

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



**anno IV, fascicolo 2
dicembre 2025**



Giornale di Storia della Lingua Italiana IV/2 (2025)

ISBN 978-88-6887-358-5

DOI 10.6093/gisli.v4i2

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cellà (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli “Federico II”), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli “Federico II”), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Giacomo Doardo, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Andrea Piasentini, Valeria Rocco di Torrepadula, Camilla Russo, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci, Davide Viale

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”, Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

ELEONORA COLLA, MATTEO MOCERINO
*Tra prime attestazioni e neologismi:
una lettura del lessico poetico di Petrarca*

7

GIACOMO SANAVIA
*Le regole della scienza militare: sintassi e testualità
nell'Arte della guerra di Machiavelli*

41

DUILIA GIADA GUARINO
*Il lessico agrario nella Tavola alfabetica de' nomi volgari degli alberi ed
arboscelli da bosco e delle voci vernacole agrarie usate dai nostri
contadini (1841) di Luigi Granata*

65

DAVIDE DI FALCO
*«Di ostile alterezza». Glossario (A-G) degli arcaismi, dei cultismi
e dei neologismi di Mario Bortolotto*

85

Prospettive

Confluenze

DAVIDE VIALE
*Tra retorica e dialettica: il Barocco secondo Giorgio Manganelli,
dalla tesi di laurea agli Appunti critici*

127

LAURA FERRO
La lezione trattenuta. Il Contini di Segre

155

Resoconti

GIACOMO MORBIATO

Daniele Iozzia (a cura di), *Pelagrilli. Filastoppa*

181

EUGENIO SALVATORE

Sergio Lubello, *Il diritto dal basso.*

Il grado zero della scrittura giuridico-amministrativa

183

SARA GIOVINE

Roberto Vetrugno, «*Prègola la non me voglia dementichare».*

Studi linguistici sulle lettere di donne del Rinascimento

187

PROSPETTIVE

Tra retorica e dialettica: il Barocco secondo Giorgio Manganelli, dalla tesi di laurea agli *Appunti critici*^{*}

Davide Viale

La critica la sospetta [...] di ricorrere a modelli preromantici. Penso, per esempio, a Maria Corti, che scrive che lei «ha optato per un genere letterario che è stato efficace in un'altra epoca: il trattato manierista del XVII secolo».

Sì... Ci sono critici che lo dicono: io non ho optato proprio per niente e nemmeno credo che la letteratura italiana del XVII e XVI secolo abbia avuto nessuna influenza su di me. E perché limitarsi al XVII secolo manierista? Si tratta piuttosto di tutta la letteratura che ha coscienza di avere il linguaggio come solo e unico oggetto, dunque che ha la coscienza di fabbricare oggetti completamente artificiali (Manganelli 1983: 209).

È, questo, lo stralcio di un'intervista uscita sulla rivista zurighese «Construire» il 7 settembre 1983. Manganelli mente, e si contraddice, se pensiamo a un'altra intervista, del 1964, in cui riconosce tra gli «antenzedenti italiani della sua opera» proprio gli «agiografi secenteschi», aggiungendo che «forse possiamo riaprire Daniello Bartoli dalla lussuosa malafede» (Manganelli 1964: 205). Mente, ma la sua menzogna nasconde una verità: la sua idea di Barocco è alimentata da fonti eterogenee, talvolta molto distanti dalla letteratura secentesca in senso stretto e dalla critica su di essa. Allo stesso modo, come vedremo, Manganelli definisce *barocchi* autori e opere con indifferenza per la loro collocazione storica.

Che la letteratura barocca lo appassioni e che ne abbia influenzato la scrittura sono dati acquisiti,¹ ma quali erano, negli anni della formazione, prima del tardivo

* Desidero ringraziare Francesca V. Geymonat e Margherita Quaglino, che hanno seguito e incoraggiato la stesura della prima versione di questo lavoro, corrispondente alla sezione iniziale della mia tesi di laurea magistrale. Ringrazio Salvatore Silvano Nigro, Davide Colussi e i revisori anonimi per la lettura e per i suggerimenti offerti nelle diverse fasi di rielaborazione, nonché Clizia Carminati per la cortesia e la disponibilità nel condividere materiali utili alla ricerca. Sono grato, infine, a Federico Francucci per i consigli e per avermi messo a disposizione importanti materiali inediti, senza la lettura dei quali il presente lavoro sarebbe assai diverso.

1. Il rapporto col barocco del Manganelli maturo è stato già raccontato e analizzato in svariate sedi. Si cfr. almeno Menchella 2002: 77-112; Francucci 2003: 45-113 e Id. 2018: 9-38; Longoni 2016; Milani



esordio, le sue idee sul Barocco? Quanto ha inciso la letteratura del Seicento nella costruzione della sua idea di letteratura? E quando si è realmente confrontato con essa per la prima volta? Sono queste alcune delle domande a cui cercherò di rispondere, per quanto in modo inevitabilmente parziale, nelle pagine che seguono.

1. Manganelli lesse l'*Adone* di Giambattista Marino per la prima volta quando aveva solo diciassette o diciotto anni. Probabilmente frequentava l'ultimo anno del liceo classico Cesare Beccaria di Milano, o, forse, era da poco uno studente della facoltà di Scienze Politiche di Pavia, cui si iscrisse nell'autunno del 1940. Leggendo l'*Adone* scoprì la letteratura del Seicento italiano e, con essa, il Barocco. È lui stesso a raccontarlo e a trasformare il capolavoro mariniano in un mitologema del proprio barocchismo, secondo la lezione di Ernst Bernhard, il rinomato psicanalista junghiano cui si rivolse nel 1959 su consiglio dell'amica Vittoria Guerrini (Cristina Campo) per uscire da una logorante crisi psichica.² L'occasione del racconto capita il 19 aprile 1985, presso La Sapienza, durante un incontro seminariale organizzato dal prof. Mario Costanzo all'interno del corso di Storia della critica letteraria. Manganelli ormai è uno scrittore affermato: a metà anni Ottanta è sotto contratto con Rizzoli, dopo avere esordito nel 1964 con Feltrinelli e avere pubblicato a lungo per Einaudi. Per l'occasione, Costanzo gli aveva chiesto di riflettere intorno alla domanda «Che cos'è il saggio?». Manganelli presenta una breve relazione orale, spiegando alla platea di studenti e insegnanti che il saggio è «il luogo in cui si celebra nella maniera più abbandonata [...] la complicità con la verbalità», che scriverne uno è pratica imparentata con la «chiacchiera» e che l'andare «fuori tema» è la sua vocazione primaria (Manganelli 1988). Finito l'intervento risponde ad alcune domande. Come al solito, si mostra reticente a parlare delle sue opere e rifiuta, per esempio, di discorrere del rapporto che intercorre tra libri come *Nuovo Commento* (1969) o *Amore* (1981) e la trattatistica secentesca. Altrettanto riluttante a parlare della propria vita, Manganelli non elude del tutto, però, la domanda «Com'è arrivato al Seicento italiano?». Ci è arrivato, come dicevamo, leggendo l'*Adone*, «in età estremamente adolescente, a diciassette o diciotto anni». Il poema lo colpì come una «cosa dissennata», una «macchina demente», un «coacervo di versi sonori e molto spesso anche ambigui o sordidi, o vilmente corruttivi». La lettura dell'*Adone* lo «ha corrotto definitivamente». Manganelli gioca e scherza con le categorie critiche, facendo il verso alle sentenze degli aspri critici della letteratura barocca e, subito dopo, precisa:

in quel momento ho avuto l'impressione – ecco il problema dell'immoralità – che il rapporto con la letteratura del Seicento fosse viziato da un presupposto di rigore morale,

2012: 14-32; Gazzoli 2016: 94-112; e, per una panoramica sintetica ma molto efficace, il recente Carminati 2023: 65-75.

2. Per un profilo biografico sintetico ma puntuale, si veda Matt 2007; per altri più distesi, si veda soprattutto Longoni 2016 (in part. il cap. 1, *Un poligono molto irregolare*), ma anche Biferali 2014. Per quanto riguarda il rapporto tra Manganelli e Bernhard, si veda specialmente Cortellessa 2019.

sociale e civile, per cui essendo il Seicento un periodo pieno di certe forme culturali che poi successivamente sono state espunte dalla nostra tradizione o perlomeno sono state considerate come periferiche o non accette, questo ha esteso al Seicento un tipo di disapprovazione che io disapprovavo. A me piaceva molto (Ivi: 239).

Sulle circostanze di quella lettura non ci è detto nulla di più e, purtroppo, non sembrano essere rimaste tracce.³ Nella biblioteca di Manganelli, custodita al Centro manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, le edizioni dell'*Adone* presenti risalgono tutte agli anni Settanta e Ottanta, quando il *monstrum* mariniano ricevette nuove attenzioni – tra cui quelle di Giovanni Pozzi, che curò l'edizione Mondadori del 1976 corredandola di un prestigioso commento apprezzatissimo dal Nostro.⁴ Comunque, possiamo credergli: è possibile che Manganelli leggesse il capolavoro di Marino in biblioteca oppure che possedesse una vecchia edizione poi andata perduta: quella curata da Gustavo Balsamo-Crivelli per Paravia (Torino, 1922), che consentiva una lettura integrale, o altre che offrivano una nutrita selezione antologica, come l'edizione tardo-ottocentesca Salani (Firenze, 1895) e la Nerbini (Firenze, 1922). Meno scontato è credere al valore iniziatico dell'esperienza.

Un altro vuoto si presenta se cerchiamo documenti che testimonino la scoperta di un altro prediletto riferimento secentesco di Manganelli: Daniello Bartoli, l'infaticabile storiografo della Compagnia del Gesù che secondo Leopardi «alle volte disgrada lo stesso Dante» (Zib. 1314). Sempre durante il seminario della Sapienza Manganelli racconta che fu proprio Bartoli l'altro autore decisivo nella nascita della passione per la letteratura del Seicento: scoprire quel tipo di prosa «fu una delizia». Come ogni volta che ne parla, Manganelli non lesina parole di encomio per la scrittura del gesuita, ma anche sulla scoperta di Bartoli non si dilunga e ci rivela soltanto che è avvenuta dopo la lettura dell'*Adone*. Se consultiamo il catalogo della biblioteca pavese, gli unici volumi compatibili con una lettura cronologicamente alta a contenere scritti bartoliani sono un'esile antologia del 1939 pubblicata da Signorelli (Milano) e l'*Antologia della prosa scientifica italiana* uscita nel 1943 per Vallecchi (Firenze) in due volumi a cura di Enrico Falqui. Entrambi i libri, tuttavia, non solo non presentano segni di lettura, ma hanno numerose pagine ancora da tagliare, come inequivocabile segno di

3. È tornato sull'argomento in un'intervista rilasciata alla *Gazzetta di Parma* il 7 marzo 1987, dove dichiara: «Sono un appassionato del '600; ho iniziato da ragazzo con l'*Adone* di Marino: mi affascinò molto il fatto che raggiungere i testi del '600 fosse difficile, questo mi allettava particolarmente» (Manganelli 1987: 215).

4. Più nel dettaglio, le edizioni conservate nella biblioteca pavese sono le seguenti: G. Marino, *Adone*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Roma, Laterza 1975-1977; G. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano, Mondadori 1976; G. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Milano, Adelphi 1988. Manganelli esprime il suo entusiasmo per l'edizione pozziiana in un'intervista rilasciata a *Repubblica* e uscita il 10 dicembre 1976: «ritornando all'*Adone*, in questa edizione mondadoriana è straordinaria la qualità delle note di Giovanni Pozzi, grande esploratore di macchine e labirinti. Una guida indispensabile alla penetrazione di un testo tanto complesso» (Manganelli 2001: 37).

lettura mancata.⁵ Per datare la scoperta di Bartoli possediamo con certezza soltanto un termine *post quem*, da fissare attorno al 1940. Tuttavia, è probabile che anche la lettura di Bartoli, insieme a quella di tanta letteratura cinque e secentesca, sia stata fatta da Manganelli molto presto. Quasi sicuramente prima del 1948, forse anche prima del 1945. Dunque abbandoniamo gli anni Ottanta, l'autunno romano e le aule della Sapienza per fare una lunga falcata all'indietro.

2. Il 9 novembre del 1945 Manganelli si laurea in Scienze Politiche con 110 e lode. Il suo relatore è Vittorio Beonio-Brocchieri, raffinato scrittore di viaggio oltre che politologo, al quale resterà molto legato anche dopo gli studi. Tra i due non manca una certa confidenza: è a lui che Manganelli aveva da poco mandato le prime acerbe poesie, alla ricerca di un incoraggiamento a non abbandonare la scrittura letteraria.⁶ Nella tesi, dal titolo *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, Manganelli analizza il concetto di ‘ragion di stato’ – i limiti e le possibilità dell’agire politico di uno Stato per fare il proprio interesse e favorire la propria conservazione – nelle teorie politiche del Seicento. Si concentra sugli antimachiavelliani: Paolo Paruta, Ludovico Zuccolo, Ludovico Settala, Paolo Sarpi, Famiano Strada, Traiano Boccalini ma soprattutto Tommaso Campanella, al quale dedica il capitolo notevolmente più corposo.

Nell’articolo *Manganelli studente a Pavia*, Arturo Colombo si domanda come sia nato il tema della tesi e oscilla tra l’ipotesi di un suggerimento di Beonio-Brocchieri e quella di una scelta autonoma di Manganelli. Tra le due propende per la seconda, «avendo conosciuto per lunghi anni Beonio-Brocchieri, la sua disponibilità nei confronti degli interessi, delle preferenze, delle inclinazioni personali di ogni singolo studente» (Colombo 1996: 7). L’ipotesi sembra rafforzata dalla precoce passione per la letteratura barocca confessata durante il seminario di Mario Costanzo nonché dal rapporto confidenziale tra professore e allievo; per inverso, la testimonianza di Colombo diventa un piccolo, ulteriore elemento di

5. Nel censimento non vanno considerate le rare edizioni ottocentesche di opere bartoliane presenti nella biblioteca, da ritenere oltre ogni ragionevole dubbio acquisizioni assai più tarde, considerando le precarissime condizioni economiche in cui Manganelli versò almeno fino ai primi anni sessanta. Si tratta di: *L’Asia*, 5 voll., Tasso, Venezia 1833; *Delle due eternità*, Gattei, Venezia 1832; *Dei simboli trasportati al morale*, Mazzajoli, Livorno 1852. Delle difficoltà economiche di Manganelli si trova testimonianza in ogni resoconto biografico. Basti pensare che dopo essersi trasferito a Roma nel 1953 non poté permettersi una propria casa molto a lungo e «visse per undici anni in una camera a pensione, presso la famiglia Magnoni, che seguì nei diversi traslochi (in via Verbania, tra il 1953 e il 1955, poi in via Gran Sasso e in via Albertone)» (Longoni 2016: 22).

6. Lo testimonia una lettera del 22 ottobre 1945 inviata alla futura moglie Fausta Chiaruttini: «stamattina ho visto il professore, ed ho avuto con lui un colloquio di due ore. Gli ho letto quello che sai: ed ha dichiarato che, secondo lui, c’è indubbia poesia [...]. Ha pure detto che si sente l’esperienza poetica dei moderni (Montale, Quasimodo), ma che v’è una costante lirica che evita la disgregazione dei moderni [...] Gradirà conoscere il resto. Tutto ciò un po’ mi allietta, ma forse è più il negativo del positivo» (Manganelli 2008: 44). Per il ruolo che Beonio-Brocchieri ha avuto nella passione di Manganelli per i viaggi, cfr. Nigro 2013: 332 e Cortellessa 2006; secondariamente, si veda Pulce 2002: 849-863 e Id. 2006: 506. Le poesie di Manganelli si possono leggere in Manganelli 2022.

conferma per fidarci di Manganelli e fare risalire la lettura dell'*Adone* insieme a un generale interesse per il Seicento già alla tarda adolescenza.

Rimasta a lungo inedita, la tesi di Manganelli è stata pubblicata come opera postuma solamente nel 1999, con una prefazione di Giorgio Agamben.⁷ Non è una tesi di argomento strettamente letterario, ma è la prima testimonianza sicura di avvenuta relazione tra Manganelli e la prosa secentesca, nonché quella che a lungo è stata considerata la sua mossa aurorale da scrittore.⁸ È un lavoro *sui generis* che ha poco di accademico, vuoi per indole dello studente, vuoi per le difficili condizioni in cui è stato condotto a causa della guerra. La scrittura è disinvolta, tradisce una vocazione narrativa e mostra stilemi che ritroveremo nella sua scrittura più tarda. La bibliografia critica è esigua. Manganelli si rifa principalmente al testo di Friedrich Meinecke *L'idea della Ragion di Stato nella Storia Moderna* (*Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, 1925) che reputa «il più geniale libro sul pensiero politico dal '500 in poi» (Manganelli 1999: 25), dimostra di conoscere bene le opere di Benedetto Croce e accenna di passaggio ad altri studiosi che si sono occupati di Barocco nei primi decenni del Novecento, ma le note bibliografiche sono rarissime e spesso imprecise. All'inizio dell'elaborato troviamo una breve introduzione che si apre su Croce, con un accenno a Francesco Flora:

la storia della rivalutazione o semplicemente dell'equilibrato riesame del '600, è strettamente connessa a tutta l'indagine che di tale età ci ha dato Benedetto Croce. Nell'enorme congerie di opere e fatti che il '600 presentava alla critica era necessario 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. Si giunse così alla rivalutazione letteraria di talune forme, quali la lirica barocca, le cui conseguenze appaiono chiare specie davanti alla parte che Francesco Flora dedicò al '600 nella sua *Storia della Letteratura*.

Poi abbiamo un richiamo a Virgilio Titone, che nel suo *L'età barocca* (1936) notò «elementi singolarmente rilevanti senza andare oltre a un abbozzo piuttosto generico», e un altro ad Antonio Belloni, di cui Manganelli si limita a indicare criticamente «l'esame ampio anche se talora privo di profonda comprensione», senza rimandare a studi specifici. In ogni caso, ribadisce Manganelli, è a Croce che «dobbiamo il riesame più vasto e maturo anche se, ad esempio, la sua concezione del barocco ha incontrato molte opposizioni» – e cita i *Saggi sulla letteratura del Seicento* (1910) e *Uomini e cose della vecchia Italia* (1943). Non nega, infine, un rapido riferimento a Carlo Calcaterra e al suo «riesame appassionante» contenuto nel *Parnaso in rivolta* (1940), prima di terminare la nota menzionando la sopracitata opera di Meinecke, l'unico testo critico a cui rimanda in modo esplicito nel corso della dissertazione.

7. Manganelli 1999.

8. Fino a quando non sono stati rinvenuti i due racconti *Una casa bianca* e *Il prete*, entrambi del 1940. *Una casa bianca* era uscito sul numero unico di una rivistina scolastica, «La giostra», impaginato e illustrato da Oreste Del Buono. Ora si possono leggere in Manganelli 2011. Per una geografia del laboratorio letterario del giovane Manganelli cfr. Nigro 2011.

Degli studi crociani sul Seicento Manganelli sembra avere un giudizio equanime e persino di pacata approvazione. Un giudizio decisamente diverso da quello che riserverà loro in futuro, quando Croce diventerà, insieme a De Sanctis, il bersaglio simbolico contro cui scagliarsi per attaccare una lettura critica del barocco – risorgimentale, neoidealistica e moralistica – secondo lui da rigettare. Qui Manganelli sembra più propenso a valorizzare l’innegabile contributo crociano alla riscoperta del Seicento e della sua letteratura senza contestare il giudizio di decadenza che, infine, Croce al Barocco non risparmia, arrivando al celeberrimo «il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, [...] qualcosa di diverso dall’arte, di cui ha mentito l’aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito».⁹ Assestamento su una posizione che rischierà, «per davvero, di limitare la portata di un’indagine condotta con ampiezza di ricerca tuttora senza pari» (Guglielminetti 2001: 647).

Con una semplificazione, potremmo dire che se, tra i lavori crociani sul Seicento, il giovane Manganelli guarda più ai primi che agli ultimi, il Manganelli scrittore e personaggio pubblico farà l’opposto. Tuttavia, non è da escludere che la timida posizione di Manganelli studente fosse condizionata dalla temperie in cui viveva. All’inizio del secondo dopoguerra l’influenza di Croce era ancora fortissima e per un giovane laureando non doveva essere un’autorità facile da contestare. Un punto di vista diverso da quello crociano poteva offrirlo Luciano Anceschi, che in *L’idea del barocco* (1984) racconterà proprio di avere concluso gli studi giovanili «con l’idea fortemente incisa nella mente che “il barocco è il brutto nell’arte” secondo la tesi del neo-idealismo» mentre «la disputa del barocco era giunta a momenti di grande acutezza. Ne fui affascinato. E leggere Bartoli e Gracián fu una vicenda piena di impulsi» (Anceschi 1984: VII). Per Manganelli, Anceschi sarà un punto di riferimento, intellettuale e non solo, per tutta la vita. Tra i due si salderà presto una duratura amicizia, documentata da quel poco che resta dei loro scambi epistolari, e non è da escludere che Manganelli alludesse proprio ad Anceschi quando nell’introduzione della sua tesi scriveva che «la concezione del barocco» di Croce «ha incontrato molte opposizioni» (Manganelli 1999: 25).¹⁰ Da pochi mesi infatti (nel febbraio del ’45) era uscita l’edizione italiana della più celebre opera di Eugenio D’Ors, *Del barocco* (*Lo barroco*, 1944), tradotta e curata proprio da Anceschi, che nella prefazione sfogava tutta la sua

9. L’aguzza cuspide di una tradizione critica che ha le sue radici nello stesso Seicento ed è andata inasprendosi dal secolo successivo in avanti. A riguardo si può leggere la sintesi di Emilio Russo (2012) in *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*. Va precisato, però, che nel complesso quella crociana fu, per dirla con Marziano Guglielminetti, una «lunga e sofferta interpretazione del Barocco letterario italiano, tutt’altro che pacifica e lineare» (Guglielminetti 2001: 645). Tra i tanti bilanci possibili sulla ricezione critica del Barocco nel Novecento, oltre a Russo 2012, si può fare riferimento a Getto 2000 (in particolare: 377-469) e a Guglielminetti 2001: 645-659. Per le radici secentesche della condanna estetica e morale del Barocco si veda invece Quondam 2001: 111-175.

10. L’epistolario Anceschi-Manganelli è stato pubblicato prima da Aragno (Manganelli 2010) e poi da Castelvecchi (Id. 2020b), edizione da cui si cita. I due si conobbero in una commissione di maturità verso la fine degli anni Quaranta. Tra quelle pervenuteci, la prima lettera di Manganelli ad Anceschi è del 15 gennaio 1952, l’ultima del 31 maggio 1982. La prima di Anceschi a Manganelli è del 18 marzo 1960, l’ultima del 4 maggio 1990. Manganelli morirà pochi giorni dopo, il 28 maggio.

disapprovazione per gli impietosi e ideologici giudizi che ancora gravavano sul Seicento:

in Italia, la condanna fu aggravata, poi, da una severa ragione politica e morale, che [...] vedeva nel seicento il secolo che, duramente, ribadì le cause del nostro servaggio e della nostra miseria con generale rovina della vita culturale e morale: una specie di zona proibita, di favoloso *hic sunt leones*, di terribile silenzio pieno di spavento (Anceschi 1945: XII-XIII).¹¹

E sulle «vedute» di Croce tra il 1925 e il 1929, Anceschi notava che «le sue opinioni presto si diffusero, ed ebbero come esito [...] un nuovo diverso farsi problematico della nozione di Barocco. E sta di fatto che, se dopo il '29, ci fu tutto un lavoro vasto e aperto di rinnovata comprensione, esso si risolse in una discussione col Croce: o in una continua polemica sottintesa, opponendo vigoria di sistema a vigoria di sistema (come nel caso del D'Ors) o in un tentativo di provare la resistenza delle argomentazioni (come nel caso del Calcaterra) o assumendo una posizione di saggia medietà conciliatrice con qualche arguto moto polemico (come nel caso del Flora)» (Ivi: XXIV).

Il testo prefato da Anceschi è presente nella biblioteca pavese e i due passi appena riportati sono tra quelli che Manganelli ha evidenziato con un segno a margine. Tuttavia non possiamo escludere con certezza che si tratti di una lettura posteriore agli anni universitari: quando si tentano di ricostruire i percorsi di lettura di Manganelli resta l'ostacolo che Mariarosa Bricchi ha rilevato mentre lavorava sulla genesi di *Hilarotragoedia* (1964), ossia che «l'ingresso dei testi nella biblioteca manganelliana [...] non è databile e dunque, anche quando l'anno di pubblicazione autorizza a supporre un loro impiego finalizzato alla stesura di *Hilarotragoedia*, non esistono prove che l'edizione utilizzata fosse la stessa personalmente posseduta» (Bricchi 2002: 77).

Quel che è certo è che il barocco descritto da Manganelli nella sua tesi è un «agitato spirito» (Manganelli 1999: 65). Le sue pagine non tradiscono mai desiderio di condanna o senso di riprovazione e, caso o influenza che sia, in esse risuona spesso il nucleo delle riflessioni di Anceschi, che nella tensione interiore dell'uomo barocco rinveniva profonde analogie con le contraddizioni proprie dell'uomo novecentesco. Basti come esempio la conclusione del capitolo su Campanella, nel quale Manganelli riconosce un magistrale ritrattista della sensazione di smarrimento che può investire l'essere umano davanti a un'insicura prospettiva teleologica: «l'ansia dell'uomo di riconoscere il proprio destino, di porre la propria vita come tributo alla lenta inevitabile strada verso un dato reale di definitiva spiegazione, non è esaurito né esauribile. Finché l'uomo vive in un universo ignoto e sente in sé la necessità di salvarsi e l'angoscia di perdersi, riconoscerà in Campanella una fraternità dolente ma piena di speranza» (Ivi: 94). Nonostante il generale assenso per gli studi di Croce, nella sua tesi Manganelli si dimostra eccentrico rispetto alla tradizione critica dominante e, tra i nomi che cita, sembra piuttosto assumere come modello i chiaroscurali studi di Calcaterra,

11. Nella biblioteca pavese è catalogato: [F.MANG. Rari.Mod.DOrs/S 001].

omaggiato con il titolo del quinto capitolo, *Tacito in “Barocco”*, manifesto calco de *L'anima in barocco*, il celebre secondo capitolo del *Parnaso in rivolta*.

Dei testi citati da Manganelli nell'introduzione, comunque, quasi nessuno è conservato nella biblioteca in edizioni cronologicamente compatibili con una lettura antecedente alla stesura della tesi – fanno eccezione i libri di Croce, che, però, sono intonsi, dunque da considerarsi acquisti successivi. Troviamo, tuttavia, *Il Seicento* di Belloni, uscito per Vallecchi nel 1943 con diffuse sottolineature e numerosissimi altri segni di lettura.¹² A differenza di Anceschi, Belloni è citato esplicitamente, e in questo caso abbiamo ottimi motivi per pensare che l'edizione conservata sia l'effettiva copia su cui Manganelli ha lavorato per la tesi: l'alto grado di usura materiale, la presenza diffusa di sottolineature chiaramente di studio e non solo di proiezione o riconoscimento e il fatto, decisivo, che i segni di lettura abbondano quando Belloni tratta gli autori presenti nella tesi e si sofferma sul concetto di «ragion di stato».¹³ Le sottolineature per noi più rilevanti, però, sono quelle dei passi che rispecchiano le opinioni, sovente uguali ma invertite di segno, che Manganelli esprimerà sugli autori secenteschi nei suoi saggi più maturi e in parte, come vedremo, già nei quaderni degli *Appunti critici*. Prendiamo per esempio alcuni passi in cui Belloni parla di Daniello Bartoli. Alle pagine 459-460 Belloni scrive

la prosa bartoliana ci riuscirà interessante per l'ineleggibile sua virtù rappresentativa, anche se non susciterà in noi quell'ammirazione esagerata per la quale il Giordani giudicava il Bartoli terribile, [Manganelli sottolinea da questo punto in poi] stupendo, unico, singolare, così da annoverarlo tra i cinque scrittori che nella nostra lingua toccarono la sovrana eccellenza del dettato. Il Giordani stesso notò che invano si cercherebbe in lui un affetto in migliaia di pagine, “o glielo negasse la natura o lo vietasse la professione”; e così dicendo, ne indicò, benché vagamente, il temperamento artistico, che fu il temperamento di quegli scrittori la cui vita interiore sta tutta nella contemplazione della natura e delle cose esteriori e nel godimento che una tale contemplazione porta con sé (Belloni 1943: 459-60).

E poco oltre, con Manganelli che ancora sottolinea:

la perfetta calma dell'animo gli permise la contemplazione tranquilla e serena di quanto la fantasia gli andava fingendo di su le altrui relazioni; e il possesso sicuro della lingua, ch'egli maneggiò con criteri lontani da ogni pedanteria (e vedremo altrove le sue idee teoriche al riguardo), lo mise in grado di trovar senza sforzo le espressioni verbali rispondenti alle intuizioni fantastiche. Per lui quella che comunemente è detta forma, cioè la veste estrinseca del discorso, è la sostanza stessa della sua arte, è l'espressione vera della sua fantasia, sicché (ha osservato acutamente il Trabelza [sic!]) anche quello che è evidentemente ricerca dell'effetto stilistico formale, è in fondo una attività che ha radice nel suo particolare atteggiamento artistico (Ivi: 460).

12. Belloni 1943. Nella biblioteca pavese è catalogato: [F.MANG. Sagg. St.lett._1 6].

13. Per le strategie di lettura di Manganelli si vedano Torti 2018; Id. 2020; Francucci 2018: 121-150.

Non sappiamo con sicurezza con quale sentimento Manganelli abbia letto questi passi nel 1943, ma è certo che, per il Manganelli maturo, sarà amabilissimo uno scrittore dalla prosa arida di affetti e che fa della forma la sostanza stessa della sua arte. È superfluo, invece, chiarire che quelle che per lui sono o saranno ragioni d'amore, per Belloni, non certo tra i più aspri critici del Barocco, sono buone ragioni di diffidenza e ridimensionamento di un autore verso cui non nutriva totale disistima. Un ultimo esempio, dove Belloni è ben più caustico, ci è dato dalle riserve mostrate per l'oratoria sacra di scuola marinistica, i cui «vizi» principali sono:

il tono enfatico simulante straordinario commovimento dell'anima; l'abuso degli artifici rettorici, quali, per esempio, le ritrattazioni, le reticenze, le esclamazioni, l'incalzar affannoso delle domande; la ricercata simmetria dei pensieri e delle parole; il continuo passaggio dal senso proprio de' vocaboli al figurato; la tenace insistenza su d'una metafora; i concetti strani e spesso sconvenienti all'austera maestà del tempio; la predilezione pel paradosso; la poca naturalezza delle similitudini; le allusioni mitologiche; i modi impropri e irriferenti usati nel parlar di Dio: infine, per tacer d'altri difetti, le argomentazioni sofistiche, se non anche ridevoli e puerili (Ivi: 516).

Anche questo passo è puntualmente sottolineato dal Manganelli laureando, e molte di queste qualità potrebbero essere usate senza danno per descrivere con precisione quella che sarà la sua prosa matura. In ogni caso, si tratta di giudizi che non vengono in alcun modo accolti nella tesi, dove, anzi, abbiamo visto come il lavoro di Belloni venga menzionato con una certa tiepidezza. La probabile autonoma scelta del tema, le risonanze dei saggi di Anceschi, la diffidenza che fin dalla tesi ha mostrato verso la critica più sprezzante: nonostante manchino prove concrete per datare e valutare la prima lettura dell'*Adone* e dei testi di Bartoli, abbiamo delle buone ragioni per ritenere, non senza sorpresa, che il conciso ma icastico racconto della precoce iniziazione al Barocco abbia un fondo di verità.

3. Chi è Giorgio Manganelli subito dopo la laurea? Nel 1946 traduce *Fiducia* (*Confidence*, 1879) di Henry James per l'Istituto Editoriale Italiano e, nel 1947, *Una volta sola nella vita* (*Once in a every lifetime*, 1945) di Tom Hanlin per Mondadori. Ma come traduttore fatica ad affermarsi. Continua a scrivere versi, ma senza troppa convinzione: come poeta è insicuro e inedito. Si cimenta con una scrittura latamente narrativa, ma è scrittore ancora timido e inconcludente. Forse, più di ogni altra cosa, è un recensore, dilettante ma estremamente prolifico. A partire dal 1946 inizia a collaborare con «Il Ragguglio Librario», mensile di divulgazione culturale fondato a Milano nel 1933 dalla Compagnia di San Paolo. Basta scorrere l'elenco di recensioni, ora raccolte in *Non sparate sul recensore* (Manganelli 2018), per notare come si occupi quasi solo di letteratura angloamericana – da Chaucer a Stevenson – e mai di letteratura italiana. È una tendenza che troverà conferma negli *Appunti critici*, la serie di cinque quaderni redatti dalla primavera del 1948 al dicembre 1956, in cui Manganelli tiene traccia delle sue letture con note di critica

letteraria di estensione variabile.¹⁴ Anche qui scrive per lo più di autori inglesi e americani, dal Medioevo al Novecento, con rare escursioni tra le altre letterature europee – da Baudelaire a Schiller – e tra i classici – Fedro, Cicerone, Seneca –, suggerite più da contingenze che da spontaneo trasporto.¹⁵ Scarsissime le note sulla letteratura italiana e di autori del Cinque e Seicento non vi è traccia. Si tratta, per certi versi, di un'assenza eloquente, un ulteriore motivo per releggere il primo, determinante confronto di Manganelli con il Barocco italiano alla stagione delle letture liceali e universitarie. C'è da credere che, quando Manganelli comincia a tenere i quaderni di appunti, la spassionata lettura dei versi di Marino e delle angosciose elucubrazioni di Campanella sia già materia nervosamente attiva e, pur senza clamore, una tra le forze in azione sul suo polso critico.

Nel saggio posto in appendice agli *Appunti critici*, tra le varie aree in cui le note manganelliane possono essere raggruppate, Federico Francucci individua due poli fondamentali, in apparenza così distanti da non sembrare comunicanti in nessun modo. Del primo gruppo fanno parte appunti dove leggiamo un Manganelli insolito, che continua a insistere «sull'umanità concreta, sullo spessore della quotidianità, sulla profonda moralità delle opere letterarie, sull'immanentismo dell'epoca moderna» (Francucci II: 342). A sorprendenti stroncature (per esempio di Cicerone, in I 49 e I 50) si accompagnano altrettanto sorprendenti elogi (su tutti colpisce l'entusiasmo per il *Quartiere* di Pratolini, I 47). I numerosi commenti a Croce, del quale Manganelli legge la monumentale autoantologia *Filosofia - Poesia - Storia* (Ricciardi, 1952), si affiancano a note sulla filosofia neorazionalistica (V 49)¹⁶ e, soprattutto, a riflessioni su vari testi marxisti e su opere di Marx stesso, di cui legge con particolare attenzione il *Manifesto del partito comunista*.¹⁷ La

14. I quaderni critici, la cui edizione integrale è ancora inedita, si citano da Giorgio Manganelli, *Appunti critici*, a cura di Federico Francucci, *in corso di pubblicazione presso Adelphi*. I passi degli *Appunti* saranno citati indicando in numeri romani il quaderno (da I a V) e in numeri arabi il numero del singolo appunto (la numerazione degli appunti riparte da 1 ad ogni quaderno). Non è qui possibile mettere in relazione gli *Appunti* con le recensioni coeve di Manganelli, ma si tratterebbe di un'indagine senz'altro utile e, a quanto mi risulta, ancora non intrapresa. La selezione degli appunti più corposa tra quelle pubblicate si può leggere in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) 2022.

15. Nota Francucci nella postfazione agli *Appunti critici* che «a guardare bene lo scaffale manganelliano del 1951 [...] e gli appunti corrispondenti, ci si rende conto che le *Fiabe* di Andersen, così come la *Maria Stuarda* di Schiller, *Jane Eyre*, *Cime tempestose*, *Tifone*, *Lavaro*, le novelle di De Musset, *Eugénie Grandet*, *Père Goriot* e *Honorine* di Balzac, i racconti di Xavier De Maistre e *La signora delle camelie* (e aggiungiamo anche l'*Apologia di Socrate* e il *Pierre Loti* commentati nel quaderno I), erano usciti tutti per la BUR tra 1949 e 1951» (Francucci II: 340). È necessario quindi ponderare l'apparente curiosità onnivora di Manganelli sulla base di ciò che necessariamente la condizionava. I tascabili BUR erano molto economici e offrivano «alle tasche meno guarnite – e quelle di Manganelli erano e sarebbero rimaste per anni semivuote – un ampio catalogo di titoli classici delle maggiori letterature europee» (*ibidem*), a cui non avrebbero avuto accesso diversamente.

16. In particolare di Ludovico Geymonat (1908-1991). Di Geymonat, filosofo, matematico ed epistemologo, la biblioteca pavese custodisce *Saggi di filosofia neorazionalistica*, Einaudi, Torino 1953, con numerose note a margine, sottolineature e altri segni di lettura.

17. Negli *Appunti critici* è citato più volte e la copia conservata nella biblioteca pavese (Einaudi 1947, con commento di Delio Cantimori) è ricca di sottolineature e postille.

prospettiva marxista risalta quando Manganelli, «assai lontano dai cardini estetici e ideali per i quali è più conosciuto, lavora intorno alla definizione di un realismo estetico e rappresentativo a cui si accompagnano qualità, o diciamo pure virtù, etiche come la concretezza, l'umanità, l'onestà» (Ivi: 343-344). Quando, ad esempio, non si mostra interessato a rilevare la qualità astratta e funzionale di un personaggio, ma dei personaggi cerca di valutare la “terrestrità”, parola, noto ancora sulla scorta di Francucci, ricorrente negli appunti di Manganelli a partire dal 1953 (ad esempio in IV 2, IV 22, IV 57), «un lemma crociano utilizzato anche da Gramsci» che indica l'insieme di relazioni materiali e spirituali che un individuo intrattiene sulla Terra, parte del gruppo di luminose parole che possono guidarci attraverso l'itinerario culturale che Manganelli compie in questi anni. Non solo *terrestrità*, infatti. A Gramsci – negli *Appunti* citato esplicitamente una sola volta – e più in generale al marxismo conducono parole-chiave come *classe*, *lotta di classe*, *ideologia* e *contraddizione*, oltre che la ricorrente «descrizione di sé come disordinata congerie di ideologie diverse e contrastanti». Leggendo gli *Appunti* è evidente che da parte di Manganelli il marxismo è «fatto oggetto di un'adesione tanto tenace nel suo volontarismo [...] quanto tormentata e ostacolata da forze interiori, psichiche e culturali, profonde» (Ivi: 343). Tra queste pagine Manganelli si descrive e dimostra profondamente diviso. Non solo da un punto di vista critico-letterario, ma anche politico, religioso, esistenziale: un soggetto con «infinite interiorità in reciproco rapporto» (Manganelli 1999: 2) – come scrisse lui stesso dei letterati secenteschi nella sua tesi – e in perpetua contraddizione. È una situazione di contrasto che ci rimanda a un'altra importantissima concrezione di lessico marxista: *dialettica*, che funziona al tempo stesso da aggregante e da discriminante tra le due principali, tortuose zone della sua psicomachia interiore. Se, infatti, da un punto di vista lessicale *dialettica* è un precipitato delle letture gramsciano-marxiste, da un punto di vista concettuale sembra a poco a poco collocarsi nel grumo di pensieri del secondo polo, quello dove non è difficile trovare elementi di continuità con il Manganelli che verrà, lo scrittore che si manifesta dall'esordio *hilarotragico* del 1964 in avanti. È il Manganelli che «asseconde altre sue dinamiche interiori e parla della scrittura come un balletto e come una *suite musicale* [...]. La “trama come puro disegno”, l'artificio rituale praticato in una forma fatua e leggera, sono già tutti qui» (Francucci II: 345).¹⁸

18. Non mancano riferimenti al marxismo nel primo quaderno, ma si fanno senz'altro più numerosi dal secondo in avanti; il primo appunto sul *Manifesto del partito comunista* è del 27 febbraio 1952 (II 89). Proprio Francucci è tornato sul rapporto tra Manganelli e il marxismo in un breve contributo dal titolo *La “lotta ideologica” e lo studio: Marx, Gramsci, Freud...* (Francucci 2022) dove ripercorre nel dettaglio l'elenco di letture marxiste desumibile dalla lettura degli *Appunti critici* e dalla consultazione del fondo della biblioteca pavese: «Dopo la metà degli anni Cinquanta il suo interesse per il marxismo sembra tramontare; tuttavia registriamo ancora la presenza di pubblicazioni risalenti a quel decennio: ad esempio un'antologia di Marx e Engels in inglese (Marx & Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy*, Edited by Lewis S. Feuer, Anchor Books, New York 1959), *Il significato attuale del realismo critico* di György Lukács (Einaudi, Torino 1957), o *Marxismo e neopositivismo* di Cesare Cases (Einaudi, Torino 1958)» (Ivi: 96). Con sorpresa, però, Francucci nota che tra i libri di Manganelli si trova, postillato dall'inizio alla fine, *Gramsci. Un uomo sconfitto* (Rizzoli 1980) di Laurana Lajolo: «A pagina 106 c'è una citazione da Gramsci: “vale la pena di vivere, se si è comunisti”. Manganelli sottolinea» (Ivi: 100).

Un gruppo di appunti su D'Annunzio, per esempio, riecheggia *Splendide larve*, recensione all'antologia dannunziana *Poesie, Teatro, Prose* – curata da Mario Praz per Ricciardi (Napoli, 1966) – inclusa in *Letteratura come menzogna* (1967). Di D'Annunzio, Manganelli elogia la prosa, le cui immagini paiono «urgere delle parole stesse: come le trovasse nelle pieghe della sua voce»; la sua eloquenza lo affascina (I 30), ritiene che leggerlo sia «il più disperato e nobile sforzo che si possa fare nel 1948» (I 31) e insiste sulla necessità di preservare l'autonomia estetica delle sue opere: «la posizione di D'Ann. fu tale al suo tempo, perché D'Ann. era il suo tempo; era dunque un D'Ann. storizzato, forma letteraria d'una società e d'una crisi. Ora D'Ann. è fuori da ogni legame storico con noi. Ma tutto ciò che c'entra con l'estetica? L'estetica è antistorica – l'opera d'arte non ha, come tale, né storia né contenuto né "importanza"» (I 38). Tutto torna in *Splendide larve*, compresa la speranza di un recupero dannunziano. Discorso analogo per gli appunti su Fedro, ripresi con precisione in un articolo raccolto in *Laboriose inezie* e che consuonano, inoltre, con alcuni passaggi di un pezzo dedicato a Esopo, raccolto in *Angosce di stile* (1981) e poi voluto da Manganelli in *Antologia privata* (1989). Del favolista latino Manganelli apprezza «quel suo modo veloce di scrivere, per sentenze [...] *chagrin*, rancoroso e duro». Lo descrive come «un moralista incattivito», tracimante di odio «vero; che odia, che gode – come tutti i moralisti – del male altrui con una sua squallida asciutta letizia. Non è un raccontatore, e non interessa come "creatore" (ma nessuno ci interessa come creatore) tutti *vulpes, leo, asellum, feles*, tutti pretesti; ma che amara potenza di odio, e che calma (per questo è grande), che lucidità. [...] classico, e cioè disincantato» (I 48). E a rimandarci all'atarassica scrittura bartoliana, secondo la descrizione di Belloni, abbiamo un appunto su Emily Brontë: leggendo *Wuthering Heights* (1847), «un discorso demenziale, svolto in una sintassi perfetta», «non si prova nulla [...] ma alla fine si è sfiniti, come se si fosse provato ogni passione, e allo stato puro: veleni per angeli. 15-5» (II 20).¹⁹

In questa zona di appunti, però, a interessarci è soprattutto la seconda parola che, insieme a *dialettica*, può fare da sorprendente *trait d'union* tra i due poli, ossia *retorica*. Nei quaderni, Manganelli ricorre per la prima volta all'uso di *retorica* con un senso non generico il 24 giugno 1951, in alcune riflessioni sulla lirica siciliana delle origini:

ho l'impressione che un linguaggio letterario è comunicabile (letterariamente) solo come retorica: un linguaggio assolutamente estraneo alla retorica sarebbe affatto privato e inintelligente ([...] è una idea oscura, ma mi pare che una retorica [come una convenzione letteraria] sia una traduzione in termini di letteratura di una società [direi

19. Ho scelto volutamente degli appunti dei primi quaderni, nessuno posteriore al 15 maggio 1951. Passi simili ci costringono a ridimensionare quello che spesso viene detto commentando i quaderni manganelliani, cioè che dal primo all'ultimo si ha «un cambio del suo paradigma critico che comporta una complessiva riformulazione sue priorità estetiche» e che il Manganelli dei primi quaderni «si trova al polo opposto dell'antumanesimo formalista che si compiacerà di fare delle *Laboriose inezie* il proprio oggetto d'analisi» (Ceresi 2022: 111). È vero che il mutamento è profondo e che il polo formalista ha finito per prevalere su quello marxista. Ma è importante notare che le due prospettive coesistono fin dall'inizio, generando una riflessione critica intermittente, ricca di sfumature, contraddizioni e discontinuità stimolanti da seguire nel dettaglio.

classe] [...]). Dunque: poesia anonima, e così intimamente tale che l'eventuale ritrovamento degli autori non sposterebbe il problema; poesia di classe, cioè scritta, letta, elaborata in un definito ambiente sociale; poesia altamente 'convenzionale'; destinata ad esprimere la compatta *Kultur* della classe; quindi affatto priva di riferimenti in qualche modo riducibili ad occasione: [...] verrebbe a collocarsi fuori dalla poesia, per chi si accosti con strumenti di misurazione romantici, o crociani; oppure ci si ridurrebbe ad andare in cerca di pezzettini leggibili in chiave romantica (De Sanctis) o in chiave sensibilistica (Flora). Ad ogni modo si tratterebbe di delibare deliziose minuzie, mentre la città resterebbe sotto la lava solidificata [...]. 24-6 (II 30)

L'interpretazione della poesia della scuola siciliana da un punto di vista storico-sociologico, con un lessico genericamente marxista, è unita a un'attenzione per la dimensione retorica della letteratura che negli studi letterari si farà «conclamata solo negli anni Sessanta dei Barthes e dei Lausberg» (Cortellessa 2022: 65). Quelle di commento alla lirica siciliana sono pagine «straordinarie», perché, citando le parole di Andrea Cortellessa, «abbiamo il privilegio di assistere a qualcosa di unico: al sorgere progressivo di un'idea, un'eresia che in questo sistema del "realismo" s'inocula progressivamente. Sino a minarlo dalle fondamenta e, infine, a farlo crollare di schianto» (Cortellessa 2006: 105). Una sedizione interna testimoniata dall'appunto del primo novembre 1951, su *La perla* (II 62), «uno degli "oggetti poetici" più belli e inattaccabili del Medio Evo». Secondo Manganelli,

la volontà geometrica che solidifica e salva questo "oggetto" è la retorica: intendendo una consapevolezza non individuale, ma sociale – di scuola o collettività – esattamente localizzata nello spazio, nelle fonti e nei testi. Una tale consapevolezza è destinata a farsi – ed è la sua apoteosi – in parte inconsapevole, uno stile dell'esistere. La sua efficacia è riconoscibile dal grado di durezza, di impermeabilità, di esattezza che ne risulta: senza comunicare freddezza, ma piuttosto il calore negativo, diffuso, coltissimo della sua storia. Quell'argomentare secco e drammatico, quel continuo levitare dei sentimenti in oggetti [...]. 1-11

Altrettanta importanza alla retorica viene data in una nota su *The Malcontent* (III 23), tragedia elisabettiana di John Marston. Qui Manganelli riconosce che persino in un dramma teatrale – se è un «capolavoro di retorica» perfettamente costruito, fondato su un sistema linguistico «ambivalente» – trama e personaggi non sono gli unici appigli per il lettore, ma, anzi, sono subordinati alle malie delle costruzioni retoriche, che agiscono come «un'aria che associa secondo i ritmi di certe correnti d'aria, parole e aggettivazioni». L'opera letteraria come «capolavoro di retorica»: lo scrittore, perciò, come retore. E tra i massimi retori della modernità, fin dagli *Appunti critici* è annoverato l'amato Thomas De Quincey, il singolare scrittore di *Confessions of an English opium-eater* (1822) che, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 6 aprile 1983, Manganelli elogierà per la prosa dalla «sintassi di un lettore di prosa latina e di predicatori barocchi» (Manganelli 2020a: 288). Nell'appunto v 6, Manganelli scrive che le angosce dello scrittore inglese

generano il linguaggio solitario di colui che ascolta se stesso: il freddo, empio gaudio della retorica. [...] Se De Quincey rompesse quella sua eloquenza teologica, forse sarebbe grandissimo: come è ora, è ancora più grande: ma non come “uomo” – come “oggetto”. *The English Mail-Coach*: impossibile leggerlo senza sentire che è retto da un sistema, una partitura musicale. [...]. 3-7

L'anonimo della *Perla* usa la retorica per far «levitare» i sentimenti in oggetti. De Quincey grazie alla retorica trasforma sé stesso – la sua solitudine, la sua angoscia – in «oggetto» di *The English Mail-Coach*. Soltanto grazie alla retorica, usata con cinismo, è possibile modellare un altrimenti informe e astratto materiale emotivo e sentimentale per farne letteratura. È detto chiaramente il 12 luglio 1954, quando Manganelli scrive di Lionel Johnson, poeta e critico inglese di fine Ottocento che possiede «un gusto esatto, colto, serioso, della retorica» che lo «protegge» e lo «salva dal generico, dall'esclamativo, dal mistico»: «la retorica è sensibilità alle parole come tale, ed è, tecnicamente, la più sottile difesa dalle acque basse del sentimento che il poeta possegga. [...] una salvezza dall'entusiasmo, e, proprio, dall'*engagement* (dove c'è un'altra retorica: una r. senza storia, della cronaca emotiva)». La poesia di Johnson è «*at his best*, carica», «sensuosa» e «barocca» (V 13).

4. Come detto, nei quaderni critici non ci sono appunti su autori italiani cinque o secenteschi. La parola *barocco*, però, qualche volta compare. A volte Manganelli la usa in riferimento a Shakespeare – che sembra scoprire proprio in questo torno di anni – altre la assume come qualità trans-temporale o categoria metastorica. Solo una volta, però, sembra impegnato ad abbozzare una definizione esplicita, ossia il 6 gennaio 1953, nella famosa *ouverture* del terzo quaderno, a partire da alcuni versi dello shakespeariano *King John* (1596):

Nay, in the body of this fleshly land,
(3 punti) [sic]
this kingdom, this confine of blood and breath,
hostility and tumult reigns”
between my conscience and my cousin’s death

King John, act IV, sc. II

Il barocco è il sistema dei contrasti, ma non risolti, senza dialettica: è proprio il coesistere del sì e del no, una “follia ragionevole”; non può dunque tendere ad una soluzione, e gli è estraneo l'ottimismo romantico; ma neppure è pessimista: è piuttosto tragico, e vitale: troppo intento alla robustezza dei suoi contrasti, per accordarsi tregua. In certo senso, non sceglie: e sceglie l'assurdo, il contraddittorio. La sua “inquietudine” non riguarda la persona, non è soggettiva: è il sistema delle cose che si agita, e le forme che si contrastano e affondano. Più che sofferenza: una tensione limite, negli oggetti stessi. 6-I-1953 (III 1)

Ragionando sul barocco, Manganelli riconosce in modo implicito la possibilità dell'arte di eludere il principio di non-contraddizione, ossia di costruire un

discorso la cui validità non è pregiudicata dall'espressione di posizioni, concetti, valori contrari e contrastanti. Questa potenzialità sempre presente e connaturata all'arte tutta, però, è soprattutto dal barocco a essere assunta come principio costitutivo e condotta all'estremo. Forse è per questa ragione che il barocco è «tragico, e vitale», perché, per esistere, è costretto ad alimentare ciò che lo dilania. Fondarsi sulla contraddizione comporta dipendere costantemente da essa, non potervi rinunciare mai e, anzi, doverla ricercare, ravvivare, esacerbare di continuo. Tanto in politica che in letteratura, in questo senso il barocco dal manganelliano, come ha rilevato Agamben commentando la tesi di laurea, è un organismo «che tende all'infinito ad annullarsi, ma che si mantiene indefinitamente attraverso la scrittura del proprio disastro» (Agamben 1999: 12).²⁰ Se il barocco è «proprio il coesistere del sì e del no» e si fonda sulla contraddizione, però, per capire meglio cosa è *barocco* per Manganelli a quest'altezza, è necessario approfondire cosa racchiude e implica per lui il concetto *contraddizione*. E parlare di *contraddizione* ci conduce, inevitabilmente, a parlare di *dialettica*.

Stando agli *Appunti critici*, Manganelli si interessa con più insistenza alla dialettica nella primavera del 1954, quando comincia a compilare il quinto quaderno. Di lì a poco ne appare ossessionato. In una prima fase la usa in modo ambiguo, spesso come opposto di *contraddizione*, segno di una concezione ancora legata all'idea di sintesi. Nondimeno, questa incertezza si fa via via più produttiva per continuare a ragionare sul tema. Il 23 maggio 1954 valuta la possibilità di contraddizione logica tra due proposizioni in un discorso di comunicazione, due proposizioni matematiche e due proposizioni estetiche. La conclusione è che «solo nell'ultimo caso abbiamo proposizioni libere: anzi, si ha libertà solo dove si ha modo di enunciare proposizioni contrarie e non contraddittorie [...] dove non si ha contraddizione tra l'affermazione e la negazione» (v 6). La riflessione sulla contraddizione in ambito estetico non è disgiunta – anzi, sembra, piuttosto, esserne stimolata – dalle riflessioni sulle contraddizioni ideologiche con cui è costretto a convivere un individuo. La relazione tra le due prospettive d'indagine emerge nelle note del 26 marzo 1955, entrambe redatte sulla scorta della lettura di *La fine di una cultura* (Einaudi, Torino 1949) del marxista Christopher Caudwell: «noi, naturalmente, siamo l'ideologia: e siamo, insieme, tutte le ideologie. Talora

20. È importante notare che quella di Manganelli è, con ogni probabilità, un'interpretazione personale attraverso la quale contraddice, consapevolmente, le più diffuse ricostruzioni del Barocco storico. È sufficiente leggere il capitolo su Campanella, «indubbiamente spirito barocco», per rendersi conto che Manganelli non ignorava per nulla l'aspirazione dell'uomo secentesco a suturare le proprie ferite, ossia a rappresentare il molteplice, anche nei suoi contrasti più vistosi e aspri, ma per ricomporlo in superiore unità e non per articolarlo in contraddizioni inconciliabili: «Nella *Città del Sole* Campanella ha purificato, tradotto in mito, denso di divino e inconoscibile la sua concezione dello stato, dell'uomo, dell'universo. Quest'uomo che tutta la vita aveva indagato il segreto dell'accordo delle singole vite, nella vita universale aveva vagheggiato un organismo super-individuale, capace di porre e mantenere tale accordo. Aveva cercato, attraverso il consapevole ragionamento, di attingere l'ebbrezza finale: il suo stato doveva avere un supremo valore mistico. Le leggi fondamentali le aveva cercate in sé: nella sua volontà di organizzare razionalmente il conoscibile. Egli aveva cantato la costanza dell'uomo: e l'uomo doveva essere, nella sua più alta impressione, una unità capace di tutto sapere, una sorta di ultima organizzazione dell'universo» (Manganelli 1999: 93).

la lotta può essere feroce ad un punto tale che le diverse parti dell'individuo vanno per conto proprio: e così, ci sono puttane cattoliche, pederasti marxisti», si tratta di una «frattura» che «attraversa tutta la letteratura; la cultura non è che la traduzione in parole di questa lotta devastante» (v 34). E ancora: «Caudwell <dice> (ad es., pag. 218) che attraverso l'arte l'uomo si fa consci dei suoi sentimenti. La parola sarebbe sempre coscienza, ma solo la coscienza dei sentimenti sarebbe arte. Ma quali sentimenti? Tutti? (Forse sì: anche la coscienza dell'odio, o della volontà di morire.) Donde, mi pare, l'arte sia estranea alla alternativa vero/falso. 26-3» (v 36).²¹ Ma se nella possibilità di superare il principio di non-contraddizione l'opera d'arte trova la sua specificità formale nonché la sua libertà, per l'individuo l'accettazione dei contrari è coatta e la coesistenza di istanze contraddittorie è «spesso intollerabile»:

L'idea che la lotta ideologica – e di classe, e forse ogni altra lotta – passi attraverso di noi, mi pare un'idea fondamentale, per intendere certe forme capziose e proteiformi della dialettica della storia – io sono la storia, ma non tutta la storia, sono per l'appunto anche gli elementi dialettici non conciliati, non superati; non è detto che l'individuo sia sintesi, anzi costantemente l'individuo è contraddizione (spesso intollerabile), e poiché questa contraddizione riguarda tutti insieme i sentimenti e i simboli, gli affetti e i concetti, nulla può essere più ozioso di quella scelta che, con forze meramente intellettuali, si sforzi di concludere il conflitto, di escogitare una sintesi “intellettuale”, e perciò insufficiente, velleitaria, e tirannica. [...] 13-VI (v 47)

È una riflessione stimolata anche da *Materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (Einaudi, 1948), opera di Gramsci che Manganelli confessa di leggere proprio in questi mesi, lamentandosi, tuttavia, di comprenderla poco a causa della sua scarsa preparazione filosofica.²² Penso, del testo gramsciano, a brani come:

L'uomo attivo di massa opera praticamente, ma non ha una chiara coscienza teorica di questo suo operare che pure è un conoscere il mondo in quanto lo trasforma. La sua coscienza teorica anzi può essere storicamente in contrasto col suo operare. Si può quasi dire che egli ha due coscienze teoriche (o una coscienza contraddittoria), una implicita nel suo operare e che realmente lo unisce a tutti i suoi collaboratori nella trasformazione pratica della realtà e una superficialmente esplicita o verbale che ha ereditato dal passato e ha accolto senza critica. Tuttavia questa concezione «verbale» non è senza conseguenze: essa riannoda a un gruppo sociale determinato, influisce nella condotta morale,

21. Francucci segnala che «di Caudwell la biblioteca pavese conserva anche *Further Studies in a Dying Culture*, a cura e con prefazione di E. Rickword, The Bodley Head, London, 1950, e *Illusione e realtà: saggio sulle origini della poesia*, Einaudi, Torino, 1950 (quest'ultimo con sottolineature di Manganelli)» (Manganelli I: 297).

22. «Mi accorgo – e ne soffro – che la mia formazione filosofica è talmente lacunosa e monca e imprecisa che con tutta probabilità io sono e sarò sempre negato alla vera gioia filosofica, al gusto della lettura filosofica. Lo capisco leggendo Gramsci (*Materialismo ecc.*) che per me è per metà affatto incomprensibile. E quel che mi esaspera è capire che lì stanno, discussi e forse risolti, tre quarti dei problemi che mi girano per il capo: Peccato» (v 33).

nell'indirizzo della volontà, in modo piú o meno energico, che può giungere fino a un punto in cui la contraddittorietà della coscienza non permette nessuna azione, nessuna decisione, nessuna scelta e produce uno stato di passività morale e politica. La comprensione critica di se stessi avviene quindi attraverso una lotta di «egemonie» politiche, di direzioni contrastanti, prima nel campo dell'etica, poi della politica, per giungere a una elaborazione superiore della propria concezione del reale. La coscienza di essere parte di una determinata forza egemonica (cioè la coscienza politica) è la prima fase per una ulteriore e progressiva autocoscienza in cui teoria e pratica finalmente si unificano (Gramsci 1996: 34).

O a passaggi dove si afferma che «ogni individuo non solo è la sintesi dei rapporti esistenti ma anche della storia di questi rapporti, cioè è il riassunto di tutto il passato» (Ivi: 54). Manganelli ha letto e meditato Gramsci con attenzione, probabilmente con una comprensione maggiore di quella che dichiara, e si è visto che le riflessioni gramsciane hanno lasciato più di una traccia nel suo discorso. Allo stesso modo, però, a quest'altezza cronologica esiste tra i due una distanza di visione non sanabile: per Gramsci una soluzione sintetica, in cui teoria e prassi trovano conciliazione nell'individuo, era possibile, ma a Manganelli l'ottimismo gramsciano è sempre più estraneo. Commentando il rapporto tra i due, Francucci scrive che «è la sostanza del discorso gramsciano, in campo di estetica di politica della cultura soprattutto (ma è inevitabile la connessione al piano della politica rivoluzionaria) che interessa Manganelli, ed è rispetto a quella sostanza che si registra un atteggiamento più ambivalente. Un'adesione, si direbbe, razionalmente progettata che si scontra con una serie di resistenze» (Francucci 2022: 97). È così, e le resistenze sono tali che poco tempo dopo, il 28 giugno 1955, si traducono nella delusa ammissione di non essere riuscito a diventare comunista: «nel presente non ho gioie che quando riesco a dimenticarmi nei libri, nel pensare. Non sono diventato comunista. Non ci riesco. Ed ora che la pace sta affermandosi, mi pare che non ci sia più nulla da attendersi, solo il solidificarsi della nostra disperazione» (V 81). Da questo momento in avanti, negli appunti compariranno sempre meno allusioni a testi marxiani e marxisti. Il marxismo ha inciso molto sulle riflessioni giovanili di Manganelli, tanto sulla concezione dell'arte come forma dialettica quanto su quella dell'individuo come soggettività plurivoca e frammentata, e il suo contributo non va trascurato – anzi, manca tuttora un contributo critico che indagini la questione a fondo e in maniera davvero esaustiva. Allo stesso tempo, però, è proprio nello iato dalle posizioni marxiste che s'insidia l'elemento più specificamente barocco, nel senso manganelliano, della sua visione dialettica, ossia la definitiva espunzione del momento sintetico, da intendersi sia come possibilità per l'individuo di armonizzare teoria e prassi sia come esigenza per l'opera d'arte di armonizzare gli elementi contraddittori.

5. Capita tuttavia di usare dei concetti, e delle parole, con oscura coscienza del loro pieno valore: il che conferma il valore strumentale delle parole, la loro posizione dinamica, per cui continuamente la loro situazione muta, si fa da adeguata, inadeguata per eccesso o per

difetto. Un concetto che io uso sovente (a dire il vero, tra me e me) specie quando mi trovo davanti ad un quadro, è il concetto (piuttosto la parola) dialetticità. Dico che un quadro è dialettizzabile (da noi che lo guardiamo) o che non lo è: ma, onestamente, mi è oscuro quel che intendo dire. Posso spiegare cosa è un quadro non dialettizzabile: è il quadro decorativo, compiaciuto – ad esempio, il Domenichino della *Caccia di Diana*, o la *Circe* del Dossi. Non sono opere dialettizzabili: cioè non offrono resistenza, non hanno un centro gagliardo di vitalità che aggredisce, offende chi guarda. Si possono interamente “guardare”, e non lasciano residui. [...] Il quadro dialettizzabile (prendi qualunque quadro del Caravaggio) è una presenza cui non si sfugge [...]. (V 55)

È il 21 giugno 1955 e il discorso sulla dialettica, per quanto condotto ancora confusamente, per Manganelli è sempre più centrale. Di questo Manganelli in formazione, potremmo scrivere quanto egli scrisse di Edmund Wilson, ossia che la sua «storia culturale [...] può rintracciarsi seguendo la storia della sua critica, indicando in qual modo si definisca non una sistematica, che in lui è assente, ma un organismo di problemi, di metodi, di tecniche di lettura: storia di un gusto e dei dati di cultura che lo toccano e modificano» (Manganelli 2004: 152). Al progressivo distacco di Manganelli dal marxismo non segue l'abbandono della dialettica come categoria interpretativa, e proprio Wilson si rivela un importante figura di confronto per continuare a riflettere sulla questione. Il 17 luglio 1955, Manganelli segnala la «riscoperta» del critico statunitense, di formazione storicistica e cautamente avvicinatosi al marxismo ma praticante una critica letteraria non sorda ai valori formali di un'opera. Gli «pare un'anima fraterna, e quindi da studiare con grande attenzione» (v 78).²³ Se consideriamo la complessità del garbuglio d'influenze che agiscono su di lui nei primi anni Cinquanta – a partire dalla filatessa di letture marxiste – certo non meraviglia che Manganelli potesse avvertire con un critico come Wilson una corrispondenza d'elezione.²⁴

23. Di qui a un paio d'anni, da «anima fraterna» Manganelli lo nobiliterà a maestro, e quello wilsoniano non solo sarà un magistero mai rinnegato o dissimulato, ma, di più, Wilson sarà l'unico autore a meritare ben tre scritti in *Letteratura come menzogna: La critica di Edmund Wilson, L'onestà faziosa e Pertinenti menzogne*, precedentemente pubblicati rispettivamente sulla rivista «*Studi Americani*» nel 1958, sul «*Mondo*» nel 1966 e sull'«*Espresso*» lo stesso anno. Negli *Appunti critici* Manganelli scrive di *The Triple Thinkers, Twelve Essays on Literary Subjects*, John Lehmann, London 1952. Francucci segnala che «il volume, conservato nella biblioteca pavese, è fitto di sottolineature e altri segni di lettura. La frase citata viene dal saggio *Bernard Shaw at Eighty* (ed è a p. 172 e non a p. 180): il termine “imaginatively” è fortemente sottolineato a matita» (Francucci I: 305).

24. L'accoglienza a lungo termine nell'olimpo manganelliano di un critico marxista e «grande umanista», però, può destare legittime perplessità. Non manca di notarlo Lavinia Torti, che nell'articolo *Dear Bunny, Dear Volodya, Dear Manga* (Torti 2018) ha studiato le postille di Manganelli ad alcuni libri di Wilson e di Nabokov. Manganelli, però, apprezzerà sempre che, pur «di idee radicali, incline a simpatie marxiste, Edmund Wilson in nessun caso fa ricorso a criteri ideologici, comunque acconciati, per dar giudizio di opere letterarie» (Manganelli 2004: 172) e, anzi, ne apprezza l'«onestà faziosa»: «Wilson ha assolto puntigliosamente al supremo compito del vero critico, che è quello di non capire alcune cose, di essere totalmente impervio a taluni valori, perché altri gli si svelino con incontestabile chiarezza» (Ivi: 199). Per la stessa ragione Manganelli salva Francesco De Sanctis: «la così detta Storia della letteratura deve essere Letteratura. Come il nostro De Sanctis, che è pieno di errori di fatto e che trovo detestabile e adorabile nello stesso fiato, come

Negli *Appunti critici* Manganelli cita e commenta lungamente un passaggio di *The Triple Thinkers*:

«One *<of>* the prime errors of recent radical criticism has been the assumption that great novels and plays must necessarily be written by people who have everything clear in their minds. People who have everything clear in their minds, who are not capable of identifying themselves imaginatively with, who do not actually embody in themselves, contrary emotions and points of view, do not write novels or plays at all – do not, at any rate, write good ones. And – given genius – the more violent the contraries, the greater the works of art» (E. Wilson, *The Triple Thinkers*, p. 180)

1) È vero. L'arte è in primo luogo accettazione dei contrari: un'arte non dialettica non è tale, è propaganda, è dichiarazione di fede. Quindi, il mondo dell'artista è un mondo necessariamente doloroso: talora fino ad essere intollerabile. E non è analizzabile oltre il punto in cui l'inclinazione dottrinaria ci richiama a trovare una "visione sintetica". Quindi l'arte è, in una data situazione storica, il risultato della tensione, di tutti gli elementi della tensione del momento. Quindi le scelte logiche dell'artista, la dichiarazione di fede, e anche la deliberata struttura imposta ad un'opera d'arte, sono fatti extra artistici: il nucleo artistico, se autentico, deve includere anche le passioni di cui l'autore rinnega il contenuto pratico, programmatico. Quindi ogni scelta programmatica è falsa, ogni imposizione è inutile, l'arte o si accetta o si uccide (V 70).

La *dialettica*, ormai risemantizzata, non è più un processo sintetico ma il riconoscimento e il mantenimento del conflitto. In questo senso, essa riguarda tanto l'arte quanto la vita: anche nella vita, osserva Manganelli, le alternative spesso «non si producono», o perché si distribuiscono tra individui diversi (il «fascista» e la «persona onesta» esistono contemporaneamente), o perché convivono come contraddizioni all'interno del singolo soggetto. Tuttavia, nel momento in cui l'individuo agisce, è costretto a scegliere un solo punto di vista, che sopprime gli altri: può agire soltanto non contraddittoriamente, il partigiano uccide o *non uccide* il fascista. Dunque, si chiede Manganelli, è «possibile scrivere un libro in cui le ragioni del fascista e della persona onesta sono allo stesso livello? [...] Forse, come dico: dialetticamente. Cioè: la rozzezza non è vista astrattamente, ma in dialettica col resto». Nell'opera d'arte l'individuo ha la possibilità di preservare piani di coscienza non solo diversi ma anche opposti e lo fa o accettando e traducendo la violenza delle proprie contraddizioni oppure attraverso uno sforzo di riconoscimento della parzialità del proprio sguardo, che gli consente di accoglierne altri, così da preservare quel nucleo artistico «autentico» in cui rivivono con pari vitalità anche le passioni antinomiche a quelle in cui l'autore può sentire un «contenuto pratico, programmatico» (V 70). La dialettica diventa allora non solo valore estetico, ma anche valore morale – l'unico,

accade agli scrittori» (Id. 1994: 42-43); «Nella *Letteratura italiana*, De Sanctis, questo sinistro genio dell'omissione e della citazione inesatta, si dimostrò romanziere assai più cattivante di Cesare Cantù. Leggiamo Sainte-Beuve, Taine, Chesterton, Edmund Wilson perché sono impuri, perché fanno letteratura, e dunque, come deve essere per i letterati, sono arbitrari, anzi, per chiudere il discorso, 'hanno torto'» (Ivi: 120-121).

paradossalmente, capace di difendere l'arte da ogni moralismo: «la moralità dell'arte è in quella difesa della dialettica: altrimenti è parrocchia» (V 75). E proprio in questo orizzonte si chiariscono i ruoli del cinismo e della retorica: atteggiamento e, in senso lato, strumento attraverso cui lo scrittore, nella fatica dell'autoanalisi, può sottrarsi all'ideologia e alla fascinazione «dell'*engagement*» (ricordiamo l'appunto su Johnson) che si presentano come illusorie soluzioni sintetiche.

6. Siamo nell'autunno del 1955 e si è ormai irrobustita la direttrice critica che Manganelli decide di seguire con entusiasmo: «un'idea da sviluppare: l'arte come dialettica. Un'idea gigantesca. 8-X» (V 98). Dialettica ormai inequivocabilmente intesa come «la forma dell'espressione artistica [...] che pone gli opposti contemporaneamente, su un piano in cui non si negano (si negherebbero nel discorso logico). 17-X» (V 104), una definizione che non può non fare tornare alla mente la definizione che Manganelli dà di barocco come «sistema dei contrasti, ma non risolti» – da questo punto di vista, un autore può essere definito barocco anche se distante da una poesia «carica» e «sensuosa» come quella di Lionel Johnson. Arriviamo, ora, a un appunto tra gli ultimissimi, dove i principali fili che abbiamo seguito (*retorica, dialettica, barocco*) finalmente si riannodano. Manganelli critica l'imagista Conrad Aiken, colpevole di adottare un linguaggio colloquiale privo di tensione e di rielaborazione retorica, mentre elogia T. S. Eliot, Gerard M. Hopkins e Giuseppe Gioachino Belli, che tendono

a costruire un linguaggio «naturale»: non a trovarlo, a costruirlo: e quindi, il loro uso di termini e modi quotidiani, non sono già un cedere, un abbandono della retorica a favore di un linguaggio «già pronto»: ma un lavoro artificiale. La costruzione di una retorica che assume il linguaggio comune come materiale: questo il loro scopo (V 108).²⁵

Aiken scade nel «giornalismo», Eliot usa, tra gli altri, «pezzi di giornalismo». «Eliot e Belli sono barocchi entrambi», Aiken no, perché, ed è un punto fondamentale, «elude la dialettica», o, peggio, la propone in modo esteriore e didascalico, «senza porre il nodo, la struttura» (V 108). Non bastano somiglianze generiche e di superficie con i testi della letteratura secentesca, né un uso intelligente dell'arte retorica. Il barocco, in opere e scrittori lontanissimi tra loro, è riconosciuto in un'identità di procedimento, in una profonda affinità strutturale. Nella sua tesi di dottorato, *Auto da fè. Rileggere Giorgio Manganelli*, Alessandro Gazzoli ritiene che «questa nuova prospettiva di indagine rovescia l'interpretazione del barocco che Manganelli stesso aveva delineato due anni

25. L'appunto è del 17 ottobre 1955, non è affatto da escludere che Manganelli avesse presente l'articolo di Luciano Anceschi *La poetica del Bartoli*, in cui, nel resto, si legge: «certo, l'idea della schiettezza, della naturalezza nel Bartoli altra, mi pare: più vicina, sembra, al "sois simple avec art" di Boileau, al suo "faire difficilement des vers facils" che all'"espressione" moderna. [...] ad un prosatore, la cui "situazione" era, come s'è visto, tanto complessa e legata, la naturalezza non poteva apparire che come il segno abolito di una conquista vittoriosa di libertà: lo scrittore si fa col tempo, la scrittura deve solo "parere" non lavorata» (Anceschi 1953: 43-44).

prima sempre negli *Appunti critici*, in un passo che viene spesso citato come la sua descrizione definitiva di questa categoria» (Gazzoli 2016: 87).²⁶ È un punto importante, sul quale mi trovo in disaccordo. Credo, piuttosto, e ho cercato di mostrarlo, che sia il concetto di *dialettica* a essere precisato e rovesciato da Manganelli durante il suo percorso zibaldonesco. Quando, nell'appunto III 1, Manganelli scrive che il barocco è un sistema «senza dialettica» dobbiamo probabilmente leggere ‘con dialettica incompiuta’, cioè una dialettica che si arresta prima della sintesi, incapace di *soluzione*. Siamo davanti a un uso ancora incerto della parola *dialettica*, precisato nel tempo, ma non a una visione del barocco opposta a quella che si può inferire dall'appunto su Aiken. Dovremmo forse pensare che nel gennaio del 1953 Manganelli considerasse il barocco inerte o statico nel senso deteriore del termine? Tutt'al contrario, già a quell'altezza – e in carsica continuità con quanto esposto nella tesi di laurea – per Manganelli il barocco è colmo d'inquietudine e tensione. Se è un sistema statico, la sua è una stasi che genera movimento, anzi, una «tensione limite» – ecco perché Aiken, la cui opera è priva di tensione, non può essere barocco.²⁷

Manganelli è arrivato a considerazioni che rendono difficile capire quale sia, per lui, la differenza tra il barocco e la buona letteratura *tout court*, entrambi fondati sulla dialettica come contraddizione. È nella dialettica che risiede la verità dell'arte: «Credevo per l'innanzi che l'arte rappresentasse un punto assai alto della civiltà, ma non una “verità”: ora, con quella mia idea dell'arte come contraddizione (che, se avrò vita, vorrei svolgere) sono giunto all'idea che l'arte sia una verità: la verità dei contrari come contemporanei: una dialettica completa ma senza tempo» (v 119). È il 22 novembre 1955. Poche settimane dopo, Manganelli smetterà di compilare i suoi quaderni: il penultimo appunto (v 143) – l'ultimo è una lista di letture senza data – è del «14 gennaio 1956 ore 12.43». Nell'agosto del 1957, risultato vincitore di un concorso, Manganelli diventa insegnante di ruolo di inglese nelle scuole superiori. Il 2 aprile 1959, dopo un periodo in cui aveva avvertito un netto peggioramento delle sue condizioni psicologiche, comincia il percorso di psicoterapia con Bernhard. Nel gennaio del 1961 termina la prima

26. La tesi è stata pubblicata con lo stesso titolo per Mimesis Edizioni (Milano) nel 2022.

27. Su questo punto una certa continuità di pensiero è riscontrabile in entrambe le direzioni, ossia anche con dichiarazioni assai posteriori. Penso, per esempio, a quanto Manganelli dichiara in un'intervista sull'*Adone* del 1976: «Perché allora questo testo — se è tanto frammentario — non dovrebbe essere antologizzabile? Perché la frammentarietà è solo apparente. La struttura dell'*Adone* sta in piedi, invece, solo nella sua totalità. È statico, una sorta di palazzo poetico: e l'architettura non si muove, è fatta di “luoghi”. La fantasia del Marino non è itinerante, ariostesca. Si tratta, al contrario, di una macchina che produce stando ferma: emblemi, simboli, allegorie, labirinti. Cose mezze vuote, mezze significanti che vanno guardate, prese, visitate tutte insieme» (Manganelli 2001: 36). E nella stessa occasione Manganelli si sofferma sull'invalidità del principio di non-contraddizione in letteratura (l'altro problema implicitamente toccato nell'appunto III 1): «prendiamo il quindicesimo canto. Dalla spiegazione di come si gioca una partita a scacchi emerge una tematica della morte legata al bianco e al nero. C'è il mondo antico e ce ne è uno vicinissimo a noi. [...] Nell'*Adone* le due ipotesi sull'universo – tolemaica e copernicana – non si risolvono: ma nel momento in cui entrano nel discorso letterario non sono più sottoposte alla verifica di “vero” e “falso”» (Ivi: 37).

stesura del suo primo libro, *Hilarotragoedia*, che nel 1964, dopo altre quattro stesure, è finalmente pubblicato da Feltrinelli.

7. Qualche ultima considerazione, prima di concludere. Nel momento di massimo entusiasmo per l'idea di una letteratura come forma dialettica, Manganelli non si limita alla riflessione teorica, ma si prodiga a verificare la tenuta del concetto attraverso alcuni esercizi di lettura. Lo fa adottando una prospettiva a metà strada tra la *Stilkritik* e quella che Gazzoli ha definito «strutturalista *avant la lettre*», grazie alla quale arriva persino a intuire la distinzione saussuriana tra asse sintagmatico e asse paradigmatico.²⁸ Si esercita su Carducci:

Ho l'impressione che la dialettica si estrinsechi non solo tra le parole scritte, ma anche tra quelle non scritte, che esteticamente sono presenti. Direi che una parola ponendosi per iscritto, esclude le altre parole analoghe:

sulle dentate, scintillanti vette
scintillanti esclude splendenti, luminose, candide. Si viene quindi a formare una gerarchia di parole (= la retorica), un <mistero> linguistico, rispettando il quale si ottengono certi risultati e non altri. (ma in che modo c'è dialettica fra parole scritte e non scritte? non lo capisco, ma c'è del vero). [...]. 11-X (V 105)

Ma anche su Petrarca (V 102) e su Dante e D'Annunzio (V 103):

Ci sono dei casi in cui la dialettica è affidata al verso, al ritmo: direi che [...] è il caso di

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

Il ritmo fermo si dialettizza con le immagini dell'abbandono; e ci sono vere *ambiguities* come «ritrovai»: che qui vale: mi persi e mi trovai insieme. E nell'ultimo verso «diritta» è un procedimento interessante: logicamente la proposizione è puramente negativa: esteticamente la dirittura della via è suggerita nel medesimo istante in cui è negata: che è il colmo della dialettica. (Un procedim. analogo, ma più ingenuo, in D'Annunzio: «strider non s'ode falce, ma si sente / odor letale» – *Alcyone, Commiato*). 17-X

Qui *ambiguities* è un anglicismo eloquente. Come segnala Cortellessa, quella che in questi appunti giovanili è per lo più definita «dialettica del linguaggio poetico», con l'illusione «di conservare una qualche almeno terminologica ortodossa al materialismo marxiano» (Cortellessa 2006: 104), a distanza di qualche anno sarà rinominata *ambiguità*. Con ogni probabilità il rinnovamento terminologico ha le sue radici nella lettura di *Seven types of ambiguity* di William Empson, uscito in Inghilterra nel 1930 e negli Stati Uniti nel 1947. Le teorie di

28. A ragione, Gazzoli precisa che l'inizio della diffusione del pensiero di Saussure è ovviamente precedente agli appunti manganelliani, ma la «diffusione nella critica letteraria è decisamente più tarda», risalendo perlomeno «agli anni Sessanta e, in ogni caso, come si evince dai passi citati, Manganelli è pressoché digiuno di linguistica generale» (Gazzoli 2016: 85).

Empson si fondano sull'idea che il testo poetico raggiunge la sua massima intensità quando valori eterogenei e contrastanti si addensano entro lo stesso ambito verbale. Francucci segnala che la «copia di *Seven Types of Ambiguities* custodita nella biblioteca pavese – sottolineata e postillata – risale al 1955 (pubblicata a New York da New Directions), e a quanto pare è stata letta subito».²⁹ Nel 1964 Manganelli scriverà due conversazioni radiofoniche dedicate all'empsoniana «poetica dell'ambiguità». Nella prima – dove la teoria di Empson è inquadrata entro il panorama critico del primo Novecento – leggiamo che «se vi è contraddizione tra i termini di una ambiguità, non potrà non esservi tensione; più netta la contraddizione, più violenta la tensione» (Manganelli 2002a: 6):³⁰ frase in cui, forse, non è solo una suggestione sentire l'eco tanto del wilsoniano «the more violent the contraries, the greater the works of art» quanto della «tensione limite» del barocco registrata nell'appunto III 1. Non a caso, nella seconda conversazione – dove Manganelli propone una personale applicazione delle categorie empsoniane a testi della tradizione italiana – oltre che quelle della numinosa terna Dante, Petrarca e Leopardi, troviamo saggiate le ambiguità dei versi di ben due poeti secenteschi, Giuseppe Battista e Ciro di Pers. Il passaggio da *dialettica* ad *ambiguità* è definitivamente fissato nelle programmatiche formule di *Letteratura come menzogna*, dove lo scrittore è ritratto come un artigiano che «duramente opera su una materia ostile ed ostinata. Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile ed aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità» (Manganelli 2004: 220-221). Da *ambiguità*, poi, Manganelli svilupperà altri concetti satellite, come quello di *ombra* o quello di *errore*. E, a dispetto dei mascheramenti lessicali, che dietro ad ognuna di queste parole ci sia il concetto matrice di *dialettica* con tutto il carico semantico che emerge dagli *Appunti critici* è più che una supposizione. Torniamo al punto da cui siamo partiti, cioè la lezione alla Sapienza del 1986. Manganelli è incalzato dalle domande del pubblico, più che scettico e confuso rispetto alle sue idee sulla letteratura. Per cercare di spiegarsi, e difendersi, ricorre a degli esempi tramite i quali vuole spiegare in quale senso un discorso letterario è da considerarsi «irrazionale». L'esempio che gli sovviene è «dannunziano» e bene chiarisce «l'uso del negativo»:

“strider non s'ode falce”. Cioè lui dice, in senso razionale, trascritto: no, non c'è il suono della falce. Per dire che non c'è il suono della falce fa stridere la falce, perché dal punto di vista del lettore quella falce strida, che poi strida in un complesso negativo, questo non toglie minimamente che stia stridendo, cioè non è stato negato nulla, è stato dato il senso della negatività di un accadimento, ma l'accadimento c'è stato, l'accadimento della verbalità. [...] Cioè è impossibile dire una proposizione che sia logicamente negativa e che

29. Seguendo il testo di Empson, inoltre, Francucci nota correttamente che «il dantesco “ritrovai” sarebbe da ascrivere al secondo dei sette tipi di ambiguità (veri e propri “steps of advancing logical disorder”), che si verifica “in word or syntax” quando “two or more meanings are resolved into one. There are alternatives, even in the mind of the author, not only different emphases as in the first type” (p. 57)» (Francucci I: 311).

30. Le due conversazioni, intitolate *La poetica dell'ambiguità I* e *La poetica dell'ambiguità II*, possono leggersi in Manganelli 2002a: 1-14, 15-25.

quindi neghi in un contesto letterario perché la negazione in un contesto letterario è un modo negativo dell'affermazione, è un modo negativo dell'esistere della verbalità (Manganelli 1988: 228).

Si tratta dello stesso verso commentato negli *Appunti critici*, e l'interpretazione offerta – a oltre trent'anni di distanza – non solo ne riprende la sostanza, ma riecheggia anche il lessico e l'impostazione argomentativa di allora (si pensi alla formula «proposizione logicamente negativa»), come se, innervosito dal dibattito, Manganelli rinunciasse alle formule provocatorie e fastosamente figurali tipiche della sua maniera in favore di una spiegazione più limpida ed esplicita. Nel 1986, appena quattro anni prima di morire, Manganelli guarda ancora alla letteratura come a un campo di tensioni irrisolte. Dagli anni Cinquanta molto è cambiato. Non tutto.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1999), *Araldica e politica*, in *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, Macerata, Quodlibet.
- Anceschi, Luciano (1945), *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo* in E. D'ORS, *Del barocco*, Milano, Rosa e ballo.
- Id. (1984), *La poetica del Bartoli*, in Id., *L'idea del barocco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- Anceschi, Luciano (1953) in Id. (1984).
- Belloni, Antonio (1943), *Storia Letteraria d'Italia: il Seicento*, Milano, Vallardi.
- Biferali, Giorgio (2014), *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*, Roma, Artemide.
- Bricchi, Mariarosa (2002), *La lingua è un'orchestra*, Milano, Il Saggiatore.
- Carminati, Clizia (2023), *Manganelli e la letteratura italiana del Seicento*, «Italianistica», LI, 3: 65-75.
- Ceresi, Emiliano (2022), *2+2=5. Contraddizioni, inframettenze e logiche altre di un «poligono molto irregolare»*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 109-116.
- Colombo, Arturo (1996), *Manganelli studente a Pavia*, «Il Politico», LXI, 1: 5-26.
- Cortellessa, Andrea (2004), «Il sole non è chiaro». *Manganelli lettore di Petrarca* in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*. Atti del convegno di Roma (4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni.
- Id. (2019), *Il mentitore e il suo mentore. Giorgio Manganelli ed Ernst Bernhard*, in Ascari, Roberta (a cura di), *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l'invisibile*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici.

- Id. (2022), *Archeologia in nero*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 64-93.
- Id. (a cura di) (2006), *Mirabili deserti* in Manganelli, Giorgio, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, Milano, Adelphi.
- Cortellessa, Andrea e Belpoliti, Marco (a cura di) (2022), *Riga 44: Giorgio Manganelli*, Macerata, Quodlibet.
- Francucci, Federico (2003), *Manganelli Barocco*. Tesi di dottorato, relatore prof. Stefano Giovanardi, Università degli studi di Pavia.
- Id. (2018), *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano, Mimesis.
- Id. (2022), *La "lotta ideologica" e lo studio: Marx, Gramsci, Freud...*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 94-108.
- Id. (I), *Note*, in Manganelli (I): 241-317.
- Id. (II), *Un re che scrive*, in Manganelli (I): 333-354.
- Gazzoli, Alessandro (2016), *Auto da fé. Rileggere Giorgio Manganelli*. Tesi di dottorato, relatore prof. M. Rizzante, Università di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2015-2016.
- Id. (2022), *Auto da fé. Rileggere Giorgio Manganelli*, Milano, Mimesis.
- Getto, Giovanni (2000), *Il Barocco letterario in Italia*, a cura di M. Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori.
- Gramsci, Antonio (1996), *Materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori riuniti.
- Guglielminetti, Marziano (2001), *Gli studi sul Barocco nel Novecento*, in *I capricci di Proteo*, atti del convegno di Lecce, Roma, Salerno Editrice: 645-659.
- Longoni, Anna (2016), *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci [ebook].
- Manganelli, Giorgio (1968), *Discorso sulla cultura*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 128-152.
- Id. (1983), *Solo menzogne!*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 207-210.
- Id. (1985), *Il cinismo della letteratura*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 211-214.
- Id. (1987), *La mia Parma*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 215-218.
- Id. (1988), *Lettura d'autore*, in Cortellessa, Belpoliti (a cura di) (2022): 219-243.
- Id. (1994), *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi.
- Id. (1999), *Contributo critico allo studio delle dottrine politiche del '600 italiano*, Macerata, Quodlibet.

- Id. (2001), *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti.
- Id. (2004), *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi [Milano, Feltrinelli, 1967].
- Id. (2008), *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Torino, Aragno.
- Id. (2010), *I borborighi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, a cura di Manganelli, Lietta, Torino, Aragno.
- Id. (2011), *Ti ucciderò, mia capitale*, Milano, Adelphi [ebook].
- Id. (2018), *Non sparate sul recensore*, Torino, Aragno.
- Id. (2020a), *Concupiscenza libraria*, Milano, Adelphi.
- Id. (2020b), *I borborighi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi*, a cura di Manganelli, Lietta, Firenze, Castelvecchi [Torino, Aragno, 2010].
- Id. (2022), *Poesie*, Milano, Crocetti editore [2006].
- Id. (I), *Appunti critici*, in corso di pubblicazione presso Adelphi.
- Matt, Luigi (2007), *Manganelli, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 68.
- Menechella, Grazia (2002), *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo.
- Milani, Filippo (2012), *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*. Tesi di dottorato, prof. Relatrice Niva Lorenzini, Università di Bologna, a.a. 2011-2012.
- Nigro, Salvatore Silvano (2011), *Il barocco italiano venuto da Cuba*, «Il Sole 24 Ore», 11 novembre 2011.
- Quondam, Amedeo (2001), *Il Barocco e la letteratura* in Aa. Vv., *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno di Lecce. 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice: 111-175.
- Russo, Emilio (2012), *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les dossier du GRIHL», VI, 2 (<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>).
- Torti, Lavinia (2018), *Dear Bunny, Dear Volodya, Dear Manga*, «Avanguardia», 23, 66: 75-108.

TITLE – Between Rhetoric and Dialectics: The Baroque According to Giorgio Manganelli, from His Graduation Thesis to the Appunti critici

ABSTRACT – The article reconstructs Giorgio Manganelli's reflection on the Baroque in the years preceding his debut as a writer, tracing its development from the presumed adolescent reading of Marino's *Adone* to his 1945 degree thesis on 17th-Century political thought and the *Appunti critici* (1948-1956). During this period, alongside his Baroque readings, he also engaged extensively with Marxist texts. Against this background,

rhetoric and dialectics emerge as increasingly intertwined and decisive categories in shaping a view of literature as a field of tensions and unresolved contradictions.

KEYWORDS – Giorgio Manganelli; Italian Baroque; Literary Criticism; 17th Century; Rhetoric; Dialectics; Ambiguity.

RIASSUNTO – L'articolo ricostruisce la riflessione di Giorgio Manganelli sul Barocco negli anni precedenti al suo esordio come scrittore, seguendone l'evoluzione dalla presunta lettura adolescenziale dell'*Adone* di Marino alla tesi di laurea del 1945 sul pensiero politico secentesco e agli *Appunti critici* (1948-1956). In questo periodo, accanto alle letture barocche, si colloca un'ampia frequentazione di testi marxisti. Su tale sfondo, retorica e dialettica emergono come categorie sempre più intrecciate e decisive per lo sviluppo di una visione della letteratura quale campo di tensioni e contraddizioni irrisolte.

PAROLE CHIAVE – Giorgio Manganelli; barocco; critica letteraria; Seicento; retorica; dialettica; marxismo; ambiguità.

