



Enthymema XXXIV 2023

Il mito dell'enciclopedia aperta.

Centuria, un (meta)romanzo 'a orologeria'

Manuel Caritto

Università degli Studi di Milano

Abstract – *Centuria*, il metaromanzo di Giorgio Manganelli apparso nel 1979, è (usando le parole di Italo Calvino) un'enciclopedia aperta. Scaturita al tempo stesso da un evidente scetticismo epistemologico e da un'idea di elaborazione letteraria più problematica, l'enciclopedia aperta si regge sull'equilibrio precario tra una forza centrifuga, fonte di una pluralità di storie e vicende potenzialmente infinite, e una forza centripeta, che si occupa al contrario della loro sistemazione all'interno di una rigida struttura. Questo saggio si propone di isolare i due poli di questo congegno narrativo paradossale, rispettivamente mettendo a fuoco: per le forze strutturanti, il rapporto con alcune opere di consultazione (dizionario, enciclopedia); per le forze disgreganti, la ricorrenza di specifici 'meccanismi di pluralizzazione' narrativa quali il ri-uso di materiale mutuato da opere precedenti, un'istanza enunciativa ipotetica e congetturale, la predilezione per i temi dell'attesa e della potenzialità degli eventi, e infine la ricorrenza dei concetti di elenco, schema e catalogo.

Parole chiave – Letteratura italiana; Giorgio Manganelli; metaromanzesco; pluralità.

Title – *The Myth of the Open Encyclopaedia. Centuria, a Time-Bomb (Meta)fiction*

Abstract – *Centuria*, Giorgio Manganelli's metafictional novel published in 1979 is an *open encyclopaedia* (in the words of Italo Calvino), a textual structure which springs both from an epistemological skepticism and a more problematic compositional strategy of literary creation. The *open encyclopaedia* is built on the balance between two opposing forces: a centrifugal force, that unleashes an endless proliferation of stories; and a centripetal force, which organize them within a structure. The main purpose of this essay is to examine in detail these two opposite poles, focusing first on the connection between *Centuria* and reference books (such as dictionary or encyclopaedia); then on the detection of particular 'pluralization mechanisms' including: the re-use of previous narrative material, the frequent hypothetical and conjectural speech, the potential facet of narrated events, lastly the reoccurrence of three crucial and meaningful concepts, namely the list, the scheme and the catalogue.

Keywords – Italian literature; Giorgio Manganelli; metafictional; plurality.

Caritto, Manuel. "Il mito dell'enciclopedia aperta. *Centuria*, un (meta)romanzo 'a orologeria'." *Enthymema*, n. XXXIV, 2023, pp. 192-213.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/20715>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il mito dell'enciclopedia aperta. *Centuria*, un (meta)romanzo 'a orologeria'

Manuel Caritto

Università degli Studi di Milano

1. Un lungo apprendistato

Non sono ancora trascorsi i fatidici cento anni dalla morte,¹ ma Giorgio Manganelli può comunque fregiarsi – a cento anni, sì, ma dalla nascita – del titolo di scrittore, così come alla critica è permesso di maneggiare più liberamente e con maggiore consapevolezza la sua opera 'illeggibile' e 'asociale', tra le più alte del nostro Novecento. E il modo migliore per farlo è riprendere tra le mani, a poco più di quarant'anni dalla pubblicazione, il suo più grande (e forse unico) successo: *Centuria. Cento piccoli romanzi-fiume* (1979).

In queste pagine si appronterà un'analisi del metaromanzo manganelliano atta a verificare l'applicabilità di un concetto introdotto da Italo Calvino nella lezione americana *Molteplicità*, ovvero *l'enciclopedia aperta*. Lì il presupposto era lo studio del romanzo del XX secolo, letto da Calvino come un congegno narrativo ambivalente e contraddittorio: da un lato ancora interessato a dare una rappresentazione totale e organica del mondo, dall'altro imperniato su un'enunciazione narrativa modulata sui toni dell'angoscia onnicomprensiva e su principi epistemologici moderni veicolanti un'idea di totalità «potenziale, congetturale, plurima» (*Molteplicità*, in *Lezioni americane* 114).

Prescelta come fuoco ermeneutico, l'enciclopedia aperta sconfinava nell'analisi del romanzo *tout-court*, diventando indice di una specifica modalità narrativa che sovrappone e spesso amalgama il piano gnoseologico e quello della riflessione (meta)letteraria. Una duplicità che pare risolversi nell'idea di *comprensione* del mondo, intesa sia come *condensazione* della totalità del reale nello spazio della pagina bianca, sia come ambizione a *capire* la realtà. A ciò si deve principalmente il continuo gioco di corrispondenze, in questi testi, tra la 'lettura' del mondo da parte del soggetto conoscente e l'interpretazione del testo scritto da parte del lettore; una tendenza che attraversa gran parte del macrotesto manganelliano.

Nella sua declinazione secondo novecentesca – egregiamente rappresentata da *Centuria*, ma anche dal Calvino narratologo del *Castello dei destini incrociati* (1969), delle *Città invisibili* (1972) e soprattutto di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) –, l'enciclopedia aperta è caratterizzata non solo da questa interrelazione tra il 'tempo della percezione' e il 'tempo della lettura'.

¹ Mi riferisco a un'asserzione dello stesso Manganelli che è possibile leggere in un articolo della *Stampa* del 1° aprile 1978, "Quello uno scrittore? Si vedrà fra cent'anni", ora in *Il rumore sottile della prosa*. In quell'occasione, Manganelli si esprimeva con la sua solita ironia sprezzante sulla libertà di espressione, e in particolare sullo statuto dello scrittore in quanto individuo libero di «pensare impunemente». La vera questione, seguendo il ragionamento di Manganelli, è individuare lo scrittore, stabilire cosa significa essere scrittore, o come lo si diventa: «Il metodo buono, solido, è quello di aspettare cento anni dalla morte e poi fare un congresso: in tal caso, lo scrittore acclarato come tale potrebbe considerarsi amnistiato dell'intera propria esistenza, e restituito a libertà. Ma mi par di capire che il PEN Club ha in mente scrittori vivi, e qui sono lacrime, perché uno scrittore vivo è quasi una contraddizione, sa di osimoro». (92)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

ra', ma soprattutto dalla compresenza di due forze opposte e altrettanto cruciali per la sua efficacia narrativa, a cui corrispondono i due rispettivi poli d'attrazione del testo. Il primo principio organizzativo è regolato da una forza centrifuga (polo dell'apertura) che moltiplica le soluzioni narrative con arguti meccanismi generatori di storie e con espedienti linguistico-retorici o narrativi (qui denominati *meccanismi di pluralizzazione*), fulgida dimostrazione dell'apertura del libro. A questa si oppone una forza centripeta (polo della chiusura) che incornicia il testo all'interno di una rigida struttura testuale in cui *tout se tient* e che dunque tenta di ricondurre la pluralità narrativa all'ordine dello schema, della mappa, del catalogo.

È opportuno specificare che, così come l'ho sommariamente descritta, la struttura antica dell'enciclopedia aperta è senza dubbio una fertile chiave di lettura dell'intera opera manganelliana, di certo non esclusiva di *Centuria*, dove tuttavia la logica narrativa dell'*ordigno* – questa la definizione dell'opera letteraria in Manganelli – raggiunge una coerenza metodologica e una pregnanza semantica del tutto inedita. Sarebbe forse azzardato ma efficace ipotizzare un 'lungo apprendistato' verso la pluralità inaugurato dallo pseudo-trattato *Hilarotragoedia* (1965) e dalla sua struttura policentrica, divagatrice e ricorsiva, proseguito poi con *Nuovo commento* (1969) e *Pinocchio: un libro parallelo* (1977), luoghi letterari dedicati rispettivamente al parallelismo tra lettura del mondo e lettura del libro, e all'idea di libro nel libro su cui si fonda il lavoro del parallelista, ideatore a partire da un testo di partenza di «itinerari favolosi ma non assolutamente acritici nei confronti di questo testo, non arbitrari» (*La penombra mentale* 55). Un apprendistato che, prevedibilmente, si conclude con *Centuria*, «libriccino sterminato», «amena biblioteca», surrogato di una «vita di letture rilegate», tutte definizioni d'autore poste in bella vista nel risvolto di copertina.

Accolta questa premessa, l'evidente ambizione alla totalità di *Centuria* non sarebbe altro che il tentativo più recente (e meglio riuscito) di condensare in un libro i «litigiosi universi» (*Hilarotragoedia* 141), il «gelido e dissetante gazpacho» (*Nuovo commento* 21), metafore ingegnose e della pluralità semantica e del polimorfismo cosmico. E infatti in *Centuria* ritroviamo, insieme a un palese appianamento linguistico, quasi tutti quegli stilemi della prima fase manganelliana – dalla configurazione scopertamente ipotetica e *aperta* fino all'uso frequentissimo di indugi metanarrativi e citazioni ipertestuali, passando per l'ibridazione di scrittura narrativa e saggistica – determinanti anche e soprattutto nella costruzione del mitologico libro onnicomprensivo che, come sostiene Manganelli stesso, «tutta la letteratura, fantastica o meno, ambisce a partorire» (*La letteratura come menzogna* 61).

2. Il mondo stampato da Sonzogno, via Pasquiolo

La prima spinta del romanzo-catalogo è quella alla centralizzazione, lampante già a partire dalle indicazioni paratestuali, come sempre preziose nell'interpretazione dell'opera di Manganelli.

Parto dal titolo: la spiegazione offerta da Paola Italia² sulla *centuria* come unità militare di cento uomini della legione non esaurisce i potenziali apparentamenti tra il titolo dell'opera e il concetto in uso nel mondo latino. Per comprendere l'importanza del numero cento come 'totalità figurata' è bene ricordare non tanto la corrispondente unità di voto dei *comitia centuriata*, di nuovo immagine del gruppo costituito da cento unità, ma soprattutto l'omonima unità di misura della terra. Mediante quest'ultima corrispondenza, infatti, riconosciamo già a partire dal titolo quella tipica correlazione tra discorso autoriflessivo e interpretazione del reale che ho indicato tra le caratteristiche dell'enciclopedia aperta e più specificamente di *Nuovo commento*.

Altrettanti referenti culturali – chiamati in causa sempre da Italia – che possono aver richiamato l'attenzione di Manganelli in fase di ideazione e stesura sono le *Centurie astrologiche* di

² Su questo cfr. *Nota al testo* di Paola Italia nell'edizione Adelphi di *Centuria*.

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Nostradamus, le due *Centurie* dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, ma soprattutto il *Decameron* (inizialmente noto come *Centonovelle*) e il suo antenato, il *Novellino*, prefato proprio da Manganelli nel 1975.

Prima di passare al sottotitolo, bisogna mettere a fuoco un'altra essenziale questione. Come dichiara Manganelli stesso durante un'intervista di Stefano Giovanardi, la prassi di scrittura seguita in occasione della stesura di *Centuria* è vincolata da una singolare regola compositiva. La ricordiamo con le sue parole:

Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura del foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi. Ma il fascino è tutto qui: in un tipo di struttura che ti obbliga all'essenziale, che ti costringe a combattere contro l'espansione incontrollata. ("Cento brevi romanzi fiume", in *La penombra mentale* 48)

L'apparente attrito tra essenzialità ed espansione incontrollata viene sciolto argutamente già nel sottotitolo ossimorico «cento *piccoli* romanzi-fiume» (corsivo mio), che mostra due tendenze: per un verso la concentrazione³ e l'essenzialità delle prose, costrette al restringimento dalla *contrainte*; dall'altro la loro percorribilità inesauribile e multidirezionale, sostenuta primariamente dalla polivalenza e dalla polisemia che le parole e le 'vicende' narrate condividono.

In altre parole, *Centuria* può essere definito «[concentrato] di tutta la materia narrativa possibile» (48) non perché le micro-narrazioni contengono davvero «minute descrizioni di case della Georgia [...]; ambagi sessuali, passionali e carnali [...]; memorabili conversioni di anime travagliate [...].» (risvolto di copertina di *Centuria*), ma perché tutto questo è presente in potenza, a patto di lasciar agire le parole e di percorrere il testo seguendo uno degli infiniti sentieri disponibili.

Infine, nella genesi della 'biblioteca di cento romanzi', non vanno sottovalutate – come ricorda sempre Italia – l'esperienza di Manganelli come curatore, assieme a Cesare Garboli e Roberto de Monticelli, delle schede di una pagina redatte nel 1960 per l'iniziativa culturale "Cento libri in ogni casa" promossa dal *Giorno*; e la partecipazione come giurato al concorso "Cento libri per imparare a leggere" dell'*Espresso*.

Tuttavia, il polo della chiusura ha un'altra più profonda scaturigine nella fascinazione che lega Manganelli ad alcuni strumenti di condensazione del sapere (enciclopedia, cronologia universale), del patrimonio linguistico (dizionario) o di informazioni rilevanti (elenco telefonico). Tutti basati su alcune caratteristiche comuni: la disposizione ordinata (alfabetica, cronologica o numerica), la volontà di esaurire gli elementi idonei alla catalogazione, quindi di comprenderli integralmente, e soprattutto la miniaturizzazione del mondo, ottenuta riservando alle singole voci lo spazio di poche righe. Ecco l'origine della vocazione alla totalità di *Centuria*, appunto biblioteca che cerca di contenere *tutti* i possibili narrativi.

Elevate a modelli privilegiati e irraggiungibili, le opere di consultazione possiedono la mirabile virtù di «ridisporre alfabeticamente il mondo» ("Gli incantesimi dell'enciclopedia", in *Il rumore sottile della prosa* 168): sono dunque il *trait d'union* tra la realtà e la parola scritta. Ciò vale principalmente per l'enciclopedia, protagonista di un non trascurabile numero di prose saggistiche e articoli di giornale. Cito da due articoli esemplari, "Gli incantesimi dell'enciclopedia" (1977) e "Alla ricerca del protosiberiano perduto" (1982), che precedono e seguono di pochi anni la pubblicazione di *Centuria*.

³ Sul tema cfr. la definizione che lo stesso Manganelli dà delle centurie rispondendo sempre a Giovanardi: «Buchi neri, in cui la massa è così concentrata che niente può uscirne e niente può passarci attraverso». ("Cento brevi romanzi fiume", in *La penombra mentale* 46)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

In verità, non c'è al mondo oggetto librario più fascinoso, seducente, innamorativo di una Enciclopedia. Quei compatti volumi in cui l'universo si sbriciola e ricomponde, secondo l'incredibile superstizione dell'ordine alfabetico, irretisce irrimediabilmente. Andromeda e Alfieri Vittorio, babirussa e Beethoven, giraffa gnosi Granada Guzzi... Come si può non amare una 'cosa' del genere? [...] Il Mondo non era né eterno né creato: era stato stampato da Sonzogno, via Pasquirolo, Milano. Era comprabile, era divorabile. La *liaison* con l'Enciclopedia Sonzogno fu rapinosa, fatale, e naturalmente mi lasciò un perenne gusto di cenere in bocca. (167-168)

E ancora:

Amabili e detestabili, come giudicare le enciclopedie? Non nego: amo la loro pretesa arcaica, edenica di riassumere il mondo tutto in pagine, quante si siano, poche e laconiche; ma anche detesto questo tentativo di abbracciare e tener stretto il mondo, ad ogni cosa dare un luogo, che non sia più da modificare.

Dunque un'enciclopedia sarà tanto più occasione di moti passionali quanto più sarà succinta e compatta e taciturna. Con misti sentimenti sfoglierò dunque La nuova enciclopedia universale Garzanti, 1528 pagine di mondo. Un mondo miniaturizzato, come fanno i nipponici che ora producono televisori da polso. (169)

La stessa eroica ambizione onnicomprensiva accomuna, in "Tutto il Gotha dei fantasmi" (1979), l'enciclopedia ai dizionari, «sterminati dormitori di parole» (173), e alla cronologia universale: «Catalogo, archivio, cimitero, deposito, la Cronologia [...] tiene saldo e placato il mondo, come fosse morto, e finalmente lo si potesse percorrere tutto, in tutte le direzioni [...]» (176).

I motivi di questa fortissima fascinazione ci rimandano ancora una volta ai poli complementari dell'enciclopedia aperta. Pur ammettendo l'irrealizzabilità di questo 'esaurimento del catalogabile', Manganelli non nega che, aprendoli, gli strumenti di consultazione diano quantomeno l'impressione di tenere «saldo e placato il mondo». Ma la *liaison* sconfinava anche nel polo opposto: mentre vagheggiano l'eventualità che il mondo si lasci chiudere all'interno dei volumi, l'enciclopedia e la cronologia sono mirabili per la loro capacità di aprirsi, e cioè per la loro potenzialità narrativa. Questi strumenti sono «depositi» dove risiedono storie dormienti che aspettano solo di essere lette. Emblematico un corsivo sull'elenco telefonico, poi inserito in *Improvvisi per macchina da scrivere*, dove si legge:

Libro Sacro, l'elenco del telefono può essere un *catalogo dei possibili*, il libro madre di una eventuale città che potrebbe essere negata alla nascita, per sempre. Il libro dei telefoni è un libro tragico e oscuro: alla misteriosa vitalità, la simulata consistenza dei nomi, si aggiunge l'enigmatico legame dei numeri. Non v'è dubbio che *i numeri raccontino una storia*, ma anche che questa storia è talmente, e così argutamente frantumata, da essere impossibile leggerla (*Improvvisi* 104; corsivi miei).

E persino più illuminante è il già citato "Alla ricerca del protosiberiano perduto", dove le potenzialità narrative dell'enciclopedia ci vengono mostrate con un praticissimo esempio: sfogliandone una casualmente, Manganelli si imbatte, incuriosendosi, nelle poche righe dedicate ai protosiberiani, una popolazione estinta e di cui lui non sa nulla; poco dopo ne perde le tracce e tenta inutilmente di ritrovare la voce attuando una lettura più metodica, ripercorrendo la lettera P dal principio alla fine. Non ci riesce, ma il fallimento della sua ricerca non cancella affatto la potenzialità della storia rimasta implicita:

So che ci sono quattro righe, in queste 1528 pagine che hanno una storia da raccontare. Solo la prima riga della storia, naturalmente. Ma basterebbe. Poi il gomito troverei modo di dipanar-

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

lo; ma gli uomini 'protosiberiani' stanno nascosti in questa mirabile caverna tipografica e dispero di mai più trovarli. (*Il rumore sottile della prosa* 170)

L'idea che sia il lettore dell'enciclopedia a *dipanare il gomito* trova piena corrispondenza nella libertà ermeneutica accordata e nella cooperazione richiesta da Manganelli nel risvolto di *Centuria*: il lettore vi troverà sì «tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate», ma a patto «di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo». Affinché il meccanismo si attivi, è sempre richiesto l'intervento del lettore che, armato di quelle «astuzie che già conosce», apre il testo a infinite letture. Il patto narrativo (Rosa 2008) proposto da Manganelli è di quelli cogenti e restrittivi, ma anche potenzialmente proficui: l'adattabilità di *Centuria* alle esigenze del lettore è strettamente connessa al suo atto cooperativo, e il tempo della lettura non ha alcuna funzione vicaria rispetto al tempo di scrittura: al contrario, è un fondamentale atto poetico.

L'ultimo, significativo elemento paratestuale sono le denominazioni delle singole narrazioni. Data la loro malleabilità e la loro oscillazione semantica, le centurie non hanno un titolo, ma seguono una numerazione progressiva che culmina con il *cento*, immagine mitica della globalità, dell'esaurimento. Ma l'assenza di titoli, al di là della significatività della numerazione per l'idea del catalogo letterario, non è dovuta alla natura anti-narrativa o a-narrativa delle prose.⁴ Meglio dire, per un autore la cui narratività è spesso messa in discussione, che le centurie non hanno un titolo perché contengono *molte* storie al loro interno, oppure perché possono essere lette come modelli di storia da cui dedurre altre infinite narrazioni. Un singolo titolo che inquadri una volta per tutte il contenuto, e che per giunta fornisca al lettore un primo orientamento interpretativo, non basta a riassumere la 'portata narrativa' che ogni micro-narrazione possiede.

In coda, va tenuto a mente che, seguendo una prassi già sperimentata altrove ed estremizzata in *Hilarotragoedia*, anche in *Centuria* la fine del libro si direbbe in realtà un'interruzione arbitraria. Non ne esce compromessa la chiusa simbolica dominata dal numero cento perché, come detto, il confine tra dominazione del reale ed espansione incontrollata è piuttosto labile, quando non volutamente impercettibile.

Ecco chiarita la duplicità, la paradossalità di *Centuria*, perfetta enciclopedia aperta: pervasa dal fragile mito di un sapere *completo* (circolare appunto) che le lascia in eredità la struttura del catalogo, assieme alla scrittura piana e succinta delle sue voci; comunque *aperta* per mezzo di quelle stesse voci, le centurie, veri 'romanzi a orologeria' attivati dal lettore e disponibili a *spiegare* l'intero universo.

Nei prossimi paragrafi procederò esaminando il polo dell'apertura, individuando efficaci 'meccanismi di pluralizzazione' utilizzati a più riprese da Manganelli per innescare le sue centurie.

3. Ipertestualità e risemantizzazione del materiale fantastico

Inizio dalla fonte di pluralità più visibile, vale a dire il ri-uso di materiale narrativo mutuato da altre opere. Un procedimento senza dubbio plurale per il quale alla singola centuria vengono affiancati *altri* libri a cui questa in qualche modo si rifà evocandone la presenza, stravolgendoli o parodiandoli. Ma non solo: la presenza di altri libri nel tessuto della centuria richiede sempre l'iniziativa del lettore, che avvalendosi della propria conoscenza pregressa e della propria esperienza fruitiva riconosce l'impronta della matrice e la attualizza nel testo che si trova davanti.

La rilevanza dei rapporti transtestuali (Genette 1997) si mostra in tutta la sua evidenza se lasciata reagire con l'*economicità* delle prose, ossia la loro capacità di implicare, alludere, sottinten-

⁴ Per una simile lettura cfr. Menechella 2002.

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

dere storie senza dar loro una reale fisionomia testuale. In questi casi specifici, l'uso della parodia, del *pastiche* o della citazione istituisce una sorta di biblioteca (la singola centuria) dentro la biblioteca (il libro omonimo). E al tempo stesso, tra le tante storie latenti e instabili, la cui condizione di esistenza è sempre demandata alla cooperazione del lettore, una in particolare si realizza o comunque viene mostrata in tutta la sua concretezza se non denotativa quanto meno testuale: quella narrata dalla centuria stessa.

Cito alcuni esempi di questa prima peculiare modalità di ri-uso. *Cinque* e *Settantanove*, innanzitutto, sembrano condividere una comune eco kafkiana. La prima si apre con una quasi-citazione dell'*incipit* del *Processo*: «Un signore che non aveva ucciso nessuno venne condannato a morte per omicidio» (*Centuria* 25), che riprende l'*ipotesi*: «Qualcuno doveva aver calunniato Josef K., poiché un mattino, senza che avesse fatto nulla di male, egli fu arrestato» (*Il processo* 3), con un'evidente accentuazione dell'assurdità paradossale della vicenda. Un'eco che risuona nuovamente in *Settantanove*, che pare invece alludere al labirinto giudiziario di cui è vittima Josef K. raccontando la storia di un uomo condannato «per un delitto indicato in modo estremamente impreciso e insieme minaccioso» (*Centuria* 173), che oltretutto egli «ignora».

Altri esempi, questa volta di chiara ispirazione borgesiana: mi riferisco a *Quarantatré* e *Sessantasette*, debitrice delle voci del *Manuale di zoologia fantastica* (1957), o ancora di più della sua versione definitiva, il *Libro degli esseri immaginari* (uscito tra l'altro nel 1978). In entrambi i casi ci troviamo nel territorio di una fantazologia che da un lato esplora abitudini elementari, peculiarità morfologiche ed ecologiche di creature completamente immaginarie, e dall'altro fa riferimento a un pregresso patrimonio di conoscenze (opera di studiosi – ma non solo – del passato) raccolte ed esposte con lo stile analitico proprio di un approfondimento scientifico. Così l'animale giglio di *Quarantatré*, descritto tramite informazioni estrapolate dalle fonti scientificamente attendibili dei «tecnici» e degli «studiosi», ma anche, in ottica emica, da quelle imparate direttamente dagli «indigeni».

Borgesiana anche *Sessantasette*, che però non fornisce alcuna informazione attendibile sul protagonista, una creatura metamorfica e dinamica, la cui vocazione al cambiamento e alla trasformazione ne «rend[e] impossibile la descrizione scientificamente attendibile» (149). Doveroso evidenziare poi che il metamorfico protagonista di *Sessantasette* somiglia da vicino alla volpe cinese, che nell'aneddoto raccontato da Borges cambia di continuo forma per recuperare un foglio di carta «coperto di caratteri indecifrabili» (*Libro degli esseri immaginari* 219). Probabilmente non per caso, la prima delle forme assunte dall'animale fantastico manganelliano durante la sua catena di metamorfosi è proprio la volpe.⁵

L'influsso dello scrittore argentino diventa ancora più lampante in *Novantacinque*, una sorta di catalogo di esseri immaginari compendiato nel consueto spazio di una pagina. Vi appaiono nell'ordine: un unicorno, un basilisco, la testa di Medusa, un traghèlafa, una fenice, un'anfesibena, un satiro, un uomo con la testa in mezzo al petto, fate, elfi e angeli custodi. A fare esperienza di questi incontri è un uomo in attesa dell'autobus che a quanto ci dice il narratore è «competente in fatto di Cose che non esistono» (*Centuria* 205), persino «esortato a diventare uno specialista» dal suo professore, presumibilmente autore del «trattato delle Cose che non esistono» e forse *alter ego* dello stesso Borges.

Ma *Centuria* non ri-usa materiale narrativo solo tramite la citazione più o meno esplicita e il prestito di motivi e temi altrui. In casi diversi da quelli mostrati i rapporti ipertestuali non limitano la confrontabilità al rapporto tra i singoli testi, ma instaurano un'interazione più complessa e stratificata, che lega la centuria a precise morfologie di genere, di cui si prendono in prestito (per farne un uso sempre eterogeneo) *topoi* o motivi ricorrenti, così come tecniche di organizza-

⁵ «[L'animale] nella prima parte della fuga tiene della volpe, ha pelo rossiccio, ma muso più lungo che la volpe o altro felino non usi [...]». (*Centuria* 149)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

zione d'intreccio. Una palmare ripresa tematico-contenutistica segna la centuria *Diciotto*, dove l'aspirazione infantile del protagonista, diventare un vero *killer*, è subordinata al rispetto di alcune convenzioni, al possesso di specifici strumenti e all'instaurazione di opportune relazioni umane. Con una non troppo velata intrusione nell'interiorità del suo personaggio, completamente ossessionato da questa sua macabra vocazione, la voce narrante enuclea tutti questi elementi, fornendo al lettore una sorta di prontuario dell'aspirante assassino: «Ora, un killer ha bisogno di poche cose, ma si tratta di cose peculiari. Deve possedere un'arma insieme prestigiosa ed elusiva, una mira perfetta, un committente, ed una persona da uccidere» (51). Le elucubrazioni del personaggio procedono: per diventare davvero un assassino non ha solo bisogno di tutte queste condizioni, ma deve soddisfarle contemporaneamente per trovarsi nel posto giusto al momento giusto, nella «situazione prevista». È evidente che ci troviamo in una fase 'pre-storica', o per meglio dire in un tempo che precede l'orditura di una trama narrativa compiutamente efficace e dipanabile. Abbiamo un potenziale *killer*, una situazione prevista, vale a dire l'episodio cardine di un *giallo* canonico, ma ci troviamo in un momento che precede la trama vera e propria. In questa centuria, dunque, non viene solo messo a fuoco il rapporto tra il genere letterario e la singola centuria, che ne è in qualche modo l'archetipo, ma ci si serve anche di un procedimento tipico del metaromanzesco: la narrazione *in progress*, la storia nel suo stesso formarsi, l'elaborazione come parte integrante dell'opera.

Ma da questo punto in poi la centuria si comporta in un modo ormai familiare: prende la propria strada allontanandosi dal modello e allarga il bacino del narrabile focalizzandosi esclusivamente sul rovello travagliato e psicopatologico del protagonista, altrettanto *in progress* come personaggio tanto quanto la vicenda di cui dovrebbe essere l'attore principale. Manganelli non confeziona un giallo, ma ne prende in prestito i connotati per contrapporgli una nuova storia: il nostro protagonista, preso da un'impazienza autodistruttiva d'esistere come *killer*, affina la propria mira sull'unico bersaglio che ritiene valido: sé stesso, realizzando il suo sogno e al tempo stesso decretando la sua fine.

Gli stessi due elementi (funzione di archetipo e creazione di nuove storie) si ritrovano ancora più chiaramente in *Settantasei*: qui la rappresentazione tipizzante dell'assassino, del ladro, dell'innamorato e della regina è prima sorretta dalla coerenza di alcuni tratti psicologico-comportamentali che i personaggi possiedono: l'assassino ha «il bisogno di cancellare ogni traccia» (167), il ladro «può giungere alle spalle di un gatto senza che questo se ne accorga», l'innamorato «scrive delicate poesie» e «ha pronto un bellissimo abito di nozze, che va lentamente imputridendo nell'armadio» (168). Ma la descrizione di questi *caratteri* ha anche il suo polo negativo, che contraddice le premesse e apre la narrazione a una nuova, inaspettata lettura: l'assassino non ha mai ucciso, il ladro non ha mai rubato, l'innamorato non ha donna da amare. La loro condizione è motivo di sofferenza, e ognuno sente una mancanza dovuta alla propria inettitudine a comportarsi come previsto dal proprio 'copione'. L'unica potenziale via di scampo all'inutilità sembra essere per tutti la regina, mai incontrata né vista, ma che tutti credono di poter servire in qualche modo:

Pensano che la sua invisibilità sia segno di grande signorilità, e l'Assassino si considera il suo Esercito, il Ladro il suo Ministro, e l'Innamorato il Principe consorte. Talora sospettano che la Regina sia morta, che è ancor più signorile, o che non sia mai esistita, che sarebbe la nobiltà perfetta. Ma a questo punto essi, i tre, si sentono inutili e tacciano. (168)

Il ri-uso del repertorio topico di alcuni generi letterari è con tutta evidenza una delle operazioni di cui Manganelli più si serve nelle centurie per passare dalla singola storia alla pluralità delle storie possibili. Ma lo stesso procedimento ipertestuale riguarda altresì il trattamento del repertorio del fantastico, seppur in un modo del tutto peculiare, e per questo meritevole di una trattazione separata.

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Generalmente, il ri-uso del fantastico manganelliano è marcato dalla scelta di personaggi dotati di una forte «componente leggendaria, letteraria, topica» (Lazzarin, *Le sorti del fantastico* 103), agilmente riconoscibili dal lettore e altrettanto facilmente collocabili in un cronotopo (Bachtin 2001) determinato tradizionalmente. Tuttavia queste centurie possiedono una spinta tradizionale e una iconoclasta: le figure scelte da Manganelli fanno parte dell'immaginario collettivo, così come, presumibilmente, del bagaglio culturale posseduto dal lettore, ma sono osservate da un punto di vista diverso, inedito. Dopo aver evocato nella mente del lettore il racconto tradizionale, le centurie procedono negandolo, opponendogli storie alternative⁶ che istituiscono una sorta di contro-tradizione, replicando una prassi già messa a punto efficacemente nelle *Interviste impossibili*, dove l'intervistato viene presentato in virtù della sua fama imperitura e tramite una sua immagine consolidata dalla *vulgata*, salvo sviluppare poi l'intervista in maniera inconsueta, inaspettata, approfondendo aspetti psicologici e biografici trascurati o frutto dell'immagine soggettiva che lo scrittore-intervistatore ha del personaggio storico finzionalizzato.

Un simile trattamento viene riservato soprattutto a fantasmi e draghi, figure ricorrenti che perdono rispettivamente la loro tradizionale componente spaventosa e il loro ruolo narrativo di antagonisti e vengono elevati a esseri moralmente e psicologicamente complessi e problematici, di cui si analizzano aspetti e circostanze solitamente ignorati e nella cui interiorità ci si intromette senza alcuna discontinuità rispetto ai personaggi umani.

Sarebbe riduttivo vedere in questa forma di riscrittura soltanto una deformazione e un gioco parodico (che però sicuramente esiste): Manganelli riconsidera questo patrimonio rigidamente codificato sempre in linea con il polo dell'apertura della sua enciclopedia, dunque con l'intento di allargare il bacino del narrabile. Così, i 'nuovi fantasmi' e i 'nuovi draghi' aspirano a essere la parola incipitaria di infiniti nuovi racconti nati dalle ceneri delle convenzioni narrative tradizionali; e le centurie, sempre biblioteche nella biblioteca, diventano il recipiente in cui organizzare al tempo stesso i racconti canonici e la loro rivisitazione.

Si consideri *Quarantuno*, prima centuria con protagonista un fantasma. Sin dalla notizia inaspettata che inaugura la narrazione, la voce narrante procede per infrazioni delle attese: «Il fantasma è annoiato; è difficile, per un fantasma, non provare, per gran parte del tempo, un profondo, lento senso di noia» (*Centuria* 97). Ma contemporaneamente vi contrappone alcune spie ipertestuali che rimandano platealmente al cronotopo e ai motivi topici della *ghost story* e del *gothic novel*. Si fa riferimento al *setting*: il fantasma «naturalmente abita in un castello» (97; corsivo mio) – con enfasi sull'avverbio che ha funzione orientativa per il lettore – alla presenza ricorrente di «topi, civette e pipistrelli», infine alla posizione marginale del castello, tutti accenni funzionali alla raffigurazione mentale dell'ambiente narrativo.

Ma la convivenza di queste due linee di sviluppo dell'intreccio, una iconoclasta e una tradizionale, si estingue in fretta. Non passano molte righe perché la tradizione lasci spazio al nuovo racconto: il fantasma, alleggerito dei suoi connotati di spaventosità e tetraggine, può invece essere guardato con maggiore adesione empatica nella sua quotidianità piatta: può dunque «medi-

⁶ Si tenga a mente che l'idea di far proliferare nuove storie a partire da un'infrazione del copione tradizionale non è affatto una novità. Già nella *Documentazione detta del Disordine delle Favole*, uno degli inserti narrativi di *Hilarotragoedia*, i personaggi della tradizione fiabesca mostrano quella tendenza a divergere dalla norma, e con la loro ribellione creano storie imprevedute, inedite: così fa l'io narrante, che, assumendo sia la forma femminile della ragazza sia quella maschile del guerriero, si innamora di un drago che avrebbe dovuto temere (in quanto ragazza) o uccidere (in quanto guerriero). Una disobbedienza di cui egli stesso si avvede: «Io, la ragazza sullo scoglio, *dovevo*, secondo le *didascalie* trascritte nell'irta grafia arcaica dei favolisti, *dovevo*, dico, dare in grandi urla e divincolarmi e invocare uomini e dèi; *ma non emisi voce*» (*Hilarotragoedia* 128; corsivi miei); o ancora: «Chi dirà il lancinante, eroico e inconfessabile tormento del guerriero che si discopre innamorato del suo *naturale nemico*, e vede straziata la donna che era suo *copione* salvare [...]?». (129; corsivi miei)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

tare, leggere, camminare». Persino la maggiore marca di riconoscibilità è proposta secondo una prospettiva completamente diversa: il fantasma può «fare rumori e scuotere le tende» per spaventare qualcuno, ma solo se è «abbastanza stupido o annoiato». Che il fantasma si comporti da fantasma non è più una regola ma un'eventualità, tra l'altro soggetta a una sua peculiare disposizione mentale e non alla sua natura.

A questa prima porzione di testo ne segue una seconda che fa accenno brevemente ad alcune regole, «faccend[e] abbastanza burocratic[he]» (98) a cui i fantasmi sono soggetti, viatico per l'approfondimento del lato introspettivo di quello protagonista. Grazie a inserzioni di psiconarrazione e monologo narrato, il narratore eterodiegetico ce lo mostra nell'atto di interrogarsi sulla solitudine e su un ipotetico colloquio con un altro fantasma, possibile solo a patto di lasciare il suo castello.

La stessa incertezza appartiene al fantasma protagonista di *Quarantasei*: in questo caso, avendo già istruito il lettore precedentemente, non vengono fornite in modo così esplicito le spie ipertestuali che allacciano la centuria al suo modello, ma prosegue, come non fosse mai stato interrotto, il discorso sulla solitudine e sul desiderio di comunione e riconoscimento del fantasma. Assistiamo ancora a una verbalizzazione dell'attività mentale del fantasma e a una serie di domande riportate sempre in monologo narrato; pensieri che ci dicono altro della psicologia del fantasma, a cui viene data un'identità quasi completamente svincolata dal *topos* dell'essere spaventoso e funereo. Se ne ricava invece l'immagine di una figura timorosa e in un certo senso insicura, che sperimenta «l'ansia e la sofferenza» (108), ma anche dotata di pulsioni elementari, ricordi, desideri.

Diversa *Cinquantaquattro* che, pur replicando il tema della solitudine, pare conformarsi più a un approfondimento pseudo-scientifico: viene illustrato il modo in cui il fantasma può «uscire di solitudine» (123), viene smentita una tesi abbastanza prevedibile secondo cui «chiunque, morendo, diventa fantasma», e si tenta persino di dare un'idea del suo *umwelt* (von Uexküll), la sua peculiare percezione del mondo circostante, segno anche di un'evidente prospettiva non antropocentrica, se non addirittura anti-umana, vera cifra del pensiero manganelliano: «Egli riacquista l'uso degli oggetti e talora delle persone che ha praticato in vita, ma è un uso del tutto mentale, astratto, come se le cose vive fossero morte, ed egli fosse vivo, ma solitario e irraggiungibile» (124).

Concordemente Manganelli si occupa di draghi, anch'essi in bilico tra cronotopo tradizionale e problematizzazione psicologico-narrativa. Sotto il segno della continuità appaiono le prime righe di *Cinquantadue*, aperta dalle abituali spie ipertestuali: «Il drago, ovviamente, è stato ucciso dal cavaliere. Solo un cavaliere può uccidere un drago» (119; corsivi miei), di nuovo con avverbio di modo che demarca l'ordinarietà dell'avvenimento narrato, ma ora anche con l'uso del limitativo che esalta la figura del cavaliere. Tuttavia, anche in questo caso il racconto tradizionale è colpito dal principio dell'espansione incontrollata, e la storia tende a prendere una sua strada del tutto inedita. Il nuovo movimento all'indietro della macchina narrativa non vale più come espediente per tematizzare l'aspetto *in progress* del racconto, ma come vera e propria analepsi della vicenda del cavaliere e del drago, ora focalizzata completamente sulla 'bestia', e non sul cavaliere. In questo modo il lettore viene a conoscenza di ciò che accade al drago *prima* di incontrare l'eroe e contestualmente ha l'occasione di scandagliare la sua psiche, che si scopre miserevole e tormentata.

La vicenda del drago, di cui si sottolinea ancora una volta la solitudine,⁷ assume i connotati di un *descensus ad inferos* o anzi una *via crucis*. Nel tragitto si accosta alla città, da cui però non è

⁷ Cfr. a proposito anche l'espunta *Sessantasette*, ora nell'appendice dell'edizione Adelphi di *Centuria*. Qui troviamo alcuni elementi familiari: l'unicità del drago, e dunque la sua solitudine, poi la sua volontà di comunicare, di iniziare un «colloquio». Elemento di discontinuità rispetto agli altri casi analizzati è il

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

per nulla attratto, così come non ha interesse per i villani; dunque procede nella sua ricerca di cavalieri, gli unici in grado di dargli la morte, fino a giungere alla topica grotta, luogo dell'incontro mortifero con l'eroe. Ma la sensazione d'essersi ristabiliti sui binari del racconto tradizionale viene subito turbata da un nuovo deragliamento, indotto dall'inedita scelta di focalizzazione del narratore, che si schiera nuovamente dalla parte del drago, assumendo il suo punto di vista. Apprendiamo del suo smisurato desiderio di colloquio, e con asserzione di taglio saggistico pseudo-scientifico ci viene illustrata la funzione del fuoco, che nel drago «tiene luogo di favella» (120).

Ma l'inversione dei ruoli tradizionali non colpisce solo uno degli attori in causa: ne risente anche la caratterizzazione del cavaliere, figura tutt'altro che positiva il cui attributo distintivo non è più l'eroismo o la limpidezza morale, ma la sua assoluta mancanza di empatia. Nulla di epico ed eroico traspare da questo scontro, e in questa prospettiva il cavaliere non può in nessun modo assurgere a modello di comportamento. Lo sottintende (me neanche troppo) il narratore: «Se, fermo sul suo bel cavallo, poggiasse la lancia al suolo, reggendola pianamente, senza ira e paura, il drago, vedendo delusa la sua brama di morte, forse inizierebbe il colloquio» (120). Una pazienza e una comprensione rispettosa dell'alterità di cui forse potrebbe essere capace solo il lettore, che dalla centuria ha tratto informazioni nuove e inaspettate, forse sufficienti a fargli cambiare idea.

Il ribaltamento della situazione tradizionale, fin qui pronunciato sottovoce, diventa invece chiarissimo in *Sessantacinque*, focalizzata su un ulteriore episodio della «vicenda del drago e del cavaliere» (quello successivo alla morte del drago) e impiantata su un clamoroso scambio di ruoli: ora è il cavaliere, «un bell'uomo, di gran portamento, snello e pulito» a essere considerato un mostro: «nessuno si affaccia a rendergli omaggio» (145), «la gente ammutolisce, si ritrae, volge gli occhi» (146). A suo modo fedele a un codice, a una tradizione appunto, direi incapace di agire diversamente, per il cavaliere una tale regressione da eroe a carnefice è del tutto inaspettata, incomprensibile. Concludo proprio con le parole del cavaliere, al cui sconcerto il lettore accede direttamente tramite una spassosa confusione tra discorso del narratore e pensiero del personaggio dovuta all'uso del monologo interiore: «Ma non ho ucciso il drago? Non erano tutti d'accordo che il drago andava ucciso? Non era fitta, la storia, di paladini che uccidevano draghi e ne ricavano donne e palazzi e motociclette giapponesi?» (146).

4. Supponiamo un amore

Tra i tanti generi rappresentati all'interno di *Centuria*, le storie d'amore sono particolarmente frequenti e anche tra le più riuscite, nonché protagoniste di un peculiare meccanismo di pluralizzazione del narrato.

Gli amori descritti da Manganelli sono *negativi*, silenziosi, soprattutto potenziali. Il focus prospettico non è mai fissato sull'aspetto erotico-sentimentale, né tantomeno sul progressivo sviluppo del rapporto amoroso nel tempo; al contrario, viene privilegiato l'amore nella sua forma embrionale, in-decisa, così come lo si può scorgere nel momento di potenzialità massima: l'appuntamento. Questo viene valorizzato come momento di svolta che colpisce al tempo

tentativo platealmente fallito del drago di stabilire un contatto con gli uomini: sbadatamente, mangia una donna nel tentativo di calmarla, poi ripete la stessa azione altre volte, con la speranza di acquisire la «misteriosa capacità di comunicare», dimostrandosi capace di terribili ma involontarie violenze. Un comportamento solo apparentemente crudele, che cela in realtà solitudine e infelicità. La vicenda si conclude sempre con la morte, in questa occasione preceduta da una 'processione' durante la quale il drago chiede perdono alle «ossa» e si dirige con «cupa allegria» verso il cavaliere. (*Centuria* 308-309)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

stesso i due livelli della mimesi e della diegesi: possibile inizio di un rapporto amoroso e *incipit* di una possibile storia.

In altre parole, l'appuntamento viene utilizzato come coordinata assiologico-temporale. L'incontro, e spesso gli istanti che lo precedono, non marcano soltanto la (sempre generica) collocazione nel tempo della vicenda o la sua fase di sviluppo, ma sono invece elevati ad attimi rivelatori, epifanici, superiori a ogni possibile momento futuro proprio perché ancora aperti a una pluralità di soluzioni, di sviluppi, di vite che gli innamorati non hanno ancora sperimentato e che possono dunque immaginare.

Prima di essere delusa, l'attesa del protagonista di *Dodici* instilla nella sua mente la possibilità (e certo la speranza) che l'appuntamento sia il possibile *incipit* di una storia:

Egli si è recato ad un appuntamento. Nulla lo prova, ma questo potrebbe essere il primo d'una lunga serie di appuntamenti. Mentre un lieve sudore di angoscia e di speranza gli tocca la fronte, egli pensa che all'angolo di quelle due strade potrebbe iniziare una 'storia', un inesauribile deposito di ricordi. Qualcosa gli dice, bruscamente: "Qui comincia il tuo matrimonio". (*Centuria* 39-40)

L'assoluta rilevanza del primo incontro si raccoglie attorno alla parola *storia*, volutamente messa in evidenza perché polisemica: rapporto o relazione amorosa, ma anche narrazione finzionale. E l'inizio della storia, quale che sia l'accezione del termine, resta un momento fatale e imprescindibile, «luogo letterario per eccellenza» e «attesa ancora senza oggetto» (Calvino, *Se una notte* 176). Uno schema che si ripete, con un'inaspettata delusione delle aspettative, in *Sessantaquattro*, il cui protagonista, un giovane uomo che spera di essere rifiutato dalla donna a cui vuole dichiararsi, si reca all'appuntamento «come se andasse incontro ad una nuova vita» (144). E qualcosa di simile accade in *Quattordici*, dove l'appuntamento (questa volta non il primo, ma uno comunque significativo perché organizzato appositamente per chiedere in moglie una donna) ha sempre un superiore valore assiologico in forza del «drammatico cambiamento» (*Centuria* 43) che dovrebbe cagionare.

Altra innovazione è data da *Trentasette*, romanzo d'amore circolare non interessato ai momenti che precedono l'appuntamento, ma a quelli che (solo apparentemente) lo seguono. L'esordio è chiarissimo: «La donna che egli aspettava non è venuta all'appuntamento» (89); l'uomo allora analizza accuratamente la situazione e si impegna a ipotizzare i motivi «per cui la donna non è stata puntuale». Dai suoi pensieri ricaviamo due possibili caratteristiche del loro incontro: l'atemporalità, giacché «egli si considera perpetuamente in appuntamento con la donna che non è giunta» (90); e l'ubiquità, visto che «l'appuntamento era dovunque, per cui nessuno in realtà ha potuto mancare l'altro». La conclusione, apparentemente spiazzante, è la seguente: «In realtà l'appuntamento è stato non solo rispettato, ma ubbidito con assoluta precisione». Il romanzo, appunto circolare, si chiude con un paradossale ritorno al punto di partenza, segnato dall'accostamento di elementi linguistici cronologicamente opposti: «Bruscamente, volta la schiena al luogo dell'incontro, e sussurra teneramente "Addio", alla donna che *si appresta ad incontrare*» (90; corsivi miei).

V'è da aggiungere che l'appello alla potenzialità del rapporto amoroso non si esaurisce nell'analisi dell'appuntamento. Manganelli si avvale anche di altri espedienti per rappresentare le storie d'amore nel loro aspetto plurale. *Diciassette*, per esempio, sfrutta sempre la possibilità dell'amore, ma esclude categoricamente il colloquio. L'uomo con l'impermeabile si innamora di una donna guardando solo una fotografia del suo «corpo nudo e tuttavia sobrio» (49), ma, pur conoscendone il nome (indicato nella didascalia), non cerca assolutamente di contattarla né di dare inizio a qualsiasi forma di relazione, affidando ancora una volta alla sua immaginazione il compito di costruirla. Lo stesso uomo si innamora poi di una seconda donna, a cui non ha mai rivolto la parola. La sua vera presenza fisica non basta a distinguerla pienamente dalla prima, con cui condivide l'assenza di qualsiasi comunicazione verbale. Ma è proprio il silenzio a innescare la pluralità, con la preferenza per il pensiero rispetto alla vocalità: alla mancanza di dialogo

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

e di risposte chiarificatrici si può supplire solo con la formulazione di ipotesi di discorso, con dialoghi ipotetici.

Fino a ora, persino nel circolare *Trentasette*, ho inquadrato gli amori manganelliani che in qualche modo possiedono una possibilità di realizzarsi o di influenzare l'esistenza dei personaggi, ma *Centuria* ospita anche romanzi d'amore già falliti, o neppure cominciati. La realizzazione narrativa di *Cinquanta*, per citare uno di questi romanzi d'amori falliti, è sostenuta a più riprese da specifiche forme verbali e da un uso spaziale dei dimostrativi. Ricorrente è ad esempio la formula condizionale passato + *potere* per evidenziare un'eventualità ormai irrealizzabile nell'atto dell'enunciazione: «Egli uscì dalla casa della donna che *avrebbe potuto* amare, e che *avrebbe potuto* riamarlo» (115; corsivi miei), con occultamento della protasi del periodo ipotetico dell'irrealità. Nonostante la certezza che in *questo* universo ciò non sia possibile, il protagonista si perde in elucubrazioni teologiche o cosmiche che esplorino l'attuabilità del loro amore non *qui*, ma in un universo parallelo dove esista una storia alternativa. L'uso del dimostrativo con valore pragmatico-spaziale, evidente eredità leopardiana, svela il movimento mentale del protagonista al di là della contingenza spazio-temporale, e il prosieguo del suo ragionamento contorto conduce a una conclusione avvilente, ma per noi probante: la strada della pluralizzazione delle storie (e degli universi) non si biforca, ma si moltiplica, comprende *tutti* i possibili universi paralleli:

In *quell'altro* universo che Dio avrebbe potuto creare, e nell'universo parallelo che poteva esistere, forse quella donna non sarebbe mai esistita, o, se fosse esistita nel parallelo, di cui era la condizione, poteva essere di natura tale che egli mai l'avrebbe voluta per sé, e che avrebbe dovuto rifiutare, ricorrendo a sottili e forse capziosi argomenti teologici. (116; corsivo mio)

5. Attesa e potenzialità

La predilezione per l'aspetto potenziale delle vicende non riguarda solo le centurie a tema amoroso, ma interessa anche tutti quei romanzi che trattano uno dei grandi temi del libro: l'attesa. Come detto, ad attendere sono gli innamorati, che utilizzano i pochi istanti che precedono l'appuntamento per immaginare una storia, per prevederne lo sviluppo o più frequentemente per accumulare ipotesi sull'esito del primo fondamentale incontro. Ma aspettano anche le creature fantastiche, la cui solitudine è spesso contrapposta all'attesa di un colloquio, più o meno possibile. Dilatando il tempo del racconto e concentrando tutta l'attenzione sugli altrimenti brevi e insignificanti momenti di attesa, Manganelli esibisce platealmente le incertezze, le paure, i desideri dei personaggi, si intromette nella loro interiorità, e così fornisce al lettore lo stesso *surplus* narrativo di origine deduttivo-congetturale di cui loro stessi godono (o per cui patiscono).

Ancora una volta sono le creature fantastiche a chiarire la questione. Sia il fantasma di *Quarantuno*, che auspica il momento in cui potrà uscire dal proprio castello, sia quello di *Quarantasei*, che invece vede strane figure approssimarsi alla sua dimora, si caratterizzano per una pressante istanza enunciativa; entrambi temono e al tempo stesso desiderano confrontarsi con un proprio simile, organizzare un colloquio, ma farlo non è per nulla facile: nel primo caso bisogna fare i conti con i già ricordati impedimenti burocratici, vale a dire con la legge che obbliga il fantasma a «lasciare il castello che gli è stato assegnato solo per una settimana dopo il primo secolo, due dopo il secondo, e così via» (97-98); nel secondo con le perplessità del fantasma stesso, che ignora dove abitino i suoi simili, né tantomeno si mostra sicuro di volerne incontrare uno. L'ostensione del rovello psicologico delucida pregevolmente l'*impasse* in cui sprofonda il fantasma nel momento in cui anche solo immagina di allontanarsi dal castello o di ricevere una visita, e la rapida conclusione del suo ritratto psicologico non richiede ulteriori commenti. Così

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

come l'ha aperta, l'attesa chiude la centuria: quella di libertà, sarà una settimana «molto nervosa, piena di soprassalti, supposti tocchi alla porta, in *attesa* del secondo secolo» (98; corsivo mio).

Più prossimo, pur non essendo comunque esente da timori e dubbi, il contatto descritto da *Quarantasei*. Dopo aver ricordato il suo desiderio di colloquio ormai deluso e quasi dimenticato, il fantasma vede due fiochi lumi avvicinarsi al suo castello. Il suo monologo riprende con una nuova ossessività (si veda l'insistenza anaforica sulle forme della domanda indiretta) proprio a causa di questo avvistamento inaspettato: «si chiede se, dopo secoli, due fantasmi vengano da lui appunto; si chiede perché vengano da lui, da che mossi o consigliati; infine, se vengano insieme o separati, tra loro amici o nemici» (107). Infine, egli si domanda persino se le due figure non abbiano un oscuro legame con il suo passato, se quell'incontro non sia una combinazione ma un conto in sospeso. L'ultimo dilemma interiore svela anche un possibile motivo di tutte le incertezze e gli scetticismi verso il colloquio: «Il fantasma si chiede se sia vero quel che gli hanno detto nella sua infanzia, che un incontro come questo, che egli vagheggia, blandamente consuma i fantasmi, li spegne» (108).

Simile a queste due, per la co-occorrenza di solitudine e colloquio, ma inedita per la natura del protagonista è *Novantatré*, la centuria del cigno nero. Qui l'attenzione è fissata non sul soggetto della solitudine, ma sulla demiurgia sadica dell'uomo malinconico: egli infatti considera la possibilità di creare un secondo esemplare di cigno nero, ma prevede anche di rendere le proprie creature non solo consapevoli della presenza dell'altro ma anche dell'impossibilità dell'incontro, condannandoli a una tristezza profonda e irreparabile:

Ciascun cigno dovrebbe avere una qualche nozione dell'esistenza, in altra parte, su altre acque, di un congenere cigno, l'uno e l'altro gli unici a vestirsi di quel colore; in tal modo, la loro tristezza non sarebbe affidata solo ad un languore solitario, ma si inasprirebbe, insanabile piaga, della coscienza che esiste, invisibile e irraggiungibile, un essere con cui tenere colloquio. (202)

Meno articolate, ma pur sempre centrate sullo stesso motivo, altre centurie variamente distribuite per il libro e di cui propongo una breve rassegna: l'uomo che attende una telefonata (*Sei*) e quello che invece si appresta a farne una per ricevere «una notizia importante, che lo riguarda da vicino» (*Undici* 37); i signori che si recano a una fermata per attendere il treno e muoiono nell'attesa (*Dieci*); l'uomo vestito di lino che aspetta che scocchino le otto per iniziare a «percorrere lo spazio d'un'ora [...] solo in quanto tempo» (*Sedici* 47-48) e quello che mentre ozia ascolta il «ticchettio [che] simula il pensiero» (*Trentuno* 78). Tipicamente manganelliana l'*attesa assurda* dell'astrologo, che non può incontrare la donna della sua vita a causa della propria morte (*Sessantannove*), così come l'*attesa metafisica* del signore meticoloso e astratto che da anni aspetta invano la sua dichiarazione di esistenza (*Sessanta*).

Meritano invece una menzione i romanzi a tema cosmico, che oltre a riportarci a un'essenziale vocazione di *Centuria* a farsi enciclopedia dell'universo, soprattutto marcano nuovamente il ruolo dell'attesa come espediente di dilatazione temporale e pluralizzazione narrativa: *Diciannove*, per esempio, che descrive con parola didattico-illustrativa un ipotetico corpo celeste a forma «di amplissima piazza, all'incirca quadrata» (53), di cui si sottolinea una precisa caratteristica:

La piazza celeste presenta caratteri contraddittori; infatti, pare dominata da una penosa ma ostinata *attesa*, una dispettosa fiducia e, insieme, manda un odor di desolazione, che potrebbe risalire a memorie amare ma non dimenticabili, o alla occulta *attesa* di una catastrofe, forse un disperdersi nello spazio attraverso i lisci cunicoli con cui il nulla giunge a sfiorare il suolo stesso della piazza. (54; corsivi miei)

Dunque anche i luoghi attendono, e ne abbiamo la conferma in *Novantasette*, che con effetto di contrapposizione alla ormai prossima conclusione del libro – vale a dire la scomparsa di tutti

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

i libri – describe, al contrario, un momento di straordinaria potenzialità: il giorno prima di una infernale «Creazione del Mondo» (210). Il luogo prescelto per l'ambientazione è materialmente e narrativamente *in progress*, un 'cantiere' impossibile da visitare nella sua totalità perché infinito e i cui oggetti sono caratterizzati da inattività. Introdotto da un'allocuzione diretta a un supposto gruppo di tecnici o futuri lavoratori, il micro-romanzo è una sorta di visita guidata o ispezione durante la quale il capocantiere mostra orgogliosamente gli strumenti di sevizie e dannazione ancora non operativi. Sottolineo qui l'uso funzionale dei tempi verbali (essenziale anche nell'affine costruzione ipotetica del discorso), in particolare le forme del futuro: «Chi *sarà coinvolto* nelle tenebre le *vedrà* crescere, ininterrottamente, eternamente»; «Qui *verranno messi* gli occhi di ricambio»; «Qui si apre una voragine [...] che tuttavia *dovrà esser percorsa* a piedi» (209-210; corsivi miei).

Riassuntiva ed esplicita, infine, *Trentatré*, vero elogio dell'attesa in forma di micro-romanzo. La messa a fuoco dell'attesa come principio organizzativo del pensiero procede grazie a precise forme dell'argomentazione, pienamente sfruttate da Manganelli. La definizione analitica di *attesa* come «spazio vuoto [...] in cui tutto ha l'odore esilarante e indefinibile del futuro» (81); a cui segue l'*exemplum*, di fatto lo svolgimento del romanzo, adottato dalla voce narrante per esemplificare il comportamento dell'uomo. Quando arriva in anticipo a un appuntamento (la ricorrenza del motivo è lampante), egli sfrutta l'attesa per estendere la propria esperienza; si dedica cioè a cose «che non potrebbe fare in nessun altro momento della giornata» (81): guarda la punta della sua scarpa, poi il ginocchio, infine studia la fodera del cappello. Il seguito prova che l'attesa è la dimensione principale del suo rapporto con il tempo, e che questa viene preferita persino all'evento fisicamente esperito. Tra tempo pensato e tempo vissuto prevale (non solo qui) il primo, per nulla statico e dotato di fluttuazioni e andirivieni, di *narrazioni*. Una predilezione già abbozzata poche pagine prima in *Trentuno*, romanzo dell'inattiva attività. Anche in questo caso la stasi del pensiero si rivela ricolma d'azione: per il suo protagonista l'ozio diventa un motivo per pensare «alle cose meravigliose che *potrebbe* fare» (77; corsivo mio).

E proprio in forza di un più ampio ventaglio di possibilità concesse dal pensiero e dall'ozio, quando trova rifugio nelle chiese, uno dei luoghi che preferisce, l'uomo di *Trentatré* «conta le candele, saluta d'un cenno del capo Sant'Antonio con l'orfano in camiciola, e guarda, fisso, dalla parte dell'altare, rilassato il corpo, *senza impazienza*, con una segreta speranza, in quella allusione d'attesa che è il *capolavoro* della sua esistenza» (82; corsivi miei).

6. Ipoteticità

Sono giunto ora al punto nevralgico delle strategie linguistiche e strutturali da cui *Centuria* trae la pluralizzazione narrativa. Ponendosi in stretta continuità con le opere precedenti, il metaromanzo manganelliano è caratterizzato da un proliferare incontrollato di *ipotesi* e di domande (senza risposta). Una tale istanza enunciativa congetturale conduce nuovamente al cruciale rapporto dialettico tra detto e dicibile, chiaramente a vantaggio del secondo, ottenuto *accumulando* e non di certo *selezionando* le risposte, gli sviluppi o le interpretazioni molteplici che paiono aderire alle vicende. Al tempo stesso, procedimenti elocutivi così chiaramente incentrati sull'incertezza piuttosto che sulla certezza, sull'espansione piuttosto che sul ragionamento riduzionista, infine sullo slancio immaginativo e non sul pensiero schiettamente razionale travalicano le considerazioni narratologiche ed ermeneutiche e ne veicolano altre di natura cosmologica e gnoseologica; questi paiono essere per Manganelli i veri e unici strumenti in grado di domare una realtà enigmatica, metamorfica, infinita, *incomprensibile*. Si direbbe che le ipotesi, soprattutto quando pronunciate dalle voci dei personaggi, abbiano funzione di *ideologemi* (Bachtin 2001; Segre 1985), tra l'altro in grado di raccordare i due piani della pluralizzazione: le centurie non sono solo ricolme di ipotesi di sviluppo (pluralizzazione narrativa), ma sono anche definite dallo stesso Manganelli (cfr. *La penombra mentale* 47) «ipotesi di universo» (pluralizzazione cosmica).

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Che *Centuria* sia un libro intimamente ipotetico per inclinazione e per tecnica di conduzione del racconto non v'è poi grande dubbio: nei romanzi assistiamo principalmente non a ciò che succede ma a ciò che potrebbe succedere; e dunque non vi troviamo spiegazioni, né concatenazioni causali indistruttibili, ma solo serie ipotetiche focalizzate sui fatti nel loro stesso verificarsi.

Una prima e superficiale esplorazione di questo campo può essere abbozzata dall'analisi quantitativa del materiale linguistico. Si consideri a titolo di esempio la frequenza con cui compaiono il dubitativo *forse* (settantaquattro occorrenze), il verbo *chiedersi* (tredici occorrenze), la parola *ipotesi* (otto occorrenze), parole che rientrano nel campo semantico di *domanda* (venti occorrenze), le forme condizionali di *potere* (sessantadue occorrenze), ma più di ogni altra cosa l'uso martellante della domanda diretta (centotrentotto occorrenze). Un eloquio ipotetico e interrogativo utilizzato, con frequenti picchi di equivocità e sovrapposizioni, dal narratore e dai suoi personaggi, sempre in bilico tra smarrimento conoscitivo e supposizioni incontrollate.

Per le serie ipotetiche e tutti gli accorgimenti linguistici correlati sono esemplificativi ancora una volta i romanzi d'amore. Si veda il protagonista di *Trentasette* che, arresosi all'evidenza che la donna con cui aveva un appuntamento non si è presentata, fa «varie ipotesi» (*Centuria* 89) per spiegarsi la sua assenza sostenendosi sempre con formule di congetturalità variamente costruite e ipotesi poste in successione con effetto di incompatibilità: «*Forse* se ne è dimenticata. [...] *Potrebbe* aver deciso [...]. *Può* aver sbagliato [...]. Non *potrebbe* essere un errore di luogo» (89-90; corsivi miei).

Ma a dispetto delle attese, nel mondo scritto di *Centuria* l'incompatibilità di ipotesi nel medesimo contesto situazionale viene del tutto abolita: proprio dall'accozzaglia disordinata di previsioni ugualmente possibili il testo trae il suo incremento di senso, e non ne risulta affatto depotenziato.

Qualcosa di simile accade anche in *Sessantaquattro*, dove l'uomo che vuole dichiararsi a una donna sperando di essere rifiutato sfrutta la funzione predittiva dell'ipotesi per immaginare gli esiti possibili del loro incontro. Qui la marca linguistica dell'accumulo è la *o* disgiuntiva, opportunamente variata: «Certamente lo rifiuterà in modo cortese [...], *oppure* dirà cose nobili ed elevate [...], *o magari* gli confesserà che il suo cuore appartiene ad un altro» (144; corsivi miei).

Altri esempi in *Sessantamove*, la cui fonte di incertezza è il rapporto incipiente e impossibile tra l'astrologo destinato a morire e la donna che è suo destino incontrare, ai già noti elementi linguistici si aggiunge la frequentissima domanda in monologo narrato: «*Forse* il suo fantasma si innamorerà e disvelerà alla donna destinatagli? [...] *Quale* sorta di rapporto *potrebbe* istituirsi tra lui morto e lei viva? [...] Fantastica: *che* la donna si innamori di un suo ritratto; *ma può* un suo ritratto essere considerato 'lui??'» (153-154; corsivi miei). E poi *Quarantadue*, dove un uomo e una donna non devono dimenticare i sentimenti provati reciprocamente, ma proprio le ipotesi nate durante la frequentazione: «Non hanno avuto alcun rapporto amoroso [...], ma forse hanno fatto delle *ipotesi* e dei *progetti putativi*» (99; corsivi miei).

Sconfinando in altri romanzi di generi diversi possiamo affiancare ai 'dubbi amorosi' quelli affini del protagonista di *Quindici*, impegnato gestire un piccolo diverbio tra persone a lui vicine: qui notiamo una tecnica di costruzione del discorso che vedremo ripresentarsi, vale a dire la serie ipotesi-confutazione-nuova ipotesi: «*Potrebbe rivolgersi* al secondo signore [...]; *ma* egli non è certo che [...]. *Potrebbe sfidare* il terzo signore [...]. *Ma* egli sa [...].» (45-46; corsivi miei). E poi quelle elaborate dai dinosauri di *Quarantasette* per rispondere a una sola, fatale domanda: «Perché i dinosauri [...] stavano morendo?» (109-110). A confrontarsi sono le opinioni di due importanti membri del gruppo sociale, evidentemente contrapposti: l'Archimandrita e il Libero Pensatore.

Dialoghi solo supposti e non parlati sono poi quelli desiderati da draghi e fantasmi, sempre molto utili in sede di analisi. Si veda il periodo ipotetico con cui si chiude *Cinquantadue*: «*Se* [il cavaliere] *poggiasse* la lancia al suolo, [...] il drago [...] *forse inizierebbe* il colloquio» (120); e la chiu-

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

sa fortemente sospesa e congetturale di *Cinquantaquattro*: «E forse [...] potrà udirsi, non ascoltandola, una sommessa conversazione» (124). Ma i fantasmi sono fonte di un'ipoteticità indomabile anche al di là dei luoghi strategici del testo. Si veda quello protagonista di *Quarantuno*, affascinato e respinto contemporaneamente dall'idea di incontrare un suo simile. Le strutture argomentative ipotetiche sembrano qui mimare l'oscillazione del pensiero e l'indecisione del fantasma: prima il contrasto tra ipotesi propositiva e negazione rinunciataria (sempre ricordate dal *ma*), poi l'acme interrogativo ottenuto con la sequenza di domande (dirette e indirette), sostenute da inserzioni di psiconarrazione e monologo narrato:

In teoria [...] egli potrebbe recarsi in visita da un altro fantasma. Ma non sa, e nessuno gli dirà mai, dove sono alloggiati questi fantasmi. [...] Sa che ci sono fantasmi anche in città, ma l'idea di recarsi laggiù, dopo un secolo di solitudine, gli fa orrore. In teoria, un fantasma potrebbe recarsi in visita da lui: ma in che modo e chi mai può avvertirlo che in quel castello vive un fantasma ospitale? Ospitale? Onestamente, il fantasma si domanda se egli sia veramente ospitale. Desidera incontrare per qualche giorno, per qualche ora un altro fantasma? Si chiede di che mai parlerebbero. (98; corsivi miei)

Molto più copiose quelle che affollano il fantasma protagonista di *Quarantasei*, turbato dalla medesima eventualità: l'incontro, ora più imminente, con i propri simili. Ancora una volta la voce narrante dà sembianza discorsiva ai pensieri del suo personaggio, prima con tre domande indirette che ne illustrano timori e perplessità: «Il fantasma si chiede se, dopo secoli, due fantasmi vengano da lui appunto; si chiede perché vengano da lui, da che mossi o consigliati; infine, se vengano insieme o separati, tra loro amici o nemici» (107; corsivi miei); poi una rapida serie interrogativa con il medesimo intento mimetico, vale a dire restituire la velocità di pensiero del fantasma, che medita mentre osserva i suoi simili avvicinarsi sempre di più. Per veicolare la sensazione di incertezza, la voce narrante si serve di tutti gli elementi linguistici di cui si è sin qui detto: i pronomi interrogativi (*chi, come, perché*), la congiunzione *se* con valore ipotetico, formule o avverbi dubitativi eterogenei (*può essere, forse*), forme verbali condizionali, e ovviamente le interrogative dirette e indirette (*si chiede*).⁸

Ideale conclusione di questo 'itinerario ipotetico' è *Ottantaquattro*: il protagonista è un uomo che pur sapendo di non «aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita» (183) si perde in una sorta di mania ermeneutica che però, come suggerito in prolessi dalla voce narrante, si rivela presto un vicolo cieco. La corrispondenza tra allegoria e concetto allegorizzato non è biunivoca, e soprattutto non è intuitiva ma arbitraria, questo il motivo dello smarrimento. Allo stesso tempo, le persone non sembrano allegorie di un solo concetto astratto: «Sua moglie, che gli dorme accanto. È forse l'Allegoria della Giustizia? Della Disciplina?» (183). Le domande si moltiplicano incessantemente, rafforzate dai *forse* e dall'uso sapiente dei pronomi interrogativi, in un tentativo disperato di gestire le interpretazioni nella loro globalità:

⁸ Per chiarezza, riporto l'intero passo della centuria, altamente esemplificativo: «*Chi* mai può volere così accanitamente parlare con lui? E *come*, per virtù di amore e di odio, lo hanno scoperto, rinchiuso nel suo castello? Infine, *perché* nella medesima notte sono venuti a cercarlo? *Può essere*, uno di quelli, il fantasma Nemico, e l'altro, il fantasma Amico? E *chi* veramente egli voleva vedere? Voleva spiegare l'errore che aveva generato il fantasma Nemico, o riacciare il discorso, infinitamente impossibile a finirsi, con l'Amico? Lentamente, i due fantasmi si avvicinano. Ma non vi era, *si chiede* il fantasma che attende, un terzo essere, non amico non nemico, un mediatore, non ricorda più nulla, ma *chi* era il terzo, morì forse lacerato tra coloro che ora sono fantasmi, e *forse* non divenne fantasma, o *forse* il terzo altri non è che lui? Dunque, questa notte *potrebbe ricomporsi*, se egli non ha frainteso quello che può ricordare, se non ha ingannato le sue speranze, quel triplice discorso che li logorò fino a morire? Il fantasma *si chiede* se sia vero quel che gli hanno detto nella sua infanzia, che un incontro come questo, che egli vagheggia, blandamente consuma i fantasmi, li spegne». (*Centuria* 108; corsivi miei)

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? *Forse* sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? E *in quale* quadro appare la figura solenne e severa della moglie? *Dove* si è trasfigurata la Allegoria del Significato? (183; corsivi miei)

Ritorna anche il prolifico schema proposta-negazione dell'ipotesi, marcato dai soliti costituenti linguistici:

Il maschio *potrebbe essere* l'Allegoria della Forza, il Costruttore; *ma* egli ne dubita, forse sarà l'Allegoria del Gioco. E la figlia? Pensa per un istante che *potrebbe essere* l'Allegoria della Morte Consolatrice. *Ma* forse la figlia non appartiene al sistema di allegorie in cui vive lui. (183-184; corsivi miei)

L'accumulazione di allegorie sfocia in una vera crisi identitaria che si 'risolve', sempre in veste congetturale, con una sorta di pensiero autoriflessivo: «Scuote il capo, da tempo ha perso ogni stima di sé; sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie» (184).

Non stupisce che Mattia Cavadini abbia incluso nelle sue categorie di reintegrazione del doppio, espedienti linguistico-retorici che costituiscono l'ossatura della poetica manganelliana, anche l'allegoria. Rileggendo le parole di Edwin Honig che Cavadini cita a proposito, se ne coglie realmente l'importanza: l'allegoria, dice Honig, «nasce dalla necessità dello scrittore di creare un suo specifico mondo di realtà fittizia, [...] di costruzione *ipotetica*» (Cavadini, *La luce nera* 112; corsivo mio).

7. Elenco, schema, catalogo

Centuria, oltre a essere un libro dilatabile ed errabondo, è anche un libro schematico, geometrico, e non solo nella sua configurazione strutturale: sono i caratteri paradossali dell'enciclopedia aperta, finita e infinita al medesimo tratto. In tutta l'opera di Manganelli, a partire da *Hilarotragoedia* fino a *Centuria*, il discorso assume spesso la forma dell'elenco, del catalogo: questo accumularsi continuo di immagini rimanda ancora una volta al tentativo di tenere sotto controllo un universo in-dicibile e in-scrivibile, alla «scommessa paranoica di ridurre il caos all'ordine sotto la forma dell'elenco» (Cortellessa, *Il libro è altrove* 71).

L'esprit de géométrie – lo rileva lo stesso Manganelli nell'intervista di Giovanardi – è un valore fondativo di *Centuria*:

Io credo che qualsiasi situazione sia traducibile in un grafico, in una ricerca di geometrie riassuntive di possibilità narrative: è come se la narrazione si depositasse, si cristallizzasse in una geometria, e proprio attraverso quella geometria divenisse scrittura. (*La penombra mentale* 47)

È difficile dire se questa configurazione sia il lascito della forma trattato e del suo proliferare di chiose, ipotesi e notazioni tassonomiche (così come viene sperimentata in *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento*), o se sia invece un espediente mimetico, un modo per mutuare lo stile e l'effetto delle voci di un repertorio, di un'opera di consultazione. Tuttavia, è evidente che il punto di vista da cui i personaggi o il narratore di *Centuria* ci presentano i fatti è sempre influenzato da questa personale prassi analitica. L'intento è quasi sempre il medesimo: utilizzare il pensiero logico – o crearne uno – per ricondurre le vicende a un disegno, a uno schema, che però tende inevitabilmente a pluralizzare ogni immagine: i personaggi sono *cataloghi* di esperienze minutamente analizzate, menti con una maniacale vocazione accumulativa che provano a dare un ordine e un senso a eventi paradossali, incomprensibili, astratti.

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

La forma dell'elenco/schema per catalogare l'esperienza dei soggetti è frequentissima, e non di rado segue una peculiare modalità di alternanza tra *tema* e *rhema*, la cosiddetta progressione per riquadri (Segre 1985), dove cioè il *rhema* viene scisso a sua volta in altri temi, poi analizzati singolarmente. In queste *centurie*, in altre parole, un nucleo tematico iniziale non è approfondito nella sua unicità ma viene scomposto in più elementi, ognuno dei quali viene isolato dagli altri e trattato separatamente. Ne è un esempio il romanzo d'amore *Tre*, dove è inaugurata la catalogazione dell'esperienza dei personaggi: «Un signore estremamente meticoloso ha fissato per l'indomani *tre* appuntamenti pomeridiani: il *primo* con la donna che ama, il *secondo* con una donna che potrebbe amare, il *terzo* con un amico, cui egli, in breve, deve la vita e forse la ragione» (*Centuria* 21). Lo schematismo enunciativo lascia poi posto ai soliti garbugli psicologici paradossali di cui i rapporti umani (e non) sono sempre la causa scatenante, e soprattutto al tema dell'identità nella differenza: l'idea cioè che la donna dell'amore potenziale sia tale solo contrapponendosi alla donna effettivamente amata, e viceversa.

Per l'affinità tematica che li lega, cito anche: l'uomo che si è innamorato tre volte (*Diciassette*), la donna che ha amato quattro uomini (*Venti*) e l'uomo innamorato di tre donne (*Settanta*). In tutti si ripresenta, con un lieve incremento di agilità del discorso, lo stesso schema della progressione per riquadri. Più sciolta *Diciassette*: «Il signore con l'impermeabile, che tutte le mattine prende l'autobus numero 36 – un autobus sempre eccessivamente affollato – e che sull'autobus legge attentamente, astrattamente, una grammatica tedesca, in tutta la sua vita è stato innamorato tre volte» (49), dove anche l'analisi dei singoli sotto-temi procede con una maggiore libertà di approfondimento. Leggermente diversa *Venti*, dove la solita catalogazione: «Questa donna ha amato quattro uomini» non solo non si trova in apertura, ma è in una relazione di non immediata contiguità con l'analisi dei sotto-temi. Infine *Settanta*, dove in effetti non v'è, dopo la dichiarazione preliminare, una vera analisi particolareggiata delle singole donne: invece compare prima una distinzione simile alle precedenti basata sulla distanza anagrafica con il protagonista (ognuna viene da un'epoca diversa), poi un apparentamento delle tre donne sulla base di questa medesima distanza cronologica.

Al di là del tema amoroso, anche altre *centurie* seguono lo stesso procedimento. Si considerino: l'uomo che aspetta una telefonata e passa in rassegna *altre* telefonate: «Una volta ricevette la telefonata di un amico [...]. Un'altra volta aveva cercato invano di arrestare una telefonata [...]. Ricorda che l'amico di un amico aveva raccontato di aver ricevuto una telefonata dal padre [...]» (*Sei* 27-28); l'imperatore partito con tre scudieri e un uomo di fatica, nuovamente indicati con gli ordinali *primo* e *secondo* e trattati individualmente (*Ventotto*); l'uomo che è l'allucinazione di tre persone: «La *prima* è un signore vedovo [...]; la *seconda* persona [...] è una signora piacente e malinconica [...]. Il *terzo* caso è [...] un signore estremamente nervoso e incline ai presentimenti» (*Cinquantacinque* 125-126); infine l'uomo che al telefono riconosce tre voci (*Ottantadue*) e l'uomo che è l'incarnazione di (almeno) tre cavalli (*Novantuno*).

Altri personaggi, poi, costruiscono uno schema pianificando la propria vita, organizzandola in base al tempo dedicato a ogni attività: così l'uomo che chiama un numero a intervalli regolari «Egli ha fatto il numero, finora, quattro volte, in due tempi separati da un quarto d'ora. Nessuno ha risposto. Ora è iniziato il secondo quarto d'ora [...]» (*Undici* 37-38); l'abitudinario, che accompagniamo passo passo nella sua giornata pianificata meticolosamente e del cui guardaroba ci viene fornito un laconico inventario sotto forma di elenco (*Trentaquattro*). Soprattutto l'uomo che «tra la fine di domenica e il primo lunedì, [...] comincia a disporre la settimana, tramando un sottile, arduo calcolo di incontri». Egli è alle prese con un vero inventario delle proprie amiche, esposto sempre in progressione per riquadri: «Le amiche liscie sono cinque: due soffrono di crisi depressive, una è un'angosciata, la quarta assolutamente stolta [...], la quinta relativamente equilibrata ma troppo colta» (*Quaranta*; 95); e dei propri amici: «Ha tre amici [...], uno un po' troppo intelligente per lui, un altro sfortunato [...], un terzo noioso [...]» (96).

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Ancora, *Cinquantasei* che, come nota Paola Italia nella postfazione adelphiana di *Centuria*, è una riscrittura della novella XCIV del *Novellino* sugli amori a catena, ora amori «a tempo»: rispetto agli altri romanzi, qui la sintassi elencativa e la schematizzazione permettono anche di istituire dei nessi causali tra gli elementi. Così come sono vincolate da concatenazione causale le vicende della città dove «ciascuno possiede qualcosa che è indispensabile ad un altro» (*Settantasette* 169); e, ancora, i rapporti di sudditanza che regolano *Ottantuno*: la crudeltà della Regina sanguinaria si rivela obbedienza al Re Sanguinario, a sua volta sottoposto dell'Imperatore Sanguinario, similmente vittima di una voce misteriosa che fuoriesce da una grotta.

Un procedimento perfezionato e iperbolizzato nella conclusiva e fondamentale *Cento*, romanzo dei romanzi a catena: uno scrittore «scrive un libro attorno ad uno scrittore che scrive due libri, attorno a due scrittori [...]» (215) e così via. Il romanzo è un'autentica *mise en abyme*, platealmente esibita come testo conclusivo. Vera figura del rapporto dialettico tra pluralità e *reductio ad unum*, *Cento* dà origine a una moltiplicazione di libri e scrittori potenzialmente infinita, tuttavia interrotta dall'omicidio di uno degli scrittori. Quest'ultima 'estinzione' determina

una reazione per cui muoiono i dodicimila, i cinquecentonove, i ventidue, i due, e l'unico autore iniziale, che ha così raggiunto l'obiettivo di scoprire, grazie ai suoi intermediari, l'unico scrittore necessario, la cui fine è la fine di *tutti* gli scrittori, compreso lui stesso, lo scrittore autore di *tutti* gli scrittori. (216; corsivi miei)

L'arguto espediente con cui Manganelli interrompe arbitrariamente il proliferare di romanzi è per noi motivo di un duplice interesse: da un lato *Cento* (al pari di *Uno*, dichiarazione di poetica) avvalorava l'interpretazione di *Centuria* come macrotesto, visto il processo di valorizzazione dei testi liminari messo in atto dall'autore; ma soprattutto ci permette, con la sua sintesi dell'incompatibile, di tornare all'immagine affascinante del libro onnicomprensivo descritto da *Pinocchio: un libro parallelo*, al rapporto fondativo e strutturante tra il fascino del Libro unico e l'evidenza della molteplicità dei libri:

Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. Quando siamo non già nel centro, ma in uno degli infiniti centri del libro, ci accorgiamo che il libro non solo è illimitato, ma è unico. Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri. (*Pinocchio* 122-123)

Ed è utile concludere queste pagine con un'ultima, importante riflessione sul rapporto che lega i protagonisti della comunicazione letteraria. La scomparsa dello scrittore «come creatore di universi e quindi di tutti gli universi costruiti sul fondamento di quell'illusione» (*La penombra mentale* 47) così come viene rappresentata egregiamente da *Cento* corrisponde perfettamente alla scomparsa del lettore, protagonista appunto di una lettura verticale, Manganelli direbbe *discenditiva*. Che il destino dello scrittore non differisse sensibilmente da quello del fruitore era già stato platealmente annunciato nel risvolto di copertina:

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

Il mito dell'enciclopedia aperta Manuel Caritto

Al Lettore Supremo corrisponde lo Scrittore Supremo, primo scrittore di *Cento*, e la loro estinzione è la fine di ogni storia, la fine della letteratura, e dunque, seguendo un ragionamento tipicamente manganelliano, la fine dell'universo.

8. Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. 1975. Traduzione di Clara Strada Janovič, Einaudi, 1979. 2001.
- Calvino, Italo. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Einaudi, 1980.
- . *Lezioni americane*. Garzanti, 1988. Mondadori, 2016
- Cavadini, Mattia. *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*. Bompiani, 1997.
- Cortellessa, Andrea. *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*. Luca Sossella Editore, 2020.
- Garboli, Cesare. *Manganelli, Giorgio. Cento libri per due secoli di letteratura*. Archinto, 1989.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.
- Lazzarin, Stefano. "Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento." *Studi novecenteschi*, Vol. 24, no. 53, 1997, pp. 99-145.
- Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*. A cura di Viola Papetti, Editori Riuniti, 2000.
- Longoni, Anna. *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*. Carocci, 2016.
- Manganelli, Giorgio. *A e B*. Rizzoli, 1975.
- . *Centuria. Cento piccoli romanzi-fiume*. Rizzoli, 1979. Adelphi, 1995.
- . *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*. Rizzoli, 1982. A cura di Salvatore Silvano Nigro, Adelphi, 2017.
- . *Hilarotragoedia*. Feltrinelli, 1964. Adelphi, 1987.
- . *Improvvisi per macchina da scrivere*. Leonardo, 1989. Adelphi, 2003.
- . *La letteratura come menzogna*. Feltrinelli, 1967. Adelphi, 1985.
- . *Nuovo commento*. Einaudi, 1969. Adelphi, 1993.
- . *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*. A cura di Roberto Deidier, Editori Riuniti, 2001.
- . *Pinocchio: un libro parallelo*. Einaudi, 1977. Adelphi, 2002.
- . *Il rumore sottile della prosa*. A cura di Paola Italia, Adelphi, 1994.
- Menechella, Grazia. "Centuria: Manganelli aspirante sonettiere." *MLN*, Vol. 117, no. 1, 2002, pp. 207-226.
- Pulce, Graziella. *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*. Le Monnier, 2004.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, 1985.

Il mito dell'enciclopedia aperta
Manuel Caritto

- Turi, Nicola. *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento*. Società editrice fiorentina, 2007.
- Vinci, Maria Gloria. "Nei Labirinti Narrativi Di Calvino e Eco: Enciclopedia, 'romanzo Totale' e Vocazione Cosmica Della Letteratura." *Anuário de literatura: publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, Vol. 20, no. 2, 2015, pp. 75-92.
- Zangrandi, Silvia. "La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli in *Centuria: Cento Piccoli Romanzi Fiume*." *Cuadernos de filología italiana*, Vol. 15, 2008, pp. 181-197.