

La «volontà discenditiva» di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in *Hilarotragoedia*¹

Arianna Marelli

Nel 1965 esce *La libido: simboli e trasformazioni*, la prima traduzione italiana dello studio in cui Jung – prendendo con decisione le distanze dal magistero freudiano – pone le basi della propria concezione del desiderio come «“energia psichica”» in senso lato, rivolta sia ai «bisogni corporali, come la fame, la sete, il sonno, la sessualità», sia agli «stati emotivi o affetti» dell'uomo (Jung 1970: 138). Naturalmente, chiosa a questo proposito Jung: «Tutti questi fattori posseggono le loro differenziazioni e le più sottili ramificazioni nella struttura complicatissima della psiche umana» (*ibid.*). Con ogni probabilità, è fin da questa altezza che Giorgio Manganelli – in cura dal 1959 presso l'analista junghiano Ernst Bernhard e presumibilmente già lettore di Jung (lettura, forse, solo parziale e in inglese) – sarà venuto in possesso di tale libro². E del resto, il *pedigree* psichico che egli può sfoggiare è davvero tra i più «ramifica[ti]» e complessi, adattissimo quindi a rispecchiarsi in uno studio in cui la personalità risulta indagata sulla scorta di impulsi contrastanti 'ad ampio raggio', riconducibili anche ma non solo alla sessualità.

La data è significativa: giusto l'anno prima, nel 1964, era uscita *Hilarotragoedia*, l'opera con cui Manganelli (già conosciuto in ambito critico per i suoi articoli e le sue radioconversazioni, soprattutto di argomento inglese) aveva compiuto il proprio esordio pubblico nel campo della letteratura. Si tratta di un testo senz'altro difficile e per molti versi sorprendente, in primo luogo per il grado di maturità artistica, difficilmente raggiunto da un'«opera prima». Ma, come nulla

¹ Per semplificare il sistema dei rimandi, nel caso dei numerosi passi tratti da *Hilarotragoedia* (Manganelli 1987) sarà utilizzata la sigla HT, seguita dall'indicazione del numero di pagina.

² Il volume junghiano nell'edizione italiana del 1965 figura (con sottolineature) nel catalogo della biblioteca manganelliana, oggi conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

nasce dal nulla, così recuperi recenti dimostrano come *Hilarotragoedia* sia stata preceduta non soltanto dalla ricca produzione saggistica cui si accennava, ma anche da un nutrito insieme di prove narrative e poetiche³, i cui temi e le cui riflessioni sono per l'appunto sussunti nel trattatello tanatocentrico, seppur in una completa rielaborazione. Così *Hilarotragoedia*, mentre inaugura ufficialmente una carriera, rappresenta il culmine della prima fase scrittoria manganelliana nel momento stesso in cui, di fatto, la va a sigillare.

Cosa poteva dunque interessare Manganelli, intorno al 1965, nella riflessione junghiana su *La libido*? Se si considera il volume attraverso una lente manganelliana, a colpire sono in particolare i termini ambivalenti con cui Jung interpreta un componimento di Miss Miller (il soggetto clinico qui osservato) dal titolo *Il canto della falena*. La poesia è imperniata sull'anelito estatico dell'insetto al sole (simbolo divino di potenza), con cui sarebbe in realtà riformulato un impulso erotico-amoroso dell'autrice; ma proprio quel desiderio presenta un risvolto negativo: raggiungendo la fiamma, infatti, la falena non potrà che «bruciarsi le ali» (Jung 1970: 115). Spiega Jung:

Il desiderio appassionato ha due aspetti; è la forza che tutto abbellisce ma, all'occasione, tutto distrugge. È comprensibile quindi che un desiderio già in sé violento sia accompagnato oppure seguito da angoscia o annunciato da essa. La passione è una sfida al destino e provoca l'irreparabile. [...] La paura davanti al destino è fin troppo comprensibile, giacché esso è qualcosa d'imprevedibile e d'incommensurabile, ricettacolo di pericoli ignoti. L'esitazione del nevrotico a lanciarsi nella vita si spiega senza difficoltà con il desiderio di poter restare in disparte per non venir coinvolto nella pericolosa lotta per l'esistenza. Chi però rinuncia al rischio di sperimentare la vita deve soffocare in sé stesso il desiderio di vivere e commette quindi una specie di suicidio parziale. Con questo si spiegano le fantasie di morte che accompagnano spesso la rinuncia al desiderio. (*Ibid.*: 115-116).

Il desiderio di vita, per quanto forte, ha dunque – quantomeno nel «nevrotico» junghiano – la sua controparte d'angoscia, e a prendere forma è, inevitabilmente, il desiderio opposto, di appartarsi dalla vita e, nel grado estremo, di morire.

Si provi ora ad accostare quel brano al passo seguente:

Ma Johnson cercava nella conversazione [...] anche un certo contatto con l'esistenza. E su questa ricerca si fonda quello che si

³ Cfr. rispettivamente Manganelli 2011 e Manganelli 2006.

potrebbe chiamare il suo «amore filosofico» di Londra. Questa città che ospitava nelle sue brulicanti strade una umanità irrequieta, oggetto di inesauribile contemplazione, e in cui si esemplificava ogni passione, ogni vizio, ogni virtù, e talento, ingegno, fantasia, e in cui si raggrumava e faceva sensibile ogni condizione umana, ogni estrosità degli umori; questa città solamente poteva permettere a Johnson di eseguire quell'affascinante operazione intellettuale cui dedicò la totalità della sua vita: conoscere la vita senza immergersi, collocarsi alla sua periferia, ed avere insieme conoscenza non indiretta di quel che accade nel suo torbido centro. Egli non si proponeva di vivere le forme dell'esistenza, né di praticare su di sé la dura esperienza delle passioni, né umiliarsi con ciò che egli chiamava peccato, e che è parte non piccola di qualunque esistenza «vissuta»: ma avere di tutto ciò cognizione intellettuale, lucida ma insieme calda di impersonale amore dell'esistenza. (Manganelli 2008: 29-30).

Un interesse per la vita (qui offerta a piene mani dalla sporca e affollata Londra settecentesca) manifestato però non vivendo, vivere cioè indirettamente, per interposta persona, da un punto di vista puramente «intellettuale»: è questo l'ideale di «contatto con l'esistenza» coltivato da Samuel Johnson, almeno stando al lungo profilo che lo stesso Manganelli gli dedica nel 1961 (significativamente, ad elaborazione 'ilarotragica' già cominciata).

Fra le due descrizioni psichiche citate non mancano evidentemente i punti di contatto, dei quali il più immediato è forse la precisa corrispondenza tra la predilezione del Johnson manganelliano per il «collocarsi alla periferia» rispetto al «torbido centro» e il «desiderio di poter restare in disparte» del «nevrotico» raffigurato da Jung. Se si considera poi che proprio nell'eminente e bizzarra personalità di Johnson – e in particolare nella sua disposizione d'animo di uomo disperato tanto di vivere come di morire – Manganelli sembra riconoscere «un perturbante alter ego» (*ibid.*: quarta di copertina)⁴, non potrà che apparire ancor più chiara l'importanza del passo junghiano. Forse la lettura di quel brano avrà provocato a Manganelli lo *choc* di

⁴ «Nel Dottore inglese [Manganelli] trovò un'anima gemella» (Nigro in Manganelli 2008: 108), scrive Salvatore Silvano Nigro nella sua bella nota al testo – *La ruggine dell'anima* – in cui è ricostruito il precario equilibrio psicologico di Manganelli negli anni '50, nonché il rapporto di affinità che lo lega alla figura di Johnson; da notare anche alcuni punti di contatto fra la *Vita* e *Hilarotragoedia* (contemporanea quanto alla prima stesura) sottolineati dal curatore. Per un quadro d'insieme della complessa elaborazione di *Hilarotragoedia* (la cui prima versione si colloca tra il dicembre 1960 e il gennaio 1961) cfr. lo studio filologico di Mariarosa Bricchi (Bricchi 2002).

un'agnizione, quasi si trattasse di un foglietto illustrativo della propria psiche; ma in ogni caso, essa può rivelarsi utile, per noi, per tracciare più esattamente i campi di forze divergenti entro cui riconsiderare il percorso della prima scrittura manganelliana.

Hilarotragoedia di Manganelli è, in sostanza, uno pseudo-trattato – per quanto resti incerta la definizione ‘di genere’⁵ – dedicato all’opzione suicida e alla scelta dell’Ade. Quanto al contenuto fondamentale, dati i chiari risvolti autobiografici non sono mancate le interpretazioni in chiave simbolica della dimensione infera tematizzata – dimensione che diventerà, del resto, una delle categorie privilegiate del Manganelli-critico. Soprattutto il viaggio di discesa verso e nell’Ade è stato inteso da più parti come una metafora dello scavo psicologico verso l’interiorità dell’inconscio (vista anche la narrativizzazione nell’opera di alcuni concetti, specie sull’io come entità aggregata, acquisiti dall’autore durante l’analisi con Bernhard)⁶. È questa, ovviamente, una tesi critica forte, che ha le sue precise ragioni testuali (anche se forse più alla luce dei successivi riusi che Manganelli stesso farà della nozione di ‘Ade’); eppure, una lettura esclusivamente metaforica⁷ della tanto corteggiata protagonista del testo – la morte – finisce per apparire riduttiva. Anzi, e persino a dispetto di ogni successivo ripensamento d’autore (per cui Manganelli arriverà a definire la letteratura come una «morte abitabile» (Manganelli 1983)), appunto l’interesse qui parossisticamente insistito sulla morte ne rivendica di fatto il concreto valore referenziale, cosicché in *Hilarotragoedia* (almeno) essa pare da intendersi anche – se non soprattutto – nel suo senso proprio, come desiderio di (auto)annientamento.

Base d’equilibrio dell’opera manganelliana quanto a materia trattata viene dunque ad essere, più che un singolo argomento, un’opposizione fondativa, addirittura archetipica: quella di vita *vs* morte. E a questa opposizione corrisponde – sul piano delle forme

⁵ Infatti il dibattito critico su questo punto è ancora aperto, soprattutto per quanto riguarda il peso da assegnare alle singole parti nell’economia dell’opera compiuta: sul tema cfr. per esempio Musgnug 2006.

⁶ Per questa interpretazione resta fondamentale il libro di Marco Paolone dedicato ai rapporti di Manganelli con la psicanalisi, junghiana e non solo (Paolone 2002); cfr. anche le analisi di Gilda Policastro *Per un’ipotesi di rilettura di Hilarotragoedia* (Policastro 2005: 101-121) e, per il debito bernhardiano nel trattatello, Bricchi 2002.

⁷ Così si esprime, ad esempio, Paolone: «la morte va intesa [...] in senso metaforico, come spostamento dalla prospettiva della coscienza diurna alla fantasmaticità dell’esperienza psichica» (Paolone 2002: 40).

retoriche – una seconda, parallela antitesi: tragico *vs* comico, talmente significativa a sua volta da essere eretta a titolo del volume, inscrivendo l'intera operazione letteraria sotto il segno della duplicità. A rafforzare poi definitivamente l'asse strutturale binario di *Hilarotragoedia* – opera in sé divagante e imprevedibile – concorre un'altra bipartizione (su cui la critica si è soffermata più volte) descritta così dall'autore stesso in sede paratestuale: «il libro si divide [...] in due parti, che potremmo denominare *Morfologia* ed *Esercizi*», per cui «alcune diligenti e non esigue documentazioni, non senza abbozzo di commento» – ossia le parti più propriamente narrative che in effetti interrompono l'argomentazione principale in qualità di *exempla* – «consentiranno di verificare le enunciazioni della parte teoretica» (HT: risvolto d'autore). Insomma, il sistema verbale e concettuale di *Hilarotragoedia* è regolato da una serie di poli opposti in congiunzione, che con i loro valori specifici – da individuare singolarmente, entro il quadro generale delle reciproche relazioni – possono fornire una nuova e privilegiata chiave d'accesso all'opera nel suo insieme.

Facendo leva allora su un estremo di tali dicotomie – mettiamo, sul polo della vita – si noterà come ciò che nel testo afferisce dichiaratamente alla dimensione vitale sia caratterizzato in termini fortemente negativi, o meglio – visto che nel disegno di *Hilarotragoedia* proprio la negazione è paradossalmente positiva – in termini tragici. Anzi, i temi appannaggio della vita risultano qui tragici in una duplice accezione: da un lato nel senso oggi più corrente di 'drammatici' e 'sconvolgenti' per l'individuo, dall'altro in quello più specifico di *topoi* tradizionali del genere tragico. Così, ad esempio la passione amorosa – tema tragico per eccellenza – è inscindibile in *Hilarotragoedia* dal sentimento d'angoscia: lo testimonia anche solo un dato esteriore come il fatto che il tema dell'amore è affrontato espressamente – nella parte teorica – in un *Trattato delle angosce*, o ancora che proprio dell'addio amoroso – svolto in un deputato *Inserto sugli addii* – si dice, in una parentesi dal tono per un attimo inusualmente serio: «Il saluto risulti pertanto, rite, insincero (lo sarà in ogni caso, anche se tornato a casa ne morrai di dolore) [...]» (HT: 46).

Un altro caratteristico motivo da tragedia classica che trova nell'opera una propria declinazione è il tema – certo pertinente al corso vitale – del destino umano, che rientra qui in una visione più vasta dell'universo come «macchina» (HT: 33) leopardianamente insensata e apportatrice di dolore⁸. Questa componente è sviluppata in maniera

⁸ Apportatrice di dolore, certo, ma a sua volta sofferente, come nel passo: «[...] la macchinissima trasuda e geme una fatica enorme e disperata; e qual ne sia il senso essa non può intendere, giacché di sé sa solo d'esser

particolarmente efficace in due inserti narrativi in cui – grazie a un gioco godibilissimo di concatenazioni spinte al limite dell'*entrelacement* – viene messa in racconto la caoticità disperante e funesta della vita stessa. Il protagonista della *Storia del non nato* – per un ripensamento o un errore nei piani celesti – appunto ‘non nasce’, come recita il titolo della sua vicenda; e la conseguente falla nello pseudo-ordine del mondo fa sì che per rispettare il progetto originario (per il quale anche la nascita del non nato sarebbe stata necessaria) venga messa in moto – giacché un ingranaggio non può fermarsi – una scia di violenze («tanto fiume di dolore, di sgomento, di nequizie» (HT: 118)) che fanno esclamare al protagonista: «Dolore, dolore: io ne annotavo forme e gradi, e chiosavo qual sorta di chiarezza me ne venisse» (HT: 115). Allo stesso modo, nella *Documentazione detta del Disordine delle Favole* fin dal titolo è messo in rilievo il tema principale del «disordine»⁹, ovvero del falso ordine del mondo, sviluppato qui in figura attraverso la parabola del protagonista, chiamato a recitare senza soluzione di continuità una miriade di ruoli (vere e proprie parti da attore teatrale). Non potendosi riconoscere in un'identità stabile, ma soprattutto non essendo nelle condizioni di scegliere da e per sé il proprio destino, egli infatti finisce per vivere delle contraddizioni insanabili nel momento in cui le sue personali inclinazioni confliggono con il copione previsto (la più atroce, quando da cavaliere si innamora del mostro che avrebbe il compito di uccidere). La scelta finale di entrambi i protagonisti di fronte all'angoscia della vita è allora la morte volontaria, una risposta razionale (si potrebbe dire, 'illuministica') contro ogni falsa pretesa di provvidenzialità o sensatezza del mondo.

Nella parte teorica, del resto, della morte (autoinflitta) si danno definizioni come le seguenti:

macchina, inefficiente e viva [...]» (HT: 33-34). Per l'affinità elettiva di Manganelli con Leopardi, cfr. il fondamentale studio di Andrea Cortellessa (Cortellessa 2000).

⁹ Del resto, «disordine» è un concetto-chiave anche della *Storia del non nato*, dove in riferimento ai 'vivi' – che in qualche modo dovranno pur percepire la mancanza di un dettaglio nel sistema (l'assenza, cioè, del 'non nato') – si dice: «Come chi avverta oscuramente qualcosa di mutato nella disposizione dei mobili di una stanza che egli non vede da tempo, e non sa dove riconoscerlo, e neppure può dirsi sicuro che qualcosa sia cambiato, e intanto lo travaglia una lieve angoscia, niente di lancinante, e tuttavia immedicabile; la sua vita è minacciata da un segreto quanto inafferrabile disordine, e lentamente egli si avvia agli accessi grandiosi ed impervii della follia e della morte.» (HT: 113).

[...] la tua vocazione al precipizio non è rinunciante o censurabile: ma riposata, saggia, onestissima; solenne anche [...]; et anche: rationalissima. (HT: 12);

[...] «balistica esterna»: della esplosa, abbagliante coscienza, del sì detto al no, e il no al sì; [...] tanto [è] rapida e allegra e allegrante, felice della libera, dirompente traiettoria, la estrinseca e aperta [balistica], in cui la angoscia si libera in letizia di esplosione, e sei vivo nella misura in cui sai di esser morto. (HT: 22);

[...] muovendo, infine, la catalievitazione verso la sua meta naturale; [...] finché [il catalievitante], per razionale demenza, per pacifico rischio, per inconsolabile letizia, rettilineo scatta nell'iperniente della ilare morte, illuminata e illuminante. (HT: 34).

L'altro estremo della dicotomia, quello della morte col suo correlato desiderio, starebbe dunque in maniera decisa dalla parte della ragione (contro il sentimento, proprio della vita) e – almeno apparentemente – della polarità positiva, se con essa «la angoscia si libera in letizia». Inoltre, come alla vita spetta il registro tragico, così alla «ilare morte» non potrà che competere l'opposto comico – presente peraltro nell'opera non soltanto sul piano del registro formale, ma anche attraverso l'inclusione di temi tipicamente comici, come la dimensione escrementizia, il campo semantico del cibo, o il motivo del cornuto. Del resto, come ormai ampiamente dimostrato dalla critica¹⁰, nella poetica manganelliana l'adozione di una retorica lavorata e lussureggiante corrisponde ad un gesto apotropaico, alla costruzione cioè di quella corazza verbale necessaria allo scrittore per affrontare i temi ustionanti dell'angoscia (di cui, a ben vedere, la morte rappresenta la punta abissale). Allo stesso tempo, a Manganelli è chiaro – e fin dagli anni '50, almeno per quanto riguarda gli intenti programmatici e il gusto critico – che solo il «saper trattare con lucido rigore», quindi per vie razionali, «la materia più sentimentale ed infida» (per usare una formula dello stesso Manganelli riferita all'amato W.B. Yeats (Manganelli 2002 II: 18)) permette di trasformare la vita in letteratura. È questa duplice funzione, quindi, di protezione e insieme di emancipazione dall'autobiografismo¹¹ a guidare qui Manganelli nella

¹⁰ Sul valore escorcistico e protettivo della retorica in Manganelli cfr. per esempio Pulce 2004: 25-26 e 43 spt. (dove sono comprese anche numerose citazioni di passi manganelliani significativi).

¹¹ Lo ha recentemente notato – appoggiandosi ad osservazioni di Cortellessa – anche Filippo Milani (Milani 2009: 128-129 spt.), che si sofferma sul salto concettuale e 'di stile' che separa *Hilarotragedia* dai materiali

razionalissima scelta strategica del comico e dell'ironia, anzi a rigore proprio dell'*hilarotragoedia* quale genere drammatico specifico che consiste propriamente (come ricorda Mariarosa Bricchi¹²) nel trattamento comico di figure e temi tragici.

A questo punto, il campo delle pulsioni in azione sembrerebbe ormai delimitato, e a tutto vantaggio del desiderio (liberatore) di morte. Eppure, ancora una volta proprio la tessitura retorica, col suo accumularsi di ossimori (vera marca stilistica manganelliana) e improvvisi rovesciamenti negativi, suggerisce una messa in questione radicale: che non vi sia vera pacificazione nel sistema. In fondo, la morte non è forse sempre tragica al pari della vita e, all'opposto, non si ripone sempre una qualche, pur flebile, speranza nel desiderio vitale? A ben vedere è fin dall'*incipit* – luogo veramente cruciale, visto che è lì che si enuncia l'assioma fondante dell'intera opera («L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA» (HT: 9)) – che *Hilarotragoedia* si pone sotto il segno della contraddizione. Definendo infatti la «volontà discenditiva», ossia la pulsione di morte, in questi termini:

[...] l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, né intende; che egli disama e disvuole, che gli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva. (HT: 9)

risalta con ogni evidenza la qualità quantomai ambigua di una spinta che è sì «voglia» e «amore», ma che al contempo l'uomo «disama» e «disvuole» e quindi – come implicito nella violenza stessa dell'antitesi chiasmica – tragicamente subisce. Questo è forse lo snodo testuale (rilevato, del resto, dalla sede programmatica) in cui l'ambivalenza intrinseca del desiderio di morte appare più evidente; ma se durante la lettura di *Hilarotragoedia* si elude l'incanto del flusso retorico si noterà che in realtà in molti luoghi sentimenti angosciosi sono riferiti non alla vita, ma proprio a quella opzione di morte che si vorrebbe liberatrice. Non stupirà quindi che dell'io', nozione certo problematica per Manganelli, si dica a chiare lettere:

[...] io: per questo intendendo ciò che, a qualunque titolo, si agglomera, con misti e inconciliati sentimenti, attorno alla nostra attesa di morire. (HT: 52).

narrativo-poetici degli anni precedenti.

¹² «[...] l'ilarotragoedia è il genere letterario drammatico dove personaggi e miti della tragedia sono trattati in forma comica [...]» (Bricchi 2002: 10).

La dinamica psichica narrativizzata in *Hilarotragoedia* è quindi ben lontana da facili e univoche soluzioni, ma corrisponde davvero ai termini junghiani della scissione nevrotica cui si è fatto riferimento. I due poli di vita e morte su cui si regge l'intera argomentazione rimandano, cioè, non a desideri 'puri', ma – in modo analogo a quanto descritto appunto da Jung in *La libido* – a pulsioni intrinsecamente contraddittorie. E la struttura dell'opera si fa, di riflesso, concreta espressione di questi «misti e inconciliati sentimenti»: accogliendo la contraddizione in tutta la sua complessità, promuovendola a regola compositiva. A voler tentare anzi una definizione di questa regola, risulta particolarmente appropriata proprio una categoria critica (concettuale e stilistica insieme) dello stesso Manganelli che ricorre con frequenza nei suoi interventi saggistici degli anni '50 e primi '60: «tensione» (cfr. Manganelli 2002 I e II). La «tensione» consiste, infatti, per l'autore in una inclusione – nel sistema retorico di un testo – dei contrasti, di contenuto come di stile, controllati ma lasciati irrisolti. Considerato, poi, che a quest'altezza Manganelli attribuisce tale 'qualità tensiva' proprio alle opere e agli autori che stima maggiormente, non sarà difficile riconoscerci l'ideale poetico di questa sua prima fase scrittorica, di cui *Hilarotragoedia* viene ad essere la magistrale realizzazione in proprio.

Hilarotragoedia è quindi davvero un'opera ambigua, nel senso precisamente empsonianiano del termine (di Empson, del resto, Manganelli era un appassionato lettore¹³); e questo tanto più se si considera che – tra i *Sette tipi di ambiguità* – proprio quello più radicale, il settimo, «è rappresentato dalla contraddizione piena, che indica una divisione nella mente dell'autore» (Empson 1965: 6, indice). Alla luce di questa tangenza, dunque, accanto all'impostazione analitica junghiana, pare possibile, e anzi necessario per una migliore comprensione del meccanismo compositivo di *Hilarotragoedia*, recuperare (mediatore proprio Empson¹⁴) il presupposto freudiano e, sulla sua scorta, orlandiano di 'formazione di compromesso' (Orlando 1992). Esaminata dalla prospettiva delle polarità, infatti, l'operazione letteraria che è *Hilarotragoedia* si configura appunto come una vera e propria

¹³ Alle teorizzazioni di Empson Manganelli dedica nel 1964 ben due testi per la trasmissione radiofonica (*La poetica dell'ambiguità I e II* (cfr. Manganelli 2002 I: 1-14 e 15-25)), nel primo inquadrando tale approccio entro il panorama critico di primo Novecento, e proponendo nel secondo una personale applicazione delle categorie empsonianiane a testi della tradizione italiana (Giuseppe Battista, Ciriaco De Pers, Dante, Petrarca e Leopardi).

¹⁴ Come sottolineato dallo stesso Orlando (Orlando 1992: 212) Empson cita espressamente Freud (cfr. ad esempio Empson 1965: 298-299 e 340), e appunto proprio in riferimento al settimo tipo di ambiguità.

‘formazione di compromesso’ fra i due contrari desideri di vita e di morte – patente, a livello verbale, soprattutto nella caratterizzazione ambivalente (di cui si è visto un macroscopico esempio) dell’impulso di morte. E del resto, entro la dinamica psicologica così narrativizzata, è proprio la pulsione di morte – nella sua provocatoria (seppur parziale) qualità di fonte di piacere per il suicida – a porsi sotto il segno freudiano di *Al di là del principio di piacere* (opera in cui pure viene stabilita quella chiara opposizione fra le pulsioni di morte e di vita che in Manganelli, in linea piuttosto con Jung, risulta infine assente).

Come le pulsioni direzionali ‘ilarotragiche’ si rivelano quindi inficcate da un’intrinseca doppiezza, così crolla appunto il miraggio di una polarizzazione netta del sistema di riferimento. Trattando dell’ipotetico processo di formazione dell’Ade, la voce argomentante dell’opera si chiede:

[...] che sarà mai quel punto geometrico donde prese le mosse l’autocostruzione e la crescita dell’Ade? Sarà dunque il punto centrale dell’Ade, punto negativo su cui si incentra l’universo negativo? Ma, allora, ci sarà un altro punto che si è arrogato il segno +? (HT: 139).

Ma è chiaramente una domanda retorica. E a riprova del fatto che nemmeno in un rovesciamento dei segni possa trovarsi una valida risposta, sta che l’Ade manganelliano non rappresenta propriamente un contrario (in meglio) dell’universo vitale. A voler far saltare il banco con un estremo rovesciamento, Manganelli spazza via ogni illusione che al «disordine» del mondo possa contrapporsi una regola infera più ordinata: così, nelle ipotesi di commento alle storie prima citate, che vengono affastellate in chiusura d’opera, si arriva a supporre che l’Ade stesso sia, a sua volta, una «macchinarda [...] che si insinua in quegli altri superni ingranaggi» di modo che «il pieno disordine entr[i] nell’universo fino ad allora retto da un disordine abborracciato» (HT: 137-138).

In *Hilarotragoedia*, dunque, Manganelli dà forma a un groviglio psichico inestricabile, di opposti ed indecidibili desideri. Mezzo di questa straordinaria operazione, insieme analitica e letteraria, è una retorica solo apparentemente bipolare, ma in realtà mossa da improvvisi scarti e intrinseche ambiguità, una prosa cioè – per riprendere le parole che lo stesso Manganelli tributa al suo nume tutelare, Jonathan Swift¹⁵ – di «illusoria dialetticità razionale, che

¹⁵ L’intera *Hilarotragoedia* appare, del resto, inscritta sotto il segno di Swift fin dall’impostazione pseudo-trattatistica d’insieme, per la quale viene

imprigiona una violenza emotiva che ha per misura la follia» (Manganelli 2004: 97).

chiamata in causa principalmente *A Tale of a Tub* (sul punto cfr. l'articolo di Calvino del 1965 *Notizia di Giorgio Manganelli* in Calvino 1995: 1154 spt., Celati in Swift 1966: 8 e Pagetti 1971: 261). Paralleli testuali fra *Hilarotragoedia* e i *Gulliver's Travels* sono segnalati, poi, in Donnarumma 1995: 85-87. Ma non è questa la sede per approfondire ulteriormente i riscontri.

Bibliografia

- Bricchi, Mariarosa, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea edizioni, 2002.
- Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, tomo I.
- Celati, Gianni, *Swift l'antenato*, Introd. a Swift 1966: 7-27.
- Cortellessa, Andrea, "Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le Operette morali", «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Eds. Novella Bellucci - Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni Editore, 2000: 335-406.
- Donnarumma, Raffaele, "Hilarotragoedia di Manganelli: funzione Gadda, neoavanguardia, linea Landolfi", *Nuova corrente*, XLII (1995): 51-90.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity* (1930/1947), trad. it. *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Ed. Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, e. dir. da Cesare Luigi Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9 (*L'Io e l'Es e altri scritti (1917-1923)*): 189-249.
- Jung, Carl Gustav, *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* (1912/1952), trad. it. *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, in *Opere*, e. dir. da Luigi Aurigemma, Torino, Boringhieri, 1970, vol. 5.
- Manganelli, Giorgio, "Come è bello visitare un mondo che non c'è", *Corriere della Sera*, 03/12/1983.
- Id., *Hilarotragoedia* (1964), Milano, Adelphi, 1987.
- Id., *Incorporei felini*, Ed. Viola Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, voll. I e II.
- Id., *Il romanzo inglese del Settecento* (1959), Ed. Viola Papetti, Torino, Nino Aragno Editore, 2004.
- Id., *Poesie*, Ed. e con uno scritto di Daniele Piccini, Postfazione di Federico Francucci, Milano, Crocetti, 2006.
- Id., *Vita di Samuel Johnson* (1961), Ed. Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2008.
- Id., *Ti ucciderò, mia capitale*, Ed. Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2011.
- Milani, Filippo, "Manganelli tra prosa e poesia", *Poetiche*, 1 (2009): 121-138.

- Mussnug, Florian, "Esercizio, exemplum, testimonianza. I travestimenti del racconto in Giorgio Manganelli", *il verri*, 30 (2006): 67-81.
- Nigro, Salvatore Silvano, *La ruggine dell'anima*, Postfaz. a Manganelli 2008: 99-113.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, n. e. ampliata, Torino, Einaudi, 1992.
- Pagetti, Carlo, *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971.
- Paolone, Marco, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002.
- Policastro, Gilda, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2005: 101-128 (*La tanatologia parodica di Giorgio Manganelli*).
- Pulce, Graziella, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier Università, 2004.
- Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub* (1704), trad. it. *Favola della botte*, trad. prefaz. e note di Gianni Celati, Bologna, Sampietro Editore, 1966.
- Id., *A Tale of a Tub* (1704), trad. it. *Favola della botte*, Ed. Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1990.

L'autrice

Arianna Marelli

Arianna Marelli ha studiato presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito la Laurea specialistica in Lingua e Letteratura italiana nel 2010 con una tesi su Giorgio Manganelli e il genere racconto, e parallelamente presso la Scuola Normale Superiore, dove ha ottenuto il Diploma di Licenza. Fra i suoi principali campi di interesse rientrano la letteratura contemporanea, gli studi di traduttologia e di poetica cognitiva. Si è occupata della poesia di De Angelis, cui ha dedicato nel 2011 l'articolo «quell'andarsene dei cortili nel buio...»: *spazi e oggetti del destino in Milo De Angelis*. Attualmente frequenta il corso di Perfezionamento presso la Scuola Normale, sviluppando un progetto di studio sulla prima produzione manganelliana.

Email: a.marelli@sns.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Marelli, Arianna, "La «volontà discenditiva» di Giorgio Manganelli: il desiderio di morte in *Hilarotragoedia*", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>