così, perché il Paese delle Api industriali è pieno di carabinieri incapaci, ladri, pescatori e mostri verdi, mastini amici dei carabinieri; e il Paese dei Balocchi, a sua volta, non è per nulla l’utopia realizzata del programma

narrativo di Pinocchio (“mangiare bere dormire... ”): chi si reca lì è tiranneggiato da esseri come l’omino di burro i quali non vedono l’ora che i ragazzi si trasformino in somari per poterli vendere al mercato. Poi, a ben vedere [LP, p. 132], c’è una forte differenza passionale tra Pinocchio (che ai Balocchi viene trascinato) e Lucignolo (che lo trascina): Pinocchio vuole partire all’alba, euforico e fortemente convinto, per fare la vita del vagabondo; Lucignolo parte invece a mezzanotte, sommesso e furtivo, senza alcuna vera gioia. All’euforia tesa dell’uno corrisponde la disforia intensa dell’altro. Il Paese dei Balocchi, dunque, non è l’antitesi del Paese delle Api industriali se

9

non ideologicamente, sul piano di una assiologia troppo palese per non essere parziale. Nella sua ambiguità di luogo intrinsecamente punitivo (che porterà Pinocchio al suicidio) viene invece prefigurato dalla città di Acchiappacitrulli. Questa è descritta da Manganelli [LP, pp. 90-92] in modo complesso: innanzi tutto, si trova a ridosso del campo dei miracoli, il quale a sua volta, sappiamo dal XII capitolo, è nel Paese dei Barbagianni. Acchiappacitrulli è la capitale del Paese dei Barbagianni? Il pappagallo che ride di Pinocchio imbrogliato dal Gatto e la Volpe parla in effetti dei numerosi barbagianni che si son fatti prendere in giro in quel campo, lui compreso. E poi: nella città ci sono imbrogliati (pavoni senza più coda, farfalle senza più ali, pecore tosate che muoiono dal freddo) e imbroglianti (volpi, gazze e uccellacci di rapina che passano in carrozza), “inefficienti” involontari, come Pinocchio, e quelli volontari, che potrebbero essere i malandrini che fruiscono dell’amnistia dell’imperatore giovane. Se in prigione vengono mandate le vittime, si chiede Manganelli, chi sono i malandrini? E la risposta ne discende: quelli che volontariamente si fanno imbrogliare. In più, c’è il problema del “giovane” imperatore, che ha vinto i nemici (chi sono questi nemici? chi è nemico dei citrulli?) e vuol fare una festa fatua: “luminarie, fuochi d’artificio, corse di barberi e di velocipedi”. Perché giovane? perché vittorioso, perché fa festa? Insomma, se ne potrebbe ricavare che i pavoni, le pecore e le farfalle di Acchiappacitrulli sono quelli stessi che, preventivamente, hanno sperimentato le malie del Paese dei Balocchi e, come accadrà a Lucignolo e Pinocchio, ne sono stati fregati.

Diremo insomma che sul piano dell’apparire Balocchi si oppone ad Acchiappacitrulli sulla base della categoria *euforia/disforia*, mentre Balocchi si oppone ad Api industriali sulla base della categoria *gioco/lavoro*. Sul piano dell’essere invece ci sarebbe una linearità narrativa: Api industriali (lavoro, ma pieno di ladri e incompetenti) ∩ Balocchi (gioco, ma catastrofico) ∩ Acchiappacitrulli (punizione, inversione rivelata). Ma si tratta forse di una circolarità: Acchiappacitrulli e Api industriali sono poi così diverse fra loro [LP, p. 118]? In ogni caso, se ne conclude, Acchiappacitrulli, nella sua somma disforia (Pinocchio fugge al momento della festa), è la “verità” di tutte le città dell’intera topologia pinocchiesca [LP, p. 87].

6 Una riduzione di scorsiva

Come si vede, questi due ultimi esempi di parallelismi rintracciati da Manganelli all’interno di *Pinocchio* finiscono per far proliferare il testo con narrazioni e figurazioni ulteriori che nel testo, in senso stretto, non sono presenti. Sì, ma che vuol dire in effetti “in senso stretto”? Che cosa significa che qualcosa è o non è presente all’interno di un testo? Sino a che punto è stato Manganelli, lettore maniacalmente attento, ad aggiungere le storie delle due bare e dei tre Paesi alla vicenda di Pinocchio, e sino a che punto, invece, è il testo a suggerire tali storie? E le domande potrebbero continuare: il testo sta prima del lettore, nelle intenzioni dell’autore, o nasce successivamente, nell’incontro storicamente e culturalmente situato con un lettore empirico che lo legge ogni volta in modo diverso? Esistono limiti testuali all’interpretazione, come ritiene Eco (1990), o, come lo stesso Manganelli lascia intendere proprio in LP, a partire dagli spunti testuali infinite letture divengono possibili?

Ecco insomma che la curiosa operazione “parallelista” manganelliana riapre questioni basilari per la semiotica testuale, su cui s’è spesso discusso e tuttora si continua e riflettere. Il problema è che in questo caso, al di là delle dichiarazioni di principio in esso presenti, è effettivamente difficile trovare un chiaro discrimine tra ciò che in LP è testualmente giustificato e ciò che invece è opera d’inventiva. Per certi

10
versi, LP è una iper-interpretazione di *Pinocchio*, nella quale emerge una visione dell’opera che – come s’è detto – tende a ribaltare molti stereotipi della pinocchiologia più tradizionale. Per altri versi, però, LP propone chiavi di lettura che s’avvicinano molto, più che a una lettura critica, a una vera e propria analisi testuale – o, per dirla con Eco (1990: 29), più che a una interpretazione semantica, a una interpretazione semiotica. Il caso delle due bare, per esempio, è indubbiamente un accostamento figurativo che fa emergere un’isotopia tematica e, al di sotto di essa, ben due trasformazioni narrative. Allo stesso modo, la messa in relazione dei tre Paesi è un’operazione consentita, se non addirittura necessaria, per qualsiasi esame delle strutture topologiche presenti nella vicenda, strutture che, fra l’altro, vengono rette da una articolazione narrativa sottostante.

Come qualificare allora l’operazione compiuta in LP? Dobbiamo considerarla come un’interpretazione del testo, come un suo uso extratestuale, come un’analisi semiotica (in disordine), come una parodia, come una riscrittura? Probabilmente, è conveniente considerarla in tutto e per tutto come un *rewording* infralinguistico, ovviamente, ma soprattutto come una *traduzione interdiscorsiva*. Da una parte, infatti, LP, in quanto testo parallelo a *Pinocchio* scritto nella medesima lingua, ne è una sorta di grande parafrasi, una chiosa, un’interpretazione. Da un’altra parte, però, pur mantenendo le medesime forma e sostanza dell’espressione, ne modifica parzialmente il contenuto, quanto meno per quel che concerne il tipo di discorso in cui esso – fondandolo – si inserisce. Al modo di certe poetiche postmoderne (Lyotard 1986), il testo di Manganelli compie una doppia, concomitante operazione: produce un testo al cui interno vengono esplicitate le proprie regole di genere (“scrivere in parallelo”); traduce in questo genere un testo precedente, ossia, appunto, *Pinocchio*.

Si tratta dunque di una traduzione che ingloba in sé una certa interpretazione, o di una interpretazione fra le tante possibili che nulla ha a che vedere con la prassi traduttiva? Diciamo che, se si intende la traduzione solo dal punto di vista dei sistemi (linguistici o semiotici che siano), nei quali è in gioco una modifica (ora della forma ora della sostanza) del piano dell’espressione che mantiene un determinato contenuto, LP non è altro che un particolare *rewording* – la cui natura, come molti hanno osservato (Eco 2000, Calabrese 2000), è molto varia e complessa, e va dunque sciolta in una tipologia più attenta di casi specifici. Se invece, come altri propongono (Fabbri 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), si amplia la nozione di traduzione sino a comprendere anche le *trasposizioni fra tipi di discorso*, a prescindere dal lavoro compiuto sul piano dell’espressione, ecco che LP trova la sua collocazione precipua. Sarebbe lungo, in questa sede, motivare la scelta del termine e della nozione di *traduzione* per i casi di contaminazione fra generi come quello qui considerato. Lo s’è fatto altrove (cfr. appunto Fabbri 1995, Marrone 1998a, Dusi 2000, Nergaard 2000), e altrove lo si tornerà a fare con maggior agio. Diciamo soltanto, qui e adesso, che l’esempio di LP ci mostra ancora una volta come le relazioni semiosiche non avvengano soltanto tra un piano dell’espressione (che, per così dire, è solo materia fisica semioticamente formata) e un piano del contenuto (che, parimenti, è solo purport semantico culturalmente articolato). All’interno di ciascun piano, infatti, vi possono essere altre possibili relazioni semiosiche, ulteriori rapporti di significazione. Basti pensare, per esempio, al noto caso delle immagini, il cui piano dell’espressione può in

determinati casi – non solo artistici – riarticolare la sostanza per produrre ulteriori contenuti, eminentemente plastici, che nulla hanno a che fare con la semantica figurativa (Greimas 1984, Floch 1985). Allo stesso modo, sul piano del contenuto, va

11
inteso il fenomeno della spazialità narrativa (cfr. Marrone 2001: 298-300), che pur ponendosi sul versante semantico del testo, ridiviene espressione per contenuti altri da sé, di tipo sociale, storico o quant'altro. Oppure, sempre sul piano del contenuto, potremmo ricordare la questione dei rapporti tra livello tematico e livello figurativo, dove, seconda dei casi, l'uno fa da piano dell'espressione e l'altro da piano del contenuto: più spesso, sono le figure a far da espressione e i temi da contenuto, ma – dalle parabole (Geninasca 1987) al telegiornale (Marrone 1998b) – può anche accadere il contrario. Ciò già consentirebbe di poter parlare di traduzione quando si è all'interno della discorsività, ovvero del solo piano del contenuto, e di riflettere sul problema della traduzione degli assetti enunciativi, per esempio, nel passaggio dal mito alla pubblicità (Marrone 1998a), o di pensare alle metafore come forme di traduzione (Montanari 2000).

Così, quando Manganelli mette in parallelo le due bare o i tre Paesi, non sta soltanto esplicitando ciò che Collodi aveva mantenuto implicito, e dunque interpretando il testo di partenza aggiungendoci del suo (Eco 2000: 77); egli sta soprattutto compiendo un'operazione di traduzione: il medesimo contenuto macrotestuale – la vicenda di Pinocchio – riceve infatti nuove espressioni. Nel primo caso, si manifesta una nuova isotopia figurativa che fa poi scattare il tema della metamorfosi della bambina in fata. Nel secondo, si fa emergere una complessa rete topologica che sottende il tema del fallimento d'ogni ordine costituito, fondato sul lavoro, e d'ogni alternativa ludica, destinata alla punizione, per approdare a un mondo dove gli imbrogliati vengono imprigionati e i rei confessi liberati.

Come ogni traduzione, modificando il piano dell'espressione per trasporre il medesimo contenuto – o meglio, modificando l'intera relazione fra espressione e contenuto (Dusi 2000: 8) –, LP riesce a produrre un nuovo testo, arricchendo al contempo il testo di partenza, rendendo cioè attuali percorsi di senso che in esso erano allo stato virtuale (Fabbri 2000). Se la semiotica è una scienza delle forme invariante che mette fra parentesi le sostanze variabili, ne dobbiamo concludere che la contaminazione fra generi e la traduzione interlinguistica compiono le medesime operazioni formali: meritano dunque, nel metalinguaggio dell'analisi, lo stesso nome.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Paris, Seuil; trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi 1973.
Calabrese, Omar, 2000, *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta*, in Dusi e Nergaard (2000).
Calvino, Italo, 1981, "Ma Collodi non esiste", *la Repubblica* 19-20 aprile 1981, Id. ora *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori 'Meridiani', vol. I, pp. 801 sgg.
Cavicchioli, Sandra, 1997, "La vocazione al testo della semiotica", in Cavicchioli, a cura, 1997; ora in Cavicchioli (2002).
Cavicchioli, Sandra, 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.
Cavicchioli, Sandra, 1997, a cura, *Le Sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, Bologna, Clueb.
Dusi, Nicola, 2000, *Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, Introduzione a Dusi e Nergaard (2000).
Dusi, Nicola e Nergaard, Siri, 2000, a cura, *Sulla traduzione intersemiotica, Versus*, nn. 85/86/87.
Eco, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
Eco, Umberto (2000), *Traduzione e interpretazione*, in Dusi e Nergaard (2000).

12

Fabbri, Paolo (1995), *L'intraducibilità da una fede all'altra*, in *Carte semiotiche*, n.s. n. 2; ora in Fabbri (2002).

- Fabbri, Paolo (1998), *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, Paolo (2000), *Due parole sul trasporre*, in Dusi e Nergaard (2000).
- Fabbri, Paolo (2002), *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi (II ediz. rivista e ampliata).
- Fabbri, Paolo e Marrone, Gianfranco, 2001, *Semiotica in nuce II: Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Faldi, Cristina, 1995, *Le matite di Manganelli*, in *Inchiesta (letteratura)*, a. XXV, n. 110.
- Floch, Jean-Marie, 1985, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- Garroni, Emilio, 1975, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil; *Palimpsesti*, Torino, Einaudi 1997.
- Geninasca, Jacques, 1987, "La semence et le royaume", in *Parole – Figure – Parabole*, a cura di Jacques Delorme, Lyon, Presses universitaires de Lyon; trad. it. *Il seme e il regno*, in Fabbri e Marrone, a cura, 2001.
- Greimas, Algirdas J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in *Actes Sémiotiques – Documents*, n. 60; trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri e Marrone, a cura, 2001.
- Jakobson, Roman, 1959, "Linguistics Aspects of Translation", ora in Jakobson (1963).
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1966.
- Jakobson, Roman, 1995, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi.
- Lanza, Diego, 1997, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi.
- Lyotard, Jean-François, 1986, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Minuit; trad. it. *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli 1987.
- Manganelli, Giorgio, 1964, *La letteratura come menzogna*, ora Milano, Adelphi 1985.
- Manganelli, Giorgio, 1968, "Carlo Collodi: Pinocchio", in *Corriere della sera*, ora in Manganelli 1986.
- Manganelli, Giorgio, 1970, "La morte di Pinocchio", in *L'Espresso*, ora in Manganelli 1986.
- Manganelli, Giorgio, 1977, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi (ora anche Milano, Adelphi 2002).
- Manganelli, Giorgio, 1986, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti.
- Marrone, Gianfranco, 1986, *Memoria, menzogna, scrittura. Lettura incrociata di Manganelli e Bufalino*, in *Acquario*, nn. 8/9/10.
- Marrone, Gianfranco, 1990, *Stupidità e scrittura*, Palermo, Flaccovio.
- Marrone, Gianfranco, 1995, "La statua candida. Scoppi di guerra e invenzione del Nome in un testo di Leonardo Sciascia", in *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, a cura di Gianfranco Marrone, Bologna, Esculapio.
- Marrone, Gianfranco, 1997, "Narrazione e simbolismo. L'analisi testuale di Roland Barthes", in Cavicchioli, a cura, 1997.
- Marrone, Gianfranco, 1998a, "Identità visiva e traduzione", in *L'emporio dei segni*, a cura di Guido Ferraro, Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco, 1998b, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- Marrone, Gianfranco, 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- Montanari, Federico, 2000, *Tradurre metafore? Metafore che traducono*, in Dusi e Nergaard (2000).
- Nergaard, Siri, 2000, *Intorno all'ipotesi della traduzione intersemiotica. Riflessioni a margine*, Conclusioni di Dusi e Nergaard (2000).
- Spinazzola, Vittorio, 1997, *Pinocchio & C.*, Milano, Il Saggiatore.
- Wunderlich, Richard, 1995, "De-Radicalizing Pinocchio", in *Functions of the Fantastic*, edited by Joe Sanders, Westport, Connecticut - London, Greenwood Press.

Gianfranco Marrone è professore di prima fascia di Semiotica nei Corsi di laurea in Scienze della Comunicazione dell'Università di Palermo, dove insegna anche Semiotica e Teoria dell'innovazione presso il Corso di laurea in Design, e fa parte del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Disegno industriale, arti figurative e applicate.

È inoltre docente di Semiotica della marca presso l'Università IULM di Milano. Ha tenuto corsi presso le Università di Bologna, Limoges (Francia), San Paolo (Brasile) e Yväskylä (Finlandia).

Collabora al supplemento "Tuttolibri" de La Stampa.

Lavora attivamente nel campo della sociosemiotica, occupandosi specificamente di tematiche legate alla spazialità, ai media, alla politica, alla pubblicità, al giornalismo. In quest'ambito, svolge ricerche per enti pubblici e aziende private.

È interessato al rapporto tra semiotica ed estetica, soprattutto per quel che riguarda il nesso fra senso, corporeità e socialità. Si interessa di comunicazione, estetica e teoria letteraria dal punto di vista della filosofia del linguaggio e della teoria della significazione. Ha lavorato sullo statuto semiotico delle forme letterarie, occupandosi del problema teorico del personaggio, e analizzando alcuni testi di scrittori italiani quali Brancati, Bufalino, Consolo, Eco, Sciascia e Tomasi di Lampedusa.

Tra i suoi scritti:

Sei autori in cerca del personaggio, Torino, Centro scientifico editore, 1986;
Stupidità e scrittura, Palermo, Flaccovio, 1990;
Il sistema di Barthes, Milano, Bompiani, 1994 (II edizione 2003);
Il dicibile e l'indicibile, Palermo, L'epos 1995;
Estetica del telegiornale, Roma, Meltemi, 1998 (II edizione 1999);
C'era una volta il telefonino, Roma, Meltemi, 1999 (II edizione 2004);
Le corps de la nouvelle, Limoges, Pulim 2000;
Corpi sociali, Torino, Einaudi, 2001 (II edizione 2002);
Montalbano, Roma, Nuova ERI (Vqpt) 2003;
La Cura Ludovico, Torino, Einaudi, 2005 (trad. francese 2006).
Il discorso di marca, Roma-Bari, Laterza 2007.

Ha introdotto e tradotto in lingua italiana diverse opere di Roland Barthes e Algirdas J. Greimas.

Dipartimento di Analisi dell'Espressione
Viale delle Scienze
edificio 15
90100 Palermo
tel. 091.6615416 – fax. 091.6615419

gmarrone@fastwebnet.it
gianfrancomarrone@libero.it
presidente@associazionesemiotica.it