

LUIGI MATT

UN PINOCCHIOFILO CHE NON CREDE NELLE DESANCTISLANDIE:
GIORGIO MANGANELLI
CREATORE DI DEONOMASTICI LETTERARI

Abstract: Among the many neologisms to be found in the works of Giorgio Manganelli, an important place is occupied by words created from the names of writers or literary characters. My article presents concrete examples of the main procedures used by Manganelli to create his literary deonomastics, and to enhance the very close intertwining of linguistic data and content evident in the prose of an author who often uses lexical creativity as a tool of knowledge.

Keywords: Giorgio Manganelli, deonymics, neologisms

Giorgio Manganelli è senza dubbio uno degli interpreti più rilevanti di quella forma di espressivismo classificabile come plurilinguista.¹ Le sue pagine pullulano di elementi lessicali estranei alla lingua comune, verso la quale egli mostra costantemente un atteggiamento che oscilla tra l'indifferenza e l'ostilità. Il latino e il greco, le lingue straniere, i linguaggi tecnico-scientifici, i dialetti e soprattutto l'italiano antico sono serbatoi da cui l'autore attinge le parole che gli permettono di evitare la mediocrità stilistica. Ma tali serbatoi non sono sufficienti per i suoi scopi; c'è bisogno di altro, di un'attività onomatopoeica tra le più intense della letteratura italiana; nelle opere manganelliane hanno larghissimo spazio le parole coniate *ex novo* attraverso vari procedimenti: in un glossario pubblicato nel 2017 ne sono state censite 1166.²

¹ Manca a tutt'oggi una lettura linguistico-stilistica complessiva della prosa manganelliana. Cito qui di seguito alcuni studi, perlopiù incentrati su singole opere, da cui si possono trarre indicazioni su vari aspetti formali: ANGELO GUGLIELMI, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «Il Verri», XIV (1964), pp. 88-91; EDOARDO SANGUINETI, *Le parole del Manga*, in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Torino, Einaudi 1979, pp. 121-123; GRAZIELLA PULCE, «Hilarotragoedia» e «Nuovo commento: la lingua incantatoria di Giorgio Manganelli», «Rapporti», XXIV-XXV (1982), pp. 5-27; AUGUSTA FORCONI, *Fantasma orrorosi, penduli vipistrelli. Gli arcaismi, i cultismi, i neologismi del lessico di Giorgio Manganelli*, «Italiano e oltre», VIII (1993), pp. 217-222; MARIAROSA BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su «Hilarotragoedia» con testi inediti*, Novara, Interlinea 2002, pp. 37-57; EAD., *Note sulla sintassi di «Nuovo commento»*, «Autografo», XLV (2011), pp. 101-116; LUIGI MATT, *La letteratura tra «demenza» e «incantesimo». Rileggendo il «Discorso dell'ombra e dello stemma»*, «Strumenti critici», n.s., XXXIII (2018), pp. 517-532. Nei profili storici della lingua letteraria il nome di Manganelli è assente (con l'eccezione di MATT, *La narrativa del Novecento*, Bologna, il Mulino 2011, pp. 99-101, 196-202).

² MATT, *Giorgio Manganelli 'Verbapoiete'. Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide 2017.

Tra di esse, sono frequenti le neoformazioni create a partire da nomi propri, un sottoinsieme delle quali è costituito da deonomastici letterari, che com'è ovvio si trovano perlopiù nei testi critici di Manganelli. Questi si presentano in numero piuttosto alto, fatto notevole, ma non sorprendente per chi conosca l'opera dell'autore. Infatti, la visione della critica da lui sempre espressa prevede che essa sia concepita come genere letterario a pieno titolo (in un suo scritto la definisce «una gestione di parole a proposito di parole», e «una narrazione che ha per personaggi le parole di un libro, di una lettera, di una poesia»);³ ciò fa sì che nei suoi saggi egli adotti uno stile complesso quanto quello dei suoi testi (pseudo)narrativi. Ad innalzare la temperatura espressiva possono essere impiegati fantasiosi derivati o composti formati a partire da nomi di personaggi o di scrittori.

Sulla base dell'analisi di pochi esempi concreti cercherò in questa sede di mostrare alcuni procedimenti usati da Manganelli per creare i deonomastici letterari, e allo stesso tempo di valorizzare lo strettissimo intreccio tra dati linguistici e contenuti evidente nella prosa di un autore che usa spesso la creatività lessicale come strumento di conoscenza. Naturalmente non tutte le invenzioni hanno la stessa portata semantica. In alcuni casi lo scopo può essere semplicemente conferire un tono brillante al discorso;⁴ ma altre volte è evidente che lo spirito ludico che Manganelli mostra spessissimo è la manifestazione esteriore di un'esigenza profonda, quella di rimettere in discussione idee, valori, giudizi dati per pacifici: ad una lettura non superficiale risulta chiarissimo che nelle sue opere le creazioni linguistiche sono anche un modo per offrire uno sguardo non convenzionale sulle cose. Inoltre, bisogna tener presente che a volte invenzioni che possono apparire molto facili, se analizzate minuziosamente, si prestano ad interpretazioni non ovvie. Capita, in particolare, che in una parola possono essere condensati concetti complessi, che presupporrebbero uno sviluppo disteso (ciò che tra l'altro rende difficile darne una definizione sintetica).

Partiamo dai deonomastici basati su nomi di personaggi. In un articolo di giornale dei primi anni Settanta, Manganelli ironizza sulla tendenza ma-

³ GIORGIO MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, a c. di P. Italia, Milano, Adelphi 1994, pp. 118-119.

⁴ Solo un paio di esempi: «Ignoro se esistano nelle attuali strutture degli Arcivescovadi, delle "squadre antirabelais", ma onestamente ne dubito» (MANGANELLI, *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a c. di L. Scarlini, Salerno, Oedipus 2000, p. 71); «Ho qui giusto un Petrarchino da due etti e mezzo, no, il Decameron fa mezzo chilo, allora è meglio questo Kafkino e questo Gogoluccio, fanno... fanno... vediamo due etti e trenta grammi» (MANGANELLI, *Improvvisi per macchina da scrivere* [1989], Milano, Adelphi 2000, p. 256; in questo passo il termine *Petrarchino*, usato a partire dal Cinquecento per indicare un'edizione tascabile del *Canzoniere* di Petrarca, viene ripreso come modello per gli inusitati *Kafkino* e *Gogoluccio*).

nifestata da una consistente parte della società italiana a richiedere misure draconiane di repressione della delinquenza. Per rendere palese l'irragionevolezza di certe posizioni, l'autore ricorre alla prediletta figura dell'enumerazione:

costoro vagheggiano istantanee e tuttavia elaborate esecuzioni, ghigliottine autotrasportate, forche ubiquitarie, plotoni di esecuzione sempre pronti e chiassosamente cordiali come i pompieri, vigili urbani allenati ad alternare paterne contravvenzioni con sfolgoranti raffiche di morte, una polizia che assuma i caratteri di un tecnologico esercito di occupazione, schedari universali, carceri antimontecristo, ergastoli, catene, piombi, giudici giustizieri e carcerieri vivisettori.⁵

Il nome del Conte di Montecristo, l'evasore certamente più famoso della letteratura, è alla base del termine *antimontecristo*, il cui significato è trasparente: '(carcere) da cui è impossibile fuggire'. Senza dubbio sono qui presenti due omaggi contemporaneamente: oltre al romanzo di Alexandre Dumas, la cui narrativa era vista con molta simpatia da Manganelli (come prova una sua brillante introduzione ai *Tre moschettieri*),⁶ è certamente evocato il primo dei 'racconti deduttivi' raccolti da Italo Calvino in *Ti con zero*, intitolato semplicemente *Il conte di Montecristo*. Tra Calvino e Manganelli corrono rapporti di reciproca stima, come d'altronde è ovvio, dato che le opere dei due autori tra anni Sessanta e Settanta presentano più di un punto di convergenza.

Nel 1981 Manganelli pubblica un libro dal titolo sorprendente nella sua nuda semplicità: *Amore*. Inutile dire che non si trova nel testo una serena celebrazione del sentimento; al contrario, come in altre sue opere l'autore procede accumulando un gran numero di ipotesi, spesso contraddittorie tra di loro, su un concetto che tutti nominano ma che di fatto è inconoscibile, designato – come l'autore ha scritto altrove – da un'«ambigua parola» che non è «nient'altro che il nome autentico e pronunciabile del nulla».⁷

Secondo una notissima classificazione della semantica, ogni parola ha in sé un significato denotativo e uno connotativo: non c'è dubbio che il termine *amore* sia uno di quelli in cui l'importanza della connotazione – vale a dire del contenuto emotivo, che varia a seconda delle percezioni soggetti-

⁵ MANGANELLI, *Lunario dell'orfano sannita* [1973], Milano, Adelphi 1991, p. 175.

⁶ Scritta nel 1965, verrà poi accolta in MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi 1985, pp. 34-42.

⁷ MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 171. In *Amore* «La scrittura diviene una – infinita e quindi vana – evocazione dell'amore e dei suoi significati, delle sue polivalenze e delle sue manifestazioni, perennemente allegoriche, ulteriori, fantasmatiche, assenti» (GIORGIO BIFERALI, *Giorgio Manganelli. Amore, figura del nulla*, Roma, Artemide 2014, p. 77).

ve legate alle esperienze – è preponderante: è sin troppo ovvio notare che ogni persona gli attribuirà sfumature diverse, che potranno arrivare ad essere così distanti da non avere quasi nulla in comune tra di loro. Parlando dell'oggetto del suo libro, Manganelli esplicita questa virtualmente infinita moltiplicazione di significati:

La parola amore può indicare amore sacro, profano, degradato, degradante, salvifico, beatricioso, dannato, velenoso, mendicante, protettivo, infame, materno, goffo, diffidente, desolato, premessa di abbandono, allucinatorio. È la parola che vuol dire di più e di meno.⁸

L'aggettivo *beatricioso*, a sua volta, non è affatto semplice da definire in modo sintetico: la Beatrice di Dante è infatti un personaggio troppo complesso, e la vicenda che la lega al poeta è la più straordinaria che sia mai stata rappresentata, visto che neppure la morte terrena la può interrompere. Assumendo il punto di vista denotativo si può interpretare *beatricioso* come un sinonimo dell'aggettivo a cui Manganelli lo fa seguire, *salvifico*; ma può davvero farsi un'idea delle peculiarità della funzione di salvatrice di Beatrice solo chi abbia ben presente l'intera *Vita nuova* e parte della *Commedia*. Subito dopo la morte della donna, Dante ha una visione che gli fa concepire «di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»; e non c'è dubbio che poi abbia tenuto fede al proposito. L'amore *beatricioso*, di conseguenza, appare come l'esempio perfetto dell'ineffabilità.

Per quanto riguarda il modo di formare l'aggettivo, è stato opportunamente notato che la propensione evidente di Manganelli per la derivazione col suffisso *-oso* è probabilmente favorita dalla frequenza di quel modulo in alcuni degli autori barocchi da lui prediletti, da Giambattista Marino a Daniello Bartoli, da Emanuele Tesauro a Ciro di Pers.⁹

Impossibile non soffermarsi in questa sede su Pinocchio, eroe eponimo di un romanzo che ha avuto un'importanza straordinaria per Manganelli. In un'intervista del 1981, egli si dichiara *pinocchiologo* e *pinocchiofilo*.¹⁰ Il primo termine in realtà, anche se gli viene accreditato dal *GRADIT*,¹¹ non è una sua invenzione: se ne possono infatti indicare attestazioni precedenti;¹²

⁸ MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti 2001, p. 95.

⁹ Cfr. FEDERICO FRANCUCCI, *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano-Udine, Mimesis 2018, p. 132 n.

¹⁰ MANGANELLI, *La penombra mentale...*, cit., p. 109.

¹¹ Cfr. *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, UTET 2007, s.v.

¹² A partire almeno da un articolo uscito nel 1978 nel settimanale «L'Europeo» (ho rintracciato il passo seguente attraverso l'interrogazione di *Google libri*, da cui non si ricava il nome dell'autore):

il secondo invece è certamente frutto della sua creatività. Nessun autore merita più di lui la patente di *pinocchiofilo*, dato che al libro di Collodi ha tributato il maggior omaggio immaginabile: una riscrittura quanto mai *sui generis*. *Pinocchio: un libro parallelo*, uscito nel 1977, è il risultato di «una forma di simbiosi» tra il testo di partenza e quello di arrivo: le avventure del burattino vengono allo stesso tempo raccontate e interpretate, rivalizzate in una nuova opera in cui è «Tutto documentato, tutto arbitrario».¹³

La figura di Pinocchio è centrale nell'immaginario di Manganelli, sempre presente persino nel suo campo visivo, dato che una gigantesca riproduzione di legno campeggia sulla sua scrivania e altre più piccole stazionano in varie zone della casa (e che non si tratti di presenze di poco conto si capisce da come ne parla: «Quello lì, il più grande [...] l'ho comprato io quando sono stato in pellegrinaggio a Collodi, gli altri me li hanno tutti regalati e vivono qui con me»)¹⁴. Ciò che sembra affascinarlo in particolare è la natura ambigua e non convenzionale di un personaggio che merita un posto di primo piano in una categoria che può sembrare marginale, ma che nella visione di Manganelli incarna l'essenza stessa della letteratura:

Neghittoso, fantastico, ingenuamente furbo, Pinocchio partecipa a un'antica figura insieme meno e più che umana: il "trickster", il dio astuto e sciocco, buffone, avventuroso, infimo e irriducibile ribelle, di natura eternamente canagliesca.¹⁵

Il termine *trickster* – di cui il passo appena citato risulta contenere la prima attestazione in italiano – ci porta nei territori della letteratura inglese, e in particolare di Shakespeare, l'autore a cui Manganelli ha dedicato un'altra riscrittura impostata in modo imprevedibile.

Lavorando ad un rimaneggiamento dell'*Otello* destinato ad essere messo in scena da Carmelo Bene, intitolato *Cassio governa a Cipro* (1973), Manganelli va in direzione (come esplicita nel programma di sala) di un netto rifiuto delle «tentazioni naturalistiche» proprie di certe letture tradizionali della tragedia shakespeariana, che rischiano di ridurla ad un puro «episodio di cronaca nera nella alta società veneziana».¹⁶ Nella sua versione, in particolare, viene problematizzata il più possibile la figura di Jago, che diviene

«Nel convegno degli studiosi del Collodi, tenuto recentemente a Pescia (i pinocchologi più insigni, da Volpicelli a Tempesti, a Boero, a Framboni, a Faeti, vi si riuniscono ogni 4 anni), è venuta la conferma che Pinocchio è più grande che mai».

¹³ MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Milano, Adelphi 2002, p. 8.

¹⁴ ID., *La penombra mentale*, cit., p. 109.

¹⁵ ID., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986, p. 310. Il testo da cui è tratta la citazione risale al 1968, molto prima quindi della stesura del *libro parallelo*.

¹⁶ ID., *Cerimonie e artifici...*, cit., p. 28; ivi, p. 29, le citazioni successive.

il protagonista di un dramma esistenziale, trovandosi al centro di un «enigma», ed «essendo egli stesso enigmatico»: infatti, è mosso da un odio di cui «ignora le ragioni assolute, filosofiche». Le sue azioni scellerate sono quindi anche motivate dall'esigenza di portare alle estreme conseguenze quell'odio, per cercare di comprenderne la natura. Lo Jago di Manganelli è insomma incline all'autoanalisi quanto Amleto:

è dunque il centro di un Otello, se così possiamo dire, *ex-amletico*, in cui la storia è secondaria nei confronti di questa indagine che il criminale esegue su se medesimo e sul crimine.

È necessario analizzare la forma *ex-amletico*, non ovvia (dato che si sarebbe potuto usare assai più semplicemente il puro aggettivo di relazione *amletico*), e meno facile da spiegare etimologicamente di quanto a prima vista si potrebbe immaginare. Infatti, il prefisso *ex-* non vi appare impiegato nel suo valore corrente, che è quello di indicare la situazione di qualcuno che non ha più la carica, il ruolo o la condizione che aveva in precedenza. In latino, una delle funzioni del prefisso *ex-* era quella di indicare il processo di cambiamento di stato, come ad esempio nel verbo *excandescere* ('prendere fuoco', o anche figuratamente 'adirarsi') o nell'aggettivo *effeminatus* (un *homo effeminatus* secondo l'etimologia è colui che prende caratteristiche femminili). È verosimilmente recuperando questo valore che Manganelli ha creato l'aggettivo: nella nuova versione, la tragedia di Otello assume connotati propri di quella di Amleto, avvertiti nell'immaginario delle persone colte talmente peculiari da aver dato luogo ad un termine che nella lingua comune ha il significato estensivo di «pieno di dubbi e istanze conflittuali» (uno dei principali vocabolari di sinonimi per *amletico* indica questi equivalenti: «ambiguo, dubbioso, incerto, irresoluto, melanconico, misterioso, tentennante»).¹⁷

È il caso di soffermarsi ancora sull'autore di *Otello* e *Amleto*. Una riflessione di Manganelli dedicata al successo in letteratura, in cui la sua vena paradossale emerge con tutta evidenza, termina con la messa in rilievo di un fatto curioso: il drammaturgo che «fu subito riconosciuto come il massimo dei suoi tempi» pare essersi disinteressato della propria opera, tanto che

¹⁷ *Il vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2003, s.v. Il nome dell'antieroe shakespeariano è alla base di un altro neologismo di Manganelli, molto più semplice da interpretare; si tratta di *pre-Amleto*, usato per riferirsi alla cultura danese antica, precedente alla vicenda rappresentata nella tragedia: «Torniamo in città [scil. Copenaghen], in cerca di taluni oggetti "pre-Amleto". Al piano terreno del Museo nazionale, Preistoria, si conservano talune grandi pietre ed una piccola selce oblunga» (MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a c. di A. Cortellessa, Milano, Adelphi 2006, p. 44).

«non curò mai la stampa di un suo testo teatrale», e «lasciò circolare testi reciprocamente incompatibili». ¹⁸ Due le possibili spiegazioni:

Forse, Shakespeare odiava il successo, ne aveva ripugnanza, lo sfidava; lo sentiva come un errore, una tentazione. O, più semplicemente, lo crucciava la grandezza non conseguita coi poemetti giovanili. Forse, voleva anche lui vincere un premio letterario. [...] dopo tutto non è detto che sapesse di essere Shakespeare.

Naturalmente, Manganelli, grande esperto di letteratura inglese, conosce benissimo la questione shakespeariana, che ha impegnato le energie di generazioni di studiosi (quasi quanto la questione omerica). La paradossale interpretazione qui proposta è in linea con un punto cardine della visione letteraria manganelliana, secondo cui «lo scrittore non esiste». ¹⁹

Si tratta di una versione estremistica di quella *morte dell'autore* teorizzata da Roland Barthes che si può considerare una delle più tipiche manifestazioni della cultura postmoderna. Afferma Manganelli:

Non esiste nessuna capacità artistica individuale. Tanto è vero che quello che noi conosciamo della storia della letteratura è un continuo apparire e sparire di spettri letterari. Sono dei puri nomi, in realtà. ²⁰

Se questo vale in generale, l'etichetta di fantasma si attaglia bene proprio al Bardo. In un'intervista, Manganelli ne parla in questi termini:

Shakespeare è un nome mitologico. E infatti una volta m'era venuta la fantasia di prendere tutto ciò che passa sotto il nome di Shakespeare; ci sono almeno altrettanti testi teatrali che non sono di Shakespeare nel senso tecnico, filologico, del termine ma che per almeno un secolo sono stati chiamati di Shakespeare perché appartenevano all'area mitologica denominata Shakespeare.

Manganelli mostra sempre un grande interesse per quegli scrittori che in realtà non sono forse esistiti come entità biografiche reali, ma il cui nome, sotto cui si raccolgono testi fondamentali, è divenuto un punto di riferimento imprescindibile. Ecco come in una delle *Interviste impossibili* Fedro parla del suo principale predecessore: «È mai esistito Esopo? Quando sono arri-

¹⁸ MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 190 (da cui anche la citazione successiva).

¹⁹ Questa lapidaria sentenza è stata utilizzata dall'autore come titolo di un articolo (poi raccolto ivi, pp. 44-47).

²⁰ PULCE, *Letture d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni 1988, pp. 118-119 (ivi, p. 119, la citazione successiva).

vato qui [nell'Ade] l'ho cercato dappertutto... Non c'era nessun Esopo». ²¹ Il favolista latino, in realtà, non ha seguito l'esempio dell'omologo greco, ma di una pura astrazione: «Era un'allucinazione; ho amato non un uomo, nemmeno un'opera, ma un borbottio, un rumore sordo, delle voci miste d'uomo e di animale, delle voci anonime e infelici». Ciò non toglie che Esopo, forse inesistente come persona, esista come idea di favolista, capace di influenzare autori nati secoli o millenni dopo. La definizione di «puri nomi» è usata da Manganelli in senso positivo: privi di una biografia, Omero, Esopo e Shakespeare vivono l'unica vita che conti, quella totalmente interna al mondo della letteratura.

I nomi degli scrittori vengono assunti volentieri da Manganelli come base di invenzioni lessicali. Partiamo da un caso complesso. Nel 1967 Luciano Anceschi promuove sul «Verri» un'inchiesta sul teatro. Nel suo intervento, Manganelli prende tra l'altro le distanze contro una tendenza che gli sembra dominante ai tempi, per descrivere la quale dà fondo alla sua *vis* espressiva:

Non amo, diffido di, disamo, ho in uggia, in dispetto, detesto il teatro agonistacentrico, inventato per il grande attore, colui che “strappa l'applauso a scena aperta”. In una età di generale fatiscenza dei monumenti, resiste l'attore, col suo corteggio di coturnate furie: psicologia, protesta, accusa, coscienza in crisi, confessioni, filosofici rancori, umanità dolente. Gli eredoibsenòpati ci premono col fiato luttuoso, discorrono dei loro fallimenti, esibiscono frustrazioni adolescenziali e smagati adulteri. ²²

L'evocazione, attraverso il bizzarro composto *eredoibsenòpati*, di Henrik Ibsen si spiega bene alla luce degli *Appunti critici* di Manganelli, una sorta di diario di lettura, per il momento ancora in gran parte inedito. ²³ In una pagina del 1953 afferma che «*Casa di bambola* è fatta di cose nuovissime che nascono condannate a diventare luoghi comuni: hanno grinze in culla». Tre anni più tardi, a proposito di *Spettri*, nota che

La strada di Ibsen è sbagliata, perché utilizza mezzi sbagliati, e questo perché non adeguata è la sua idea dei fondamenti della convivenza. Ibsen vede (*Le colonne della società*) che la morale è falsa: ma, almeno in *Spettri*, crede che sia una morale. Quindi, la combatte con armi moralistiche.

Se il significato di *eredoibsenòpati* è trasparente ('coloro che tendono a riprodurre ossessivamente le caratteristiche del teatro di Henrik Ibsen'), non

²¹ MANGANELLI, *Interviste impossibili*, Milano, Adelphi 1997, p. 13 (ivi, p. 14, la citazione successiva).

²² Id., *Cerimonie e artifici...*, cit., p. 35.

²³ Devo la segnalazione e la trascrizione dei passi su Ibsen alla cortesia di Federico Francucci.

lo è altrettanto il processo di formazione. Infatti il primo confisso *eredo-* è usato come normale nel linguaggio medico per indicare chi soffre di una patologia ereditaria, ma il finale *-pata* viene risemantizzato: in italiano viene adoperato sempre per indicare non un malato bensì un medico specializzato in una particolare branca della disciplina (la forma che ci si aspetterebbe è *eredoibsenopatici*).

Alcune coniazioni deonomastiche vengono utilizzate da Manganelli allo scopo di alimentare per via espressiva la sua ricorrente polemica contro le impostazioni storicistiche a lungo dominanti negli studi letterari. Il sarcasmo è in più occasioni indirizzato verso Francesco De Sanctis, che ha avuto un ruolo fondamentale nel diffondere due dei principali errori di prospettiva che secondo Manganelli impediscono di capire realmente la letteratura: la visione del succedersi delle generazioni degli scrittori come svolgimento lineare di una vicenda talmente coerente da essere interpretabile deterministicamente, e l'individuazione di un legame molto stretto tra valore letterario e serietà morale.²⁴ Portando alle estreme conseguenze questa impostazione, si rischia che la storia letteraria venga ridotta a puro pretesto per ricostruzioni tanto rassicuranti (specialmente per i benpensanti) quanto prive di senso.

Di passaggio, in un articolo dedicato ad altre questioni, Manganelli conia una beffarda etichetta per la storia della letteratura: *desanctislandia*.²⁵ Si tratta evidentemente di un territorio in realtà mai esistito, creato a tavolino da uno studioso che «aveva l'abitudine di pensare per secoli, come altri pensa per nazioni, o paesi»;²⁶ ma la fortuna di cui ha goduto il suo libro ha fatto sì che generazioni di studenti e letterati credessero fermamente di poterlo visitare. È molto probabile che nell'inventarne il nome Manganelli abbia voluto velenosamente suggerire ai lettori un'associazione con Disneyland, nome che viene da lui usato in alcune opere per evocare luoghi artificiali e improntati al pessimo gusto.²⁷

²⁴ Un vero e proprio sberleffo è il titolo della raccolta di saggi *Laboriose inezie*: in un passo riportato in epigrafe, De Sanctis liquida come «inezie laboriose» certe esperienze minori della letteratura italiana che Manganelli invece intende recuperare ed esaltare. I valori professati nella *Storia della letteratura italiana* vengono assunti come antimodelli; l'arma utilizzata per attuare il rovesciamento dei paradigmi critici della tradizione è naturalmente l'ironia.

²⁵ «Questa passione si è bizzarramente trasmessa ad una casa editrice, questo cetaceo dalle oscure abitudini e alloggiato nelle profondità della storia culturale, abitatore delle *desanctislandie* di domani» (MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 181).

²⁶ MANGANELLI, *Laboriose inezie*, cit., p. 235.

²⁷ Mi limito ad allegare un solo esempio (l'oggetto del discorso è il duomo di Milano): «Come monumento, non è simpatico; è sconciamente esibizionista, le sue guglie sono una 'foresta', ma naturalmente nessuno crede ad una foresta a due passi dal Naviglio, e il risultato è di far pensare ad una Disneyland teocentrica» (MANGANELLI, *Lunario dell'orfano sannita*, cit., p. 72),

De Sanctis ha quindi creato una città, e ne è poi divenuto il sindaco, eletto «da forze ostinatamente progressiste, che vogliono conti chiari e niente bighegioni e puttane per le strade». ²⁸ Manganelli dà voce a ragionevoli domande: «Non possiamo esse grati al grande urbanista che ne ha disegnato un'immagine così dignitosa? Non possiamo continuare a viverci? Dopo tutto ci siamo nati». Ma la risposta possibile, un secolo dopo la fondazione della *desanctislandia*, è una sola: «No, non possiamo. Qualcuno ci favoleggia di terre allegoriche, di incredibili fasti retorici, labirinti barocchi, allucinazioni manieristiche. Di una città tutta malfamata e illusionistica. Signor sindaco, noi ce ne andiamo». ²⁹

Uno degli effetti dello schematismo insito in una certa idea di storia letteraria è la propensione a cancellare le individualità delle singole esperienze di scrittura, a favore di un'astratta classificazione in gruppi, scuole, tendenze, che troppo spesso rischiano di non essere altro che etichette vuote. Una manifestazione involontariamente comica di questo modo di raccontare la letteratura è la creazione, e l'imposizione a generazioni di studenti, di coppie di scrittori che appaiono come indivisibili, quasi che non potessero procedere disgiunti. Recensendo una nuova edizione delle *Ballate liriche* di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, Manganelli mira ad individuare le caratteristiche che differenziano i due autori, operazione necessaria per contrastare le letture semplificatorie in auge nei manuali per i licei. Queste ultime sono evocate icasticamente creando una mostruosità onomastica, ottenuta fondendo i due cognomi (gioco ripetuto nello stesso contesto a proposito di Gilbert Keith Chesterton e Hilaire Belloc):

Chi ha insegnato letteratura inglese allo scopo penalmente non rilevante di guadagnarsi il pane conosce il wordsworthcoleridge come una sorta di belva proteiforme, qualcosa che tendeva ad abitare i locali scolastici in modo stabile, ed infuriare specialmente sotto gli esami; la letteratura inglese conosce altre belve dal duplice nome, come il chesterbelloc che rappresentò la rivolta estrosa e minoritaria di Chesterton e Belloc; ma i due poeti del '98 sono più stabili, difficili da esorcizzare. ³⁰

²⁸ MANGANELLI, *Laboriose inezie*, cit., p. 236 (da cui anche la citazione successiva).

²⁹ È stato autorevolmente stigmatizzato il «Troppo credito» dato da «qualche recente generazione letteraria» alla «sortita paradossale di Manganelli», che non sarebbe nulla di più di «una delle tante prove della intollerante bizzarria dello scrittore» (GIULIO FERRONI, *Francesco De Sanctis. Benvenuti, miei cari giovani*, Roma, Elliot 2017, p. 52). Ma se si rileggono con obiettività tante pagine della *Storia della letteratura italiana*, a partire da quelle sugli scrittori barocchi, è difficile negare che il giudizio morale prevalga spesso su ogni altro aspetto, impedendo di fatto un'autentica interpretazione (a meno che non si ritenga davvero pregnante misurare il grado di *serietà* – parola-chiave della critica desanctisiana – dei testi letterari).

³⁰ MANGANELLI, *Incorporei felini*, vol. II, *Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti in lingua inglese, 1949-1987*, a cura di V. Papetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 77.

È molto probabile che Manganelli abbia qui presente la voce del *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert dedicata a Diderot, che recita lapidariamente: «Toujours suivis de d'Alembert». La menzione del repertorio di Flaubert viene a proposito per chiudere questo intervento: la demolizione sistematica dei luoghi comuni, soprattutto nell'ambito degli studi letterari, è uno degli obiettivi perseguiti con più forza da Manganelli, che impiega alla bisogna qualsiasi mezzo espressivo, non ultime, come ho cercato di mostrare, le invenzioni deonomastiche.

Biodata: Luigi Matt insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Sassari. È condirettore degli «Studi linguistici italiani» e dell'«Archivio per il vocabolario storico italiano». Si occupa principalmente dell'italiano letterario cinque-secentesco e novecentesco, di lessicologia e lessicografia italiana, del dialetto romanesco ottonevecentesco.

matt@uniss.it